

*Champ culturel et espace montréalais (II) :
une agglomération culturelle en transition*

GUY BELLAVANCE ET CHRISTIAN POIRIER



Montréal, ville de culture, de manifestations et de divertissements. Le Vieux-Port est l'un des nombreux espaces de la ville dédiés aux festivités à grands déploiements.
(Photo de Yann Franty)

Le chapitre précédent a permis de situer à Montréal l'émergence d'un espace laïque d'expression française avant 1960 et la période dite de Révolution tranquille. Le présent chapitre traite des années 1960 à nos jours. Pour illustrer la continuité entre ces deux périodes, il paraît néanmoins d'abord nécessaire de s'affranchir de la démarcation usuelle, trop schématique, entre un « avant » et un « après » Révolution tranquille. Voilà pourquoi nous commençons avec trois personnalités incontournables du Montréal d'avant la Seconde Guerre mondiale dont les profils « modernes » annoncent pourtant les années 1960 et ses suites et permettent d'en éclairer certains des fondements. Le premier, Louis-Athanase David, est un homme politique éclairé, membre de l'élite libérale canadienne-française, le second, Alexandre DeSève, est au contraire un homme nouveau du monde du spectacle, et enfin le troisième, Paul-Émile Borduas, est un artiste rebelle, membre de l'aile radicale des réseaux d'art vivant.

Nous analysons ensuite l'évolution du champ culturel montréalais jusqu'aux années récentes, lesquelles entraînent une complexification de l'ensemble des dynamiques exposées dans ce chapitre. On assiste notamment à une laïcisation complète de l'espace culturel, de pair avec la montée d'une nouvelle culture, dite « québécoise » plutôt que canadienne ou canadienne-française. Les années 1960-1970 sont ainsi marquées par des mouvements de décolonisation culturelle (d'inspiration tiers-mondiste) qui croisent une contre-culture typiquement nord-américaine, dont les significations sont éminemment politiques. À partir des années 1980, la montée des industries culturelles, avec notamment l'appui des gouvernements québécois et canadien, marque cependant davantage l'espace local. Montréal continue d'être un lieu de passage des vedettes internationales (spectacles au Forum, au Stade olympique et au Centre Bell) mais, à compter des années 1980, une véritable industrie locale des festivals émerge en parallèle. La vocation internationale de Montréal, invoquée par Jean Drapeau dès le milieu des années 1950, fait également un retour dans les années 2000 sous le thème de « métropole culturelle » ; en résulte notamment le projet de Quartier des spectacles amorcé à la fin de cette dernière décennie, et encore en cours. Les secteurs du multimédia, du jeu vidéo et du design gagnent également en importance. La dimension identitaire, dans sa visée revendicatrice, est certes moins présente aujourd'hui. Elle se décline toutefois dans la volonté de faire en sorte que les produits culturels québécois soient présents sur les nouveaux supports « numériques », complexifiant encore les réseaux dont Montréal constitue un point de convergence. Enfin, l'intensification de l'immigration « allophone », conjuguée à la montée du pouvoir francophone, vient troubler, et complexifier, le clivage culturel historique établi entre Canadiens français et Canadiens anglais. Nous ne traiterons pas dans ce chapitre de cette question des « communautés culturelles », leur présence ne s'étant pas encore manifestée avec force dans le champ de la culture profes-

sionnalisée. Notons néanmoins que le cosmopolitisme « par le haut », caractéristique de la culture des élites tant anglophones que francophones, s'accroît à l'ère de la « mondialisation », mais se trouve indéniablement contrebalancé par de nouvelles formes de cosmopolitisme, « par le bas », celles-ci modifiant sensiblement la physionomie de la ville et sa représentation.

Trois figures de la transition : David, DeSève, Borduas

Plusieurs raisons portent à retenir ces trois personnages comme révélateurs du champ culturel montréalais. Nés à des intervalles d'une dizaine d'années, ils représentent d'abord trois générations différentes précédant la Révolution tranquille. De plus, situés chacun au centre de réseaux d'influences particulières, leur action apporte un éclairage complémentaire sur les réseaux qui ont contribué à l'élargissement de l'espace culturel du Canada français au cours de cette période. Chacun offre de la sorte une porte d'entrée sur plusieurs autres personnalités, institutions et événements liés. Finalement, les projets culturels contradictoires qu'ils poursuivent demeurent par plus d'un côté fondateurs des tensions les plus actuelles du champ culturel montréalais.

L'action institutionnelle de Louis-Athanase David, 1882-1953

L'action culturelle de David, et de ses proches, apparaît centrale à Montréal à la sortie de la Première Guerre mondiale. Ce dernier étant secrétaire de la province de 1919 à 1936, dans le cabinet de Louis-Alexandre Taschereau, et ni plus ni moins « ministre des Beaux-Arts » et des écoles non confessionnelles publiques et gratuites, plusieurs des mesures adoptées sous son mandat ont en fait une portée nationale¹. Premier homme politique canadien-français, sinon canadien, à établir un programme culturel public cohérent, c'est aussi sous son mandat que s'amorce le transfert de l'autorité culturelle de l'Église canadienne-française à celle de l'État québécois. Son action mécénale le conduit par ailleurs à renforcer considérablement l'espace culturel francophone montréalais où il intervient d'ailleurs très personnellement. À Montréal même, il est non seulement à l'origine de plusieurs établissements phares – Orchestre symphonique de Montréal (OSM), École des beaux-arts de Montréal (EBAM), École du meuble –, mais il s'engage aussi dans plusieurs dossiers à saveur culturelle : cinéma « parlant français », radio éducative et culturelle, et même club de hockey professionnel. Il sera en effet président du Canadien de Montréal de 1921 à 1935, avant que l'équipe canadienne-française ne soit vendue à des intérêts anglo-montréalais. Fondateur de la Société des concerts symphoniques

de Montréal (SCSM, 1934, aujourd'hui OSM), il en sera également propriétaire en titre avant que cette société privée ne se transforme en société à but non lucratif en 1939. David sera également membre deux ans plus tard de la Société des festivals de Montréal (1936-1965), dont le modèle anticipe largement la vogue actuelle des festivals montréalais ; son épouse en est l'âme dirigeante jusqu'en 1952.

Dans ce contexte, David est l'homme que tout le milieu culturel (et sportif) veut avoir comme ami, mécène ou intercesseur. Le milieu littéraire et artistique montréalais lui organise d'ailleurs un banquet en 1922, année des principales mesures et projets annoncés par David. *L'Almanach de la langue française*, publié par la Ligue d'Action française, souligne à cet égard que 1922 restera « une date lumineuse dans l'histoire de l'éducation au Canada français² ». La crise économique des années 1930, la défaite des libéraux en 1936 et l'entrée en scène de Maurice Duplessis viennent cependant différer ce projet culturel. L'association de David avec le gouvernement Taschereau, dont il est une vedette, l'éloignera définitivement du pouvoir : bien qu'il fut réélu, il ne fera pas partie du cabinet libéral de Godbout (1939-1944). À partir de 1936, les secrétaires de la province n'auront plus la même influence, ni la même visibilité : c'est en effet plutôt un sous-secrétaire, l'historien Jean Bruchési, neveu de l'archevêque de Montréal, qui assure dès lors la continuité. Il faudra attendre le retour des libéraux, et la création du ministère des Affaires culturelles en 1961, pour voir relancer ce projet.

Louis-Athanase David se trouve de fait au centre des fractions laïques, libérales et nationalistes de l'élite culturelle canadienne-française montréalaise. Proche d'Édouard Montpetit (secrétaire général de l'Université de Montréal entre 1920 et 1950) et de Victor Doré (président-directeur général de la Commission des écoles catholiques de Montréal qui milite pour l'instruction publique obligatoire et gratuite), il a grandi avec l'image des patriotes et des idées prônant la reconquête économique par la culture, l'éducation et la science. Issu d'une vieille famille libérale bien en vue et lié au monde des arts (son père Laurent-Olivier, un proche de Wilfrid Laurier, est parmi les promoteurs du Monument-National construit au tournant du siècle), David, tout comme sa future épouse, Antonia, obtient une bourse d'études de lady Laurier pour séjourner à Paris. Antonia, pianiste de concert, aurait aussi été proche de collaborateurs du *Nigog*, première revue à proposer un programme culturel moderne et internationaliste, et à défendre « l'art pour l'art », à l'encontre des courants régionalistes locaux. Après son mariage, elle abandonne la carrière



Louis-Athanase David, vers 1915.
(Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Québec, P1000, S4, D83, PD13, photographie inconnu)

lyrique pour se consacrer exclusivement au développement de la vie culturelle montréalaise.

À titre de secrétaire de la province, David dispose d'abord du pouvoir de financement des écoles, collèges et universités ; il a en outre la responsabilité directe des écoles professionnelles et techniques, non confessionnelles et gratuites. Outre la création de l'EBAM et de plusieurs écoles techniques (dont l'École du meuble), il soutient le projet d'un conservatoire de musique national laïque, mixte et gratuit, une première en Amérique du Nord³. Freiné dans son projet par les résistances du clergé et les divisions du milieu musical, le Conservatoire de musique de Montréal ouvre finalement ses portes en 1943. C'est un ancien associé et organisateur politique de David, Hector Perrier⁴, devenu entretemps secrétaire de la province, qui fait adopter la loi créant le Conservatoire de la province ; l'un de ses autres alliés, Wilfrid Pelletier (chef au Metropolitan Opera à New York de 1929 à 1950), en sera le premier directeur. David est également un acteur central de l'intensification et de la relance des échanges culturels entre la France, l'Europe et le Canada. En début de mandat, il fait ainsi augmenter considérablement les budgets alloués aux Prix d'Europe (créés en 1910 sous Lomer Gouin) et il en élargit la portée à l'ensemble des arts, des humanités et des sciences. Comme le souligne Fernand Harvey, ces bourses qui favorisent les longs séjours à l'étranger auront une forte influence sur la transformation de l'idéologie des élites canadiennes-françaises : influencés par le libéralisme européen, les « retours d'Europe » seront à la source d'une critique du conservatisme et du régionalisme des élites traditionnelles⁵.

David crée de plus, en 1922, son propre prix littéraire et scientifique (le prix David, en l'honneur de son père, aujourd'hui Prix du Québec) ; ce prix couronnera bon nombre des écrivains montréalais francophones parmi les plus marquants de l'époque⁶. Par ailleurs, la Loi sur les musées de la province destinée à promouvoir la culture canadienne-française (1922) prévoyait l'établissement d'un tel musée non seulement à Québec (il verra le jour en 1933) mais aussi à Montréal. David s'engage plus directement encore sur le terrain montréalais. Il est évidemment un appui important pour ses amis Doré et Montpetit. L'abandon du projet d'une radio d'État québécoise, adopté par loi en 1929 et préfigurant Radio-Québec (1968)⁷, amène d'ailleurs David à se tourner vers le projet de programmation éducative et culturelle proposé à CKAC par Montpetit⁸. Aux côtés de J.A. DeSève et du même Montpetit, il collabore personnellement à la campagne pour un « cinéma parlant français » : en 1930, il enregistre une publicité radio en faveur de la Compagnie cinématographique canadienne, d'où naîtra France-Film. Il intervient également pour empêcher la fermeture de la Bibliothèque Saint-Sulpice en 1931, ou pour le financement d'organismes culturels privés comme le Monument-National

(associé à la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal) et le Conservatoire Lasalle (affilié à l'Université de Montréal).

Mais la contribution la plus tangible de David, et en fait du couple que forment les David, tient peut-être à son rôle dans le développement de la scène musicale montréalaise, et aux deux importantes sociétés musicales que le couple a fondées en temps de crise : la Société des concerts symphoniques de Montréal (SCSM, 1934), futur OSM, et la Société des festivals de Montréal (1936-1965). Madame David, qui fait partie du conseil exécutif du Montreal Orchestra depuis sa création, en démissionne en effet en 1934 à la suite de pratiques d'embauche jugées discriminatoires à l'égard des chefs, interprètes et compositeurs francophones. Elle et son mari, appuyés du maestro Wilfrid Pelletier, fondent alors la SCSM. Société privée sans conseil d'administration, la SCSM est la propriété de David, sa femme Antonia en est la gérante et Pelletier agit à titre de conseiller artistique. Un comité de direction comprenant notamment Victor Doré et sa fille, Henri Letondal (compositeur et critique musical du journal *La Patrie*) ainsi que le mécène Jean-C. Lallemand (riche héritier francophone et esthète du Square Mile) accompagne les David. Le slogan adopté pour se gagner l'appui de l'opinion publique lors de la première collecte de fonds est éloquent : « Nous irons vers l'Est et donnerons à la population canadienne-française les concerts symphoniques auxquels elle a droit⁹. » Dans le programme du premier concert, à l'auditorium Le Plateau du parc La Fontaine, on peut également lire que « la création d'un orchestre symphonique dans l'est de Montréal répond à une demande longtemps formulée par la population française de notre ville » et qu'il « est composé aux deux tiers d'instrumentistes canadiens-français¹⁰ ». En réalité, le personnel des deux orchestres aurait été sensiblement le même ; et la presse passa sous silence le fait qu'au Montreal Orchestra 31 des 68 musiciens et 11 des 27 solistes étaient en fait francophones¹¹.

L'implantation à l'est et une direction essentiellement francophone procèdent clairement d'une volonté de déplacer le centre de gravité de la vie musicale en faveur de la communauté francophone : les représentations musicales se déroulent en effet alors systématiquement dans l'ouest de la ville. La SCSM n'est d'ailleurs pas la première tentative de ce genre à Montréal ; plusieurs autres ont eu lieu depuis le milieu du XIX^e siècle. À la fin des années 1920, la SSJBM a ainsi tenté d'implanter un orchestre symphonique au Monument-National en lui accordant un financement. Le Montreal Orchestra résulte lui-même en partie de cette entreprise¹². L'objectif de la SCSM est néanmoins plus ambitieux, dans la mesure où l'accent est mis non seulement sur les interprètes, mais aussi sur le soutien aux compositeurs et aux chefs canadiens. Ce programme totalement « canadien » ne pourra cependant pas être tenu. À la suite de la demande du comité de direction de transformer la société privée en

**LA SCÈNE MUSICALE
DE MONTRÉAL**

une société à but non lucratif, avec véritable conseil d'administration, les David se retireront de l'organisation en 1939¹³, pour se consacrer aux Festivals de Montréal, toujours avec Pelletier. Ce dernier demeure quant à lui directeur artistique de l'orchestre, et ce jusqu'en 1941. À partir de cette date, la SCSM modifie substantiellement ses orientations. On vise dès lors plutôt à se positionner sur le marché international, à la faveur notamment des réseaux américains de Wilfrid Pelletier. À la même époque, l'intégration au conseil d'administration de membres du Montreal Orchestra, en déclin, contribuera également à réconcilier les « deux solitudes ». L'embauche d'un chef permanent d'origine étrangère, le Belge Désiré Defauw (1941-1953), accentuera encore le profil international de l'orchestre. Plusieurs chefs prestigieux se produisent dès lors (Beecham, Bernstein, Monteux, Munch, Solti, Stravinsky, Klemperer, etc.). La SCSM adopte en 1953 l'appellation bilingue d'Orchestre symphonique de Montréal / Montreal Symphony Orchestra ; en 1979, lors du mandat de Charles Dutoit, aux lendemains de l'élection du Parti québécois, on en reviendra à une dénomination uniquement française. À la fin des années 1950, la nomination d'Igor Markevitch comme chef attitré marque le passage au statut d'organisme permanent : les membres sont dorénavant sous contrat selon des clauses salariales et normatives fixées par l'American Federation of Musicians.

L'épisode des Festivals de Montréal mérite également d'être relaté. Le même réseau est en effet à la base de cette seconde société. Ces festivals annuels mettant en scène des vedettes locales, nationales et internationales se trouvent au cœur de la vie musicale montréalaise ; ils évoluent aussi dans une veine plus populaire afin de s'élargir à l'ensemble du secteur des arts de la scène et des

La Place des Arts est un symbole de l'émergence institutionnelle de la culture à Montréal.

(Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal, E6, S7, SS1, P700380, Photo d'Henri Rémillard, 1970)



variétés¹⁴. Ce premier festival local-international anticipe largement le phénomène actuel des festivals montréalais. Succédera à madame David, qui en assume la présidence jusqu'en 1952, Paul Gouin, fils de Lomer Gouin, jusqu'en 1955. À partir de cette date, et sous la présidence de Robert Letendre, la société sera plutôt mobilisée par la planification du Centre George-Étienne-Cartier, future Place des Arts (PdA), et premier grand projet du maire Jean Drapeau. Conçu sur le modèle du Lincoln Center de New York, la PdA est également à situer dans le prolongement du Monument-National¹⁵. Ce second centre culturel s'imposera en effet comme la première scène nationale, non plus du Canada français historique, comme le Monument-National, mais bien du Québec moderne. L'OSM trouvera quant à lui dans la première salle de la PdA (rebaptisée salle Wilfrid-Pelletier en 1966) un premier lieu de résidence permanente.

Le réseau qui gravite autour de la Société des festivals de Montréal et de l'OSM constitue en fait l'un des principaux instigateurs et promoteurs de cette PdA. La Société des festivals se dissoudra d'ailleurs au lendemain de la nationalisation de l'institution (1964)¹⁶, et à la veille du Festival mondial de Montréal (1967) qui, lors de l'Exposition universelle (autre grand projet culturel de Jean Drapeau), mobilise alors toutes les énergies du milieu culturel. Ce festival mondial mettra à l'affiche quotidiennement, pendant 365 jours, des spectacles en provenance de tous les pays.

La nationalisation de la PdA représente pour sa part un temps fort de la Révolution tranquille¹⁷. Le futur premier ministre souverainiste René Lévesque, alors ministre des Ressources naturelles, mais aussi ancien animateur de radio et de télévision et membre de l'Union des artistes (UDA), est un acteur central de cet épisode : il est l'instigateur de la loi qui fera passer l'établissement sous l'autorité du gouvernement québécois. Un conflit est en effet venu gâcher l'inauguration officielle de la première salle de la PdA. De nature à la fois syndicale et nationale, ce conflit mobilise des syndicats d'artistes québécois (contre un syndicat américain) et des milieux indépendantistes (contre les milieux financiers anglo-montréalais). Cette coalition réclame une meilleure représentation de la scène locale francophone, comme à l'époque des David, mais à l'encontre cette fois d'un maire qui aurait préféré lui conserver un profil international. Plus radicale que les David, cependant, la coalition exige en outre la nationalisation pure et simple de l'établissement. Cela conduit à la démission du programmeur américain et des membres de la Corporation du Centre George-Étienne-Cartier (CGEC) chargée depuis 1955 d'en gérer la destinée. La loi, conçue par Lévesque avec l'appui de son ami l'acteur Jean Duceppe (également président de l'UDA entre 1957 et 1960), accorde à l'UDA la juridiction exclusive des salles tout en démettant la CGEC au profit d'une régie de la PdA entièrement publique : aux hommes d'affaires de la Corporation

succèdent les hauts fonctionnaires du jeune ministère des Affaires culturelles. L'administration municipale – représentée dans l'opération depuis 1955 – s'efface quant à elle au moment où la régie devient société d'État (1982). La PdA relève dès lors uniquement du gouvernement provincial. À partir de cette date, le dossier d'une salle vouée exclusivement à l'OSM fera périodiquement les manchettes des médias, jusqu'à ce qu'en 2011 soit inaugurée sur le site de la PdA la Maison symphonique conçue pour l'accueillir. Au même moment, un autre ancien premier ministre du Québec, Lucien Bouchard, préside le conseil d'administration de l'OSM. En somme, les deux institutions que constituent la PdA et l'OSM s'avèrent des marqueurs (territoriaux et sociaux) tout autant de l'histoire culturelle de Montréal que de l'histoire politique du Québec.

L'action entrepreneuriale de J.A. DeSève, 1896-1968

Le nom de J.A. DeSève est peu connu du grand public. Pourtant, aussi bien l'Université de Montréal que l'Université du Québec à Montréal (UQAM) ou même l'Hôpital Maisonneuve-Rosemont possèdent un pavillon à son nom. Et cela sans compter le nombre imposant de plaques disposées au sein de diverses institutions qui rappellent une donation généreuse de la part de la fondation qu'il a créé en 1966, peu avant son décès. Toujours active, la fondation est notamment propriétaire du célèbre Théâtre Saint-Denis et du cinéma Quartier-Latin, dont le Cineplex Odeon de Toronto est le locataire. L'empire Québecor est intimement, en outre, lié à l'histoire de DeSève, TVA (issu de Télé-Métropole que ce dernier a fondé) constituant bon an mal an une des composantes les plus rentables de l'entreprise.

Né à Saint-Henri, DeSève travaille d'abord dans la construction et les crémeries (équivalent des dépanneurs actuels). Il rêve pourtant de cinéma. Selon Yves Lever, c'est en 1929 qu'il aurait décidé de s'y engager, après le visionnement d'un film en anglais au cinéma Palace, situé rue Sainte-Catherine Ouest¹⁸. Le cinéma parlant débute en effet cette année-là et les salles sont alors de plus en plus populaires, attirant un large public. Le Loew's dispose ainsi de 2 855 places tandis que le Capitol, bâti par Famous Players, en contient 2 600 et le Palace 2 625¹⁹. Les films sont alors tous projetés en anglais et Famous Players contrôle la plupart des salles importantes. DeSève y voit une occasion économique de premier plan concernant la distribution de films français. Il pense donc à une entreprise de distribution ainsi qu'à un vaste réseau de salles d'exploitation. Par diverses tractations, il réussira à prendre le contrôle de la prestigieuse salle de 2 500 places qu'est le Théâtre Saint-Denis où sont projetés, depuis 1930, les premiers films français à Montréal.



J.A. DeSève.
(Collection de la Cinémathèque
québécoise, Photo de Roméo
Gariépy, non datée)

La mobilisation qui s'organise autour du film parlant français démontre que les ambitions sont grandes. La revue *Le Courrier du cinéma* peut ainsi affirmer en 1936 : « Enfin est-il permis de prévoir sans illusion que Montréal deviendra un centre de production cinématographique à l'égal peut-être d'Hollywood²⁰. » DeSève entend bien l'appel lancé par le président de *La Presse*, Pamphile-Réal Du Tremblay, concernant l'importance de produire des films non seulement français, mais aussi canadiens²¹. À l'image des grands studios américains, il cherche alors à contrôler les trois niveaux de l'industrie cinématographique (production, distribution et exploitation).

**SALLES DE CINÉMA
ET PRODUCTIONS
CINÉMATOGRAPHIQUES**

DeSève parvient en quelques années à prendre le contrôle de France-Film et d'autres salles de cinéma. La société est alors la seule entreprise avec des intérêts francophones et contrôle, en 1937, quatre salles sur 59 à Montréal, ainsi que plusieurs salles en région²². L'appropriation des salles par les francophones, notamment vers l'est de la ville, ne fera que progresser par la suite. France-Film fait également construire en 1937, dans le quartier Rosemont en pleine expansion, un cinéma de 700 places qui deviendra le Beaubien. Appuyée par le clergé (on voit fréquemment DeSève en compagnie de monseigneur Charbonneau), France-Film conquiert le lucratif « marché » des paroisses, écoles et collèges. Les salles paroissiales sont fleurissantes et de nombreux ciné-clubs voient le jour, tant à Montréal qu'ailleurs. Ces lieux constitueront une occasion d'éducation cinématographique pour de nombreux Canadiens français.

La stratégie commerciale de DeSève, orientée vers les classes populaires, privilégie les mélodrames en français. Il diversifie également ses activités, proposant notamment au Saint-Denis autant du théâtre dramatique que du vaudeville. Dès les années 1930, ses réseaux, bien qu'ils soient principalement français, prennent également appui du côté américain. Il s'associe par exemple aux Festivals de Montréal pour présenter des spectacles du Metropolitan Opera de New York lors d'une semaine d'opéra au Saint-Denis²³.

J.A. DeSève fonde ensuite Renaissance films distribution (1945) et acquiert la maison de production Renaissance films, première entreprise de production canadienne-française créée par Charles Phillip l'année précédente. France-Film appuiera ainsi la production locale. En vue d'établir une « centrale internationale de cinéma d'inspiration catholique », et grâce à une entente avec le maire Camillien Houde, la construction d'immenses studios est projetée sur le bord du fleuve Saint-Laurent, rue Notre-Dame Est. Les plans de ceux-ci, présentés dans *La Presse* en 1947, sont particulièrement révélateurs des utopies du moment, ainsi que du Montréal francophone oscillant entre les influences de Rome, de la France (projets de coproduction) et celles d'Hollywood (participation de producteurs hollywoodiens dans le projet de DeSève). Cette utopie

ne se réalisera toutefois pas, notamment en raison des coûts associés à l'établissement de studios temporaires, de l'absence d'une collaboration active de DeSève lui-même, plutôt présent du côté de France-Film, ainsi que de l'accueil très mitigé de certains films mélodramatiques (*Les lumières de ma ville*, entre autres, en 1950).

Si Renaissance ne réalise que trois films, la situation est nettement meilleure du côté de la distribution et de l'exploitation. En effet, une entente avec un « concurrent » – Paul L'Anglais qui a fondé la Québec Productions Corporation (1946) – lui assure la distribution d'un premier film à succès essentiellement canadien-français, *Un homme et son péché* (Paul Gury, 1948) d'après le radiroman de Claude-Henri Grignon (CBF, 1939-1962)²⁴. France-Film se porte également très bien grâce aux films français. Et DeSève voit juste au début des années 1950, en acquérant les droits d'*Aurore l'enfant martyr*, autre mélodrame créé en 1921, qui lui aussi fait partie de l'imaginaire des Québécois francophones. DeSève et L'Anglais s'associent ensuite pour la production de *Tit-Coq* (René Delacroix et Gratien Gélinas, 1953). Le film remporte un succès non seulement populaire, mais aussi critique. René Lévesque le salue de la sorte dans *L'Autorité* : « Dieu ! que c'est passionnant – et nécessaire – de se reconnaître sur un écran. [...] Tit-Coq est vivant, d'une vie rude agressive ; [...] Étranger mon ami, si ce film passe sur ton écran, dis-toi bien, je t'en prie, dis-toi avant toute chose que là, pour la première fois, nous sommes²⁵. » DeSève et L'Anglais auront au total produit 19 longs métrages commerciaux, que nous pouvons tous associer à un même imaginaire de la transition²⁶. Certains films obtiennent en effet du succès précisément parce qu'ils ne correspondent plus à la réalité – urbaine – de l'époque. Plusieurs de ces productions représentent une société traditionnelle en profonde dissolution.

LA TÉLÉVISION

L'arrivée de la télévision élargit considérablement l'aire de jeu de l'entrepreneur ; DeSève prévoit depuis longtemps les retombées de la télévision, suit cette évolution de près et ne veut pas rater cette occasion d'affaires. Paul L'Anglais quitte d'ailleurs à cette époque la Québec Productions Corporation pour se concentrer exclusivement sur la radio et la télévision. DeSève, quant à lui détenteur d'un important catalogue de films francophones (québécois et français) ou européens doublés en français, peut s'entendre avec Radio-Canada dès l'entrée en ondes de la télévision pour l'approvisionnement de films, s'assurant un quasi-monopole²⁷. Les deux entrepreneurs prévoient toutefois déjà créer leur propre chaîne de télévision. DeSève, qui est le principal financier, exprime des objectifs ambitieux :

Doter la population française de la métropole et des environs d'un service de télévision de la plus haute tenue technique, morale et artistique. [...] Contribuer au développement général du grand Montréal en appuyant les

grands mouvements d'éducation, de culture, de religion et de bien-être social. [...] Réfléter en tout temps, objectivement et librement, la vie et l'activité montréalaise et nous assimiler parfaitement à cette vie et à cette activité²⁸.

Plusieurs institutions appuient DeSève, notamment la Comédie-Canadienne, l'UdeM, l'Office du film du Québec²⁹. Le conseil consultatif de l'entreprise est particulièrement représentatif des réseaux qui la soutiennent³⁰. En 1959, le Bureau des gouverneurs de la radiodiffusion chargé de l'octroi des licences de télévision privée à Montréal prévoit accorder deux licences, l'une francophone, l'autre anglophone. Du côté francophone, deux projets sont en concurrence : d'une part, Télé-Montréal porté par Jack Tietolman, propriétaire de CKVL et associé à United Amusement, filiale de la chaîne de cinéma Famous Players ; d'autre part, Télé-Métropole, futur canal 10, porté par DeSève et L'Anglais qui emportent la mise³¹. Du côté anglophone, le groupe Canadian Marconi lié à la station de radio CFCF obtient la précieuse licence (canal 12) ; CFCF deviendra plus tard CTV Montréal (aujourd'hui propriété de Bell et concurrent de Québecor qui possède quant à lui TVA).

L'inauguration de Télé-Métropole (TM) a lieu le 19 février 1961, dans de nouveaux studios établis à l'ancien Théâtre Arcade, haut lieu depuis les années 1920 des spectacles de vaudeville et de mélodrame canadiens-français. Y participent notamment le premier ministre Jean Lesage et le maire Jean Drapeau, qui sera d'ailleurs à l'antenne le jeudi soir (15 minutes) pour animer l'émission *Monsieur le maire*. Dès le départ, et contrairement aux intentions annoncées³², la station adopte une perspective résolument populaire. Parmi les premières vedettes de TM, on retrouve Réal Giguère, Michel Louvain, Pierre Lalonde, Olivier Guimond, Gilles Latulippe, Janine Sutto, Jean Lajeunesse, Janette Bertrand, Fernand Gignac. La station devient rentable avant même la fin de sa première année d'existence³³. France-Film, bien évidemment, alimente la nouvelle entreprise en films... À compter de cette date et pour longtemps, le paysage télévisuel montréalais et québécois se trouve marqué par un clivage entre l'approche « populaire » de Télé-Métropole (et de ses chaînes affiliées en région) et le prétendu « élitisme » de Radio-Canada. L'entrée en scène du concurrent privé force néanmoins la société d'État à revoir en profondeur sa grille horaire et sa programmation. Compte tenu des pressions du marché publicitaire, les démarcations se feront de plus en plus ténues avec le temps...

Une expérience nouvelle
en TV française pour
dix spectateurs sur dix

CANAL

10

DIMANCHE LE

19

FÉVRIER

* Et, en avant-première, des chefs-d'œuvre du cinéma européen, tous les soirs, à 8h.30, du 13 au 18 février, au CANAL 10!

CFTM
TV - 10 CANAL

Lancement de la station de télévision Télé-Métropole, le canal 10.

(*Le Photo Journal*, semaine du 11 au 18 février 1961, p. 8)

LES MAGAZINES

DeSève s'intéresse par la suite aux magazines, investissant notamment dans la revue *Actualité* (1961) alors détenue par les Jésuites³⁴. Il s'engage également dans diverses activités caritatives, notamment au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), dont il devient l'un des gouverneurs, ainsi qu'à l'Université de Montréal (création et développement du programme de littérature canadienne, financement de grandes conférences). Au début des années 1960, il encourage la diffusion au Saint-Denis des premiers films d'auteurs d'une nouvelle génération de cinéastes de fictions, notamment *Trouble-fête* de Pierre Patry. Il souhaite enfin doter Montréal d'une cité des arts³⁵, plus précisément de plusieurs salles pouvant servir à des usages diversifiés (opéra, concerts, chanson, théâtre, humour, etc.). Les terrains situés autour du Saint-Denis sont visés. Le décès de DeSève, en 1968, met toutefois fin à ce projet qui sera cependant par la suite réalisé en partie par la Fondation J.A.-DeSève avec la construction du complexe cinématographique Quartier-Latin³⁶.

DeSève incarne le mélange de modernité et de tradition propres à la première demie du XX^e siècle. Au cœur des transformations de l'espace culturel montréalais, il représente aussi un jalon important de la transition vers le Québec contemporain, notamment ce passage d'un nationalisme de la survivance à un nationalisme d'affirmation, qui se déploiera pleinement durant la Révolution tranquille. L'action de DeSève contribue en outre, tout comme celle de David, à un déplacement de l'action culturelle de l'ouest de la ville vers l'est (Quartier latin). Il contribue de plus à une reconversion au profit des francophones d'une infrastructure culturelle (théâtres et salles de cinéma) largement dominée par la communauté anglophone. Finalement, son populisme sans complexe et sa réussite commerciale participent sans nul doute à la légitimation de la culture populaire, plus que jamais présente en 2012.

L'action artistique de Paul-Émile Borduas, 1905-1960

Le nom de Borduas est nettement plus connu que celui de DeSève. Son œuvre, peinte et écrite, est l'objet d'une vaste exégèse. Son influence sur la culture québécoise, peut-être plus tardive que celle de DeSève, tient beaucoup aux réimpressions successives du manifeste *Refus global* (1948) depuis les années 1960, qui en aura fait une icône de la Révolution tranquille. Sa peinture a aussi été abondamment exposée, documentée et discutée, donnant lieu à de nombreuses rétrospectives après son décès à Paris, en 1960. La publication de ses écrits complets, en trois volumes (1987 et 1997), est encore venue au fil des ans alimenter la discussion et l'interprétation de la signification historique de cette œuvre.



Réunion des automatistes chez les Gauvreau avec, de gauche à droite, Claude Gauvreau, Julienne Gauvreau, Pierre Gauvreau, Marcel Barbeau, Madeleine Arbour, Paul-Émile Borduas (au centre), Madeleine Lalonde, Bruno Cormier et Jean-Paul Mousseau.

(Musée national des beaux-arts du Québec, numéro d'accession 1999.354, Photo de Maurice Perron, don de la famille Perron, 1947)

L'entrée en scène de Borduas et des automatistes – ce regroupement qui s'est opéré autour de sa personne – se produit à la faveur de la Seconde Guerre mondiale. Leur action s'inscrit aussi dans la plus large polémique de « l'art vivant », moderne et antiacadémique, qui s'intensifie à Montréal dès le début de la guerre, notamment après la création en 1939 de la Contemporary Art Society (CAS) par John Lyman³⁷ et le retour d'Europe du peintre Alfred Pellan³⁸ « célébré » peu après. Borduas est d'ailleurs au départ moins connu (et reconnu) que ces deux derniers protagonistes. De plus, au sens strict, l'automatisme se situe plutôt à la sortie de la guerre : entre 1946, date de la première exposition collective du groupe, et 1954, date de la dernière, la publication du *Refus global* en 1948 représente le point culminant. La période de la guerre aura été non seulement un temps d'incubation pour ce regroupement, mais aussi celui d'une ébullition plus large ponctuée de plaidoyers en faveur de l'art vivant et de pamphlets contre l'académisme de l'EBAM. Le mouvement gagne suffisamment en légitimité pour obtenir en 1945 la démission de Charles Maillard, directeur de l'EBAM et proche d'Athanase David³⁹. Pellan, responsable en grande partie de la cabale menée contre le directeur⁴⁰, tient d'ailleurs à cette occasion un rôle plus décisif que Borduas. La polémique se répercute dans la presse et dans plusieurs périodiques culturels et intellectuels locaux :

BORDUAS ET LES AUTOMATISTES

Le Quartier latin (1919-1970), journal des étudiants de l'UdeM, *La Relève* (1934-1941) et *La Nouvelle Relève* (1941-1948), *Amérique française* (1941-1955), *Gants du ciel* (1943-1946), etc. De nouveaux éditeurs laïques, telles les Éditions de l'Arbre (1940-1948), contribuent en outre au mouvement en publiant des monographies sur les principaux protagonistes.

Bon nombre d'acteurs étrangers à la scène artistique locale interviennent dans la controverse. À cet égard, le débat profite indéniablement du contexte de décloisonnement et de désenclavement de la scène locale que favorise la guerre, et qui fait pour un temps de Montréal l'un des centres culturels francophones les plus actifs du monde libre. Au tourisme « involontaire » d'intellectuels et d'artistes européens – André Breton, Fernand Léger, le père Marie-Alain Couturier, Henri Ghéon, les Pitoëff, Étienne Gilson, Jean-Paul Sartre et bien d'autres passent alors par Montréal ou y séjournent⁴¹ – s'ajoute le retour d'exilés bien informés de l'état du monde de l'art, comme le poète Alain Grandbois, ami de Blaise Cendrars, ou Pellan, proche d'André Breton et des avant-gardes parisiennes. Ces vedettes de la modernité européenne cautionnent le procès de légitimation de l'art vivant (et moderne) alors en cours sur la scène locale ; cela lui octroie en outre une signification internationale inédite. Si l'après-guerre signifie un retour à la normale, cette période du conflit mondial ancre cette idée d'une « vocation internationale » d'un Montréal moderne dont s'emparera plus tard Jean Drapeau. Le premier mandat de ce dernier à titre de maire de Montréal (1954-1957) est en effet marqué par cette volonté nouvelle d'affirmation internationale de la ville par la culture : Place des Arts (1955), Conseil des arts de Montréal (CAM, 1957). À la sortie de la guerre, Montréal se perçoit encore comme métropole d'un pays, le Canada, qui s'impose lui-même, selon une expression de Gérard Bergeron (1980), comme « première puissance moyenne mondiale ». De plus, à cette époque, sa population est encore plus importante que celle de Toronto.

Borduas et les automatistes représentent la fraction la plus radicale de cette nouvelle mouvance d'art contemporain, celle qui se montre la plus fermement engagée en faveur de l'abstraction pure. Le rôle qu'est amené à tenir Borduas tient en partie au poste qu'il occupe depuis 1937 à l'École du meuble, une jeune école (1935) proposant une solution de rechange à la formation plus académique de l'EBAM⁴². Il tient aussi au soutien que lui apporte le père Couturier, un historien et théoricien de l'art mais aussi dominicain, qui lui offre une triple caution, internationale, intellectuelle et religieuse. Couturier soutient notamment Borduas contre Maillard dès son arrivée à Montréal en 1940. Tous deux développent dès lors conjointement à l'École du meuble un projet d'atelier d'art sacré. Au départ, bon nombre des appuis de Borduas se trouvent ainsi au sein du clergé catholique. Notons de plus que Borduas entre en poste à l'École non pas sous les libéraux, mais sous l'Union nationale de

Duplessis, nouvellement élue. Il doit cette embauche à l'intercession de son vieux maître Ozias Leduc auprès du nouveau sous-secrétaire de la province, Jean Bruchési⁴³. Les difficultés de Borduas à l'École du meuble semblent d'ailleurs débiter quelques années avant son congédiement, au moment où en 1946 l'école passe de l'autorité du Secrétariat de la province à celle du ministère du Bien-être social et de la Jeunesse. Non seulement Borduas perd alors la protection de Bruchési, mais ce passage renforce aussi la vocation strictement professionnelle de l'école et la volonté de contrôle social de la jeunesse ouvrière, au détriment de l'art pur et de cette « créativité » qui fondent l'approche pédagogique du peintre. C'est, entre autres, au titre de « mauvais exemple » pour la jeunesse que le gouvernement justifiera le licenciement de Borduas aux lendemains de *Refus global*.

La première présence remarquée de Borduas à une exposition date de 1941⁴⁴. Par contraste, Alfred Pellan obtient une exposition solo au MBAM dès son retour à Montréal, en 1940. Bien que la première œuvre abstraite de Borduas, *Abstraction verte*, date de 1941, il faut attendre 1942, lors de l'exposition individuelle d'œuvres essentiellement abstraites à l'Ermitage, pour le voir consacré et s'établir sur le même pied que Pellan. C'est en 1943, année d'une seconde exposition solo à la Galerie Dominion, que se forme autour de lui le premier noyau de ceux qu'un journaliste qualifiera plus tard, en 1947, d'automatistes. Ce noyau comprend des élèves de l'École du meuble (dont Marcel Barbeau et Jean-Paul Riopelle) mais aussi de l'EBAM (comme Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Françoise Sullivan), du collège Sainte-Marie (Bruno Cormier, Claude Gauvreau) et du collège Notre-Dame (Jean-Paul Mousseau). Le groupe propose dans le plus pur esprit surréaliste non pas tant une nouvelle façon de peindre qu'une nouvelle façon de voir et de sentir ; il s'agit ni plus ni moins de libérer les possibilités psychiques refoulées des individus. Cette conception de l'art vivant implique bien plus qu'un changement de thématique dans l'ordre de la représentation picturale ; elle signifie plus fondamentalement un renversement de logique, la priorité passant du sujet peint au sujet peignant, du motif peint au geste de peindre. Outre cette radicalité esthétique, leurs positions les poussent également à sortir de la « bourgade plastique » et les conduisent parfois sur le terrain politique (comme au moment de la grève d'Asbestos). À cela s'ajoute une dimension transdisciplinaire. En effet, contrairement à la CAS et au groupe de Pellan, l'automatisme réunit non seulement des peintres (Jean-Paul Riopelle, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Marcelle Ferron, Pierre Gauvreau), mais aussi des écrivains (Claude Gauvreau, Gilles Héneault), des comédiennes et des danseuses et chorégraphes (Muriel Guibault, Françoise et Thérèse Renaud, Françoise Sullivan, Françoise Riopelle), un psychiatre (Bruno Cormier), un photographe et caméraman (Maurice Perron) et des designers (les frères Viau,

Madeleine Arbour). Le grand nombre de femmes amenées à tenir un rôle de premier plan est incidemment à signaler.

La réputation de Borduas s'affirme au cours de la guerre. Outre de fréquentes expositions solos à Montréal, ses œuvres circulent dans des expositions collectives à travers plusieurs villes du Canada et des États-Unis, et ce grâce aux réseaux de Lyman. Les premières expositions du groupe n'auront toutefois lieu qu'après la guerre, en 1946, et dans des endroits de fortune : la première, « The Borduas Group », à New York⁴⁵ est suivie d'une seconde à Montréal dans un appartement privé de la rue Amherst (chez la comédienne Muriel Guilbault). Deux autres se tiennent l'année suivante, à Montréal rue Sherbrooke (chez les Gauvreau), et à Paris où deux autres membres, Fernand Leduc et Jean-Paul Riopelle, se sont installés dans l'intervalle. Lors de cette dernière exposition, le groupe s'affiche pour la première fois sous le nom d'automatistes.



Photographie prise lors de l'exposition Mousseau-Riopelle chez Muriel Guilbault. (Musée national des beaux-arts du Québec, numéro d'accession 1999.228, Photo de Maurice Perron, don de la famille Perron, 1947)

La publication du *Refus global* représente le point culminant du regroupement, son moment de plus haute visibilité, mais aussi le début de sa dispersion. C'est le terme d'une « escalade des ruptures » (selon l'expression de Bernard Teyssède⁴⁶). Avant même sa parution, le programme énoncé provoque en effet la rupture avec la CAS de Lyman et le groupe de Pellan. Ce dernier signe d'ailleurs un autre manifeste, *Prismes d'yeux*, pour se démarquer des automatistes ; lancé peu avant *Refus global*, ce nouveau manifeste vise à les court-circuiter. L'élection controversée de Borduas à titre de président de la CAS quelques mois plus tôt provoque également l'éclatement de l'association. On commence en effet à le considérer trop radical. Celui-ci, responsable de l'essai principal qui donne son nom au manifeste⁴⁷, y étend le programme esthétique du groupe jusqu'au domaine politique : faisant de l'« anarchie resplendissante » un équivalent de la peinture automatiste, il attaque l'idéologie traditionnelle de survivance du Canada français et ce lien indéfectible posé entre religion (catholique), langue (française) et ruralité. « Au diable le goupillon et la tuque ! » La dénonciation des préjugés, de la peur (*bleue, rouge et blanche*, aux couleurs du club de hockey montréalais, du chandail de Fridolin et du drapeau de la mère patrie), des idées préconçues, des actions préméditées et des certitudes rassurantes est effectuée au nom de l'ouverture à l'imprévisible, au danger et à l'angoisse, c'est-à-dire 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. »

Ce ras-le-bol surréaliste suscite rapidement une centaine d'articles, presque tous négatifs. Accusé d'être un corrupteur de la jeunesse, du péché d'orgueil et d'idées sombres, Borduas est congédié de l'École du meuble, cela à son plus grand étonnement : 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 écrites⁴⁸. » Outre ses amis les plus proches, les quelques soutiens qu'il reçoit des milieux libéraux canadiens-français – André Laurendeau au *Devoir* ou d'autres au journal *Le Canada* – ne démontrent pas de sympathie vraiment profonde pour ses idées⁴⁹. Gérard Pelletier, qui l'appuie en partie, lui reproche notamment de ne pas évoquer la présence de Dieu et, « parce que nous croyons au péché », refuse la règle de l'instinct.

Le groupe exposera encore quelques fois par la suite : en 1951, *Étapes du vivant* à la 1^{re} Biennale de São Paulo ; en 1952, à la Galerie XII du MBAM, et une dernière en 1954, *La Matière chante*, organisée par Claude Gauvreau à la Galerie Antoine⁵⁰. Ce dernier se fera à Montréal le principal défenseur de l'héritage de Borduas, et de l'Égrégore automatiste. Dans l'intervalle, en 1953, Borduas s'installe à New York, qu'il quitte pour Paris en 1955, où il meurt en 1960. Au cours de cet épisode final, il participe à plusieurs expositions à travers le monde – il sera notamment de la Biennale de Venise de 1954⁵¹ – et produit

des expositions solos à Montréal (Agnès Lefort en 1954, L'Actuelle en 1955), mais curieusement n'en a aucune à Paris où pourtant il s'est fixé. Une première exposition posthume a lieu en 1962 au MBAM, et une seconde en 1963 à la Galerie nationale du Canada.

**LE MILIEU D'ART
NON FIGURATIF**

Pendant ce temps, à Montréal, le milieu de l'art non figuratif n'en poursuit pas moins sa progression. En effet, le *Refus global* n'est pas le seul manifeste à voir le jour au cours de la période. Celui du groupe de Pellan, dont Jacques de Tonnancourt est l'auteur, plaide aussi pour l'ouverture à l'imaginaire, quoique sur un ton moins radical, moins politique, selon une stratégie réformiste qui déplaît à Borduas, mais qui est peut-être aussi moins « sectaire ». Ces deux manifestes sont également suivis en 1955 de celui des premiers plasticiens (Jauran, Belzile, Jérôme, Toupin) qui réclament de leur côté une place pour l'artiste dans la cité. En 1956, une coalition pluraliste sur le modèle de la CAS se reforme autour de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal. D'ex-automatistes et de nouveaux plasticiens en sont les instigateurs : Fernand Leduc en est le président, Mousseau et Jauran, des membres fondateurs⁵². À la fin des années 1950, l'association regroupe jusqu'à une cinquantaine de peintres montréalais, essentiellement « non figuratifs ». Selon Guy Robert, ils dénoncent maintenant « la pente académique sur laquelle glissait le post-automatisme dans sa prétention abusive au monopole du non-figuratif et de l'avant-garde⁵³ ». Leur première exposition a lieu dans le grand hall d'un restaurant de l'île Sainte-Hélène, avec la bénédiction de la nouvelle administration de la Ville de Montréal et de son jeune maire, Jean Drapeau.

En 1957, la nomination de Robert Élie à la direction de l'EBAM ajoute encore à la reconnaissance officielle de ces courants modernistes. Élie, journaliste, critique d'art et romancier, ami de Saint-Denys-Garneau, de Borduas et de Pellan, est en effet lui-même étroitement identifié à l'avant-garde artistique et littéraire montréalaise. Certains pourront donc affirmer que la bataille de l'art abstrait est largement remportée à Montréal dès la fin des années 1950. Guy Robert⁵⁴, par exemple, estime que la quasi-totalité des expositions montréalaises affichent alors du non-figuratif, faisant du Montréal de cette époque le foyer principal de l'art moderne au Canada⁵⁵. En 1964, l'inauguration du Musée d'art contemporain de Montréal représente l'aboutissement de ces mobilisations autour de l'art vivant et la reconnaissance officielle des courants modernes contemporains. Gilles Héneault, signataire du *Refus global*, est notamment l'un des premiers directeurs de ce musée. Celui-ci, inspiré du Whitney Museum à New York (1931) consacré à l'art contemporain américain, est le premier au Canada à se donner comme principal mandat l'exposition et la circulation d'œuvres contemporaines « autochtones », en l'occurrence québécoises.

L'épisode automatiste, quoique marginal sur le fait, cristallise rétrospectivement un temps fort de la vie culturelle montréalaise. Il marque en quelque sorte le moment de basculement du Canada français vers le Québec moderne. En effet, le manifeste automatiste représente un des premiers gestes de rupture publique avec l'idéologie traditionnelle du Canada français ; cela lui confère une double signification culturelle et politique. Développée essentiellement à Montréal, l'œuvre de Borduas qui se veut à la fine pointe de la modernité démontre aussi la possibilité d'une modernité d'emblée canadienne-française : la modernité ne pourra plus aussi aisément être dénoncée à titre d'importation ou d'invasion étrangère. Borduas, l'un des premiers à prendre le risque d'une telle rupture, est peut-être aussi l'un des derniers à avoir dû en assumer toutes les conséquences, notamment les risques du marché libre de l'art transnational.

**BASCULEMENT VERS
LE QUÉBEC MODERNE**

Sa trajectoire, qui se situe plus que toute autre entre deux mondes, est également significative des enjeux de la vie culturelle du Canada français à l'aube de la Révolution tranquille⁵⁶ : destiné à la sortie de la Première Guerre mondiale à une carrière de peintre d'Église, il se convertit en effet au début des années 1940 à la religion de l'« art pour l'art » et amorce ce parcours improbable qui le conduit vers un art abstrait et « surrationnel » proprement canadien. Sa relation initiale à l'art sacré auprès d'Ozias Leduc, et cette « amitié malcommode » qu'il continue à lui entretenir jusqu'au décès du vieux maître en 1955, ainsi que les multiples soutiens dont il dispose auprès de membres du clergé expliquent aussi peut-être ce « matérialisme mystique » qu'André-G. Bourassa croit reconnaître dans l'œuvre écrite du peintre agnostique⁵⁷. Borduas veut aller au-delà de la civilisation chrétienne, mais il souhaite tout autant s'écarter du libéralisme strictement utilitaire qui tend à prendre le relais. Son renvoi de l'École du meuble tient non seulement à ses positions anticléricales et à sa dénonciation de l'ordre établi, mais aussi à des tensions devenues intenable au sein de cette école technique. L'orientation libertaire qu'il donne à son enseignement, de même que la promotion de l'art pour l'art, place directement ce fils d'ouvrier en opposition au pragmatisme et aux visées utilitaristes de cette école d'art appliqué. Mais Borduas est également entre deux mondes lorsqu'on considère la double influence qui marque l'évolution de sa phase abstraite, d'abord française, dans la mouvance surréaliste d'André Breton, puis nord-américaine en phase avec l'expressionnisme abstrait new-yorkais d'un Jackson Pollock⁵⁸. Cette position de transition évoque la figure du peintre américain Arshile Gorki, son contemporain, dont l'influence a également été considérable aux États-Unis. Elle rappelle aussi la modification des points de référence culturelle à la sortie de la guerre, de Paris à New York. Sur cet axe Paris-New York, sa situation inconfortable, ou intenable, traduit cette position incongrue d'une communauté canadienne-française, à la fois enclavée et

excentrique, linguistiquement et culturellement, vis-à-vis tant de l'Amérique anglophone que de la France et de l'Europe.

Si Borduas et les automatistes peuvent être considérés comme les premiers à formuler le projet d'une modernité spécifiquement canadienne, leur activité s'inscrit néanmoins largement dans la continuité d'une polémique qui oppose régionalistes et exotiques (ou internationalistes)⁵⁹ depuis la première partie du XX^e siècle. Cette opposition entre tenants d'un art local traditionnel et tenants d'un art moderne international, universel ou cosmopolite, traverse à la fois les domaines de la littérature, de la musique et des arts plastiques. Structurant le champ culturel canadien-français, elle accompagne aussi l'autonomisation de ces champs de production. Cette polémique n'est d'ailleurs pas exclusivement québécoise ; on la retrouve au même moment un peu partout en Amérique du Nord, au Canada anglais, aux États-Unis, au Mexique ainsi qu'en Amérique latine. Borduas apparaît par plus d'un côté comme le bouc émissaire⁶⁰, à la fois agent provocateur et victime de cette structure polémique. Son programme artistique, enraciné dans la réalité locale, cherche cependant à y apporter une solution originale, ne cédant ni au régionalisme ni au traditionalisme. Son départ du Québec des années 1950 représente à cet égard l'ajournement du projet, sinon un constat d'échec, du moins une dette symbolique à rembourser. Depuis son décès, l'interminable exégèse de son œuvre plastique et écrite en témoigne...

Le basculement : 1960 et après...

La plupart des forces culturelles qui marquent aujourd'hui l'espace montréalais sont donc bien présentes à l'aube des années 1960 : institutionnalisation accrue de l'action culturelle de l'État par l'établissement de politiques et de programmes culturels systématiques qui, dans la poursuite des projets d'un David, sont généralement favorables à la « minorité-majorité » francophone montréalaise, constitution d'un espace culturel commercial et populaire d'expression française à Montréal, dans la continuité des initiatives d'un DeSève, sentiment général d'émancipation culturelle et ouverture cosmopolite ou « exotique » à la modernité, dans la poursuite d'un Égrégore automatiste, ou post-automatiste. À partir des années 1960, ces trois forces deviennent clairement dominantes, et leur rythme s'accélère. Il reste en revanche difficile de savoir lequel de ces trois vecteurs de modernité prend dès lors le pas sur les autres : institutionnalisation, commercialisation ou émancipation de la vie culturelle et de la culture ? Puisqu'ils sont à la fois solidaires et concurrents, on peut se demander qui, en effet, des artistes, des entrepreneurs culturels ou des gouvernements mène véritablement le bal depuis 1960 ?

Ce qui ressort, en 2012, de la convergence de ces forces ne correspond pas non plus clairement à ce que ces premiers protagonistes de la modernité avaient anticipé ou rêvé. À cet égard, la période qui suit coïncide avec un véritable basculement collectif et symbolique dans un autre monde. Elle marque, pour ainsi dire, l'entrée dans une « seconde modernité » nettement plus complexe et plus volatile. Ce basculement tient pour une part au glissement de deux plaques tectoniques jusque-là fondatrices de l'espace montréalais : l'évolution de l'ancien Canada français au Québec moderne et l'émergence d'une nouvelle culture dite « québécoise » dont Montréal – voire ses quartiers centraux du Plateau-Mont-Royal – s'avère ou se proclame aujourd'hui l'épicentre ; mais aussi, et peut-être plus profondément, le glissement d'une métropole canadienne, industrielle et moderne quoique encore coloniale – centre relativement incontesté de l'ancien Dominion du Canada jusqu'à la veille des années 1960, et même bien au-delà –, à une métropole québécoise postindustrielle, postcoloniale, postmoderne, bien distincte du grand tout canadien. À l'intersection de ces forces, la nouvelle métropole québécoise n'apparaît pas pour autant essentiellement ancrée dans l'espace national québécois : tributaire jusqu'au tournant des années 1980 d'une symbolique nationale-territoriale (le Canada, le Canada français, le Québec), le Montréal déterritorialisé et mondialisé qui émerge par la suite tend plutôt à se (re)présenter comme une île flottante entre plusieurs pays et continents (le Canada ou le Québec, les États-Unis ou la France, l'Europe ou l'Amérique...). Autrefois enclavé sur le plan continental, et cloisonné sur le plan local, ce nouvel espace culturel aux frontières plus floues évoque en outre par plus d'un côté cette phase du jeu de Go durant laquelle les joueurs ne savent plus très bien lequel encercle l'autre : qui donc, à Montréal, est le minoritaire ? Où se tient donc la vraie « majorité » ? Cette nouvelle version du jeu de Go, à l'ère du numérique, est en outre « multi joueur ».

Cette métamorphose semble globalement s'opérer en deux temps. Des années 1960 au tournant des années 1980, la vie culturelle se fait résolument politique ; depuis 1980, sa tournure est nettement plus économique.

Première phase

La convergence des trois forces de modernité examinées à la section précédente est incontestable au début des années 1960. Comment par exemple dissocier le sentiment général de libération (culturelle, subjective, politique) qui caractérise cette période du mouvement tout aussi général de libéralisation des marchés culturels qui s'effectue au même moment ? Cette libération coïncide en effet avec une succession de mesures libérales affectant plusieurs secteurs culturels de grande production : libéralisation des ondes mettant fin au monopole de Radio-Canada et entraînant l'émergence des premières télévisions

**LIBÉRATION
CULTURELLE**

privées (1961), loi de l'accréditation des librairies (1965) mettant fin peu de temps avant la levée de l'Index (1966) au monopole du clergé sur le marché du livre et sur la lecture, fin de la censure au cinéma après la disparition de l'ancien Bureau du même nom au profit d'un bureau de surveillance (1967), tout cela étant précédé de la levée de la Loi du Cadenas (contre la sédition communiste), mise en vigueur en 1938 sous Duplessis et jugée anticonstitutionnelle en 1957.

Ce déverrouillage commercial et culturel ouvre d'innombrables occasions d'affaires à une nouvelle génération d'entrepreneurs culturels, dans les domaines de l'édition, du cinéma et de la radiotélévision. Il s'accompagne en outre d'une participation accrue des pouvoirs publics dans le champ de la culture au sens strict (les arts et lettres) comme au sens large (les communications, l'éducation, la langue). Les gouvernements fédéral et provincial consolident tous deux leur présence dans le champ de la production culturelle, rivalisant bientôt pour la légitimité de l'autorité culturelle nationale. L'administration municipale, quant à elle, s'impose comme un troisième joueur incontournable. Cette période coïncide en effet largement avec le « règne » du maire Jean Drapeau dont le second mandat, débuté en 1960, ne s'interrompt qu'en 1986. De nombreuses initiatives à teneur souvent culturelle, comme l'Exposition universelle de 1967, marqueront pour longtemps l'imaginaire populaire, plusieurs demeurant encore aujourd'hui fortement associées à sa personnalité. Ce contexte ouvre également un terrain propice à la contestation, de ce qu'il reste tant de l'ordre ancien que des nouveaux pouvoirs qui, de façon plus diffuse, en prennent le relais. Aux prescriptions globales de l'archevêché succèdent en effet des censures locales : bureaucratiques, judiciaires, publicitaires, commerciales, médiatiques... De gauche à droite du spectre politique émergent également de nouveaux groupes « de pression » : aux chambres de commerce et aux syndicats, s'ajoutent les étudiants (McGill français ! Cégeps occupés !), les femmes (Québécoises deboutte !), les mouvements citoyens (Sauvons Montréal !)... Par ailleurs, les idéologies de survivance et de rattrapage, fonds traditionnels du Canada français, sont mises à rude épreuve par de nouvelles logiques de décolonisation, typiques des années 1960 qui, au tournant des années 1970, se conjuguent à la montée de mouvements contre-culturels. Plutôt qu'à l'étanchéité des pôles commercial (privé) et culturel (public), la période démontre de la sorte une forte synchronie de leur développement réciproque.

LA RADIO ET LA TÉLÉVISION

La consolidation et la densification de l'infrastructure médiatique privée est remarquable au cours de cette période, et plus encore du côté de la radio que de la télévision. À la multiplication des chaînes AM, avec la montée de tribunes « libres » (Pierre Pascau ou Pat Burns notamment), s'ajoute l'émergence des chaînes FM. Ces dernières répercutent bientôt l'« épopée rock » qui

sert de fond sonore aux années 1970 : CKGM-FM (1963) devient CHOM-FM en 1970 ; d'autres, comme CKVL-FM en devenant CKOI (1976), modifient leur programmation en conséquence. Ce nouveau paysage radiophonique offre une caisse de résonance particulière au conflit linguistique qui s'approfondit alors à Montréal. La concurrence pour le marché publicitaire pousse notamment les chaînes francophones vers l'anglais, et les chaînes anglophones vers le français, entraînant des réglementations plus strictes à la fin des années 1970.

Au cours de la même période, l'expansion dans la métropole d'institutions culturelles publiques et d'initiatives artistiques non commerciales est tout aussi remarquable. À cet égard, il ne faut pas minimiser le rôle du secteur de l'enseignement supérieur. Les manifestations, grèves et occupations annuelles de l'EBAM entre 1964 et 1968, précédant l'intégration à la nouvelle Université du Québec à Montréal (UQAM) en 1969, ouvrent la période⁶¹. Revendiquant l'héritage de Borduas, elles conduisent le gouvernement québécois à former en 1966 une commission d'enquête sur l'enseignement des arts. Déposé en 1969, le rapport Rioux – du nom de son président, le sociologue Marcel Rioux – déborde le cadre strict du milieu scolaire pour préconiser une conception élargie de la culture. À la démocratisation de la culture (lettrée, savante, humaniste, élitiste) et à sa revitalisation par les sciences et les techniques, promues par le rapport Parent, le rapport Rioux veut plutôt tracer les voies d'une véritable « démocratie culturelle » : entre les thèses néo-marxistes d'un Herbert Marcuse et celles d'un Marshall McLuhan postmoderne, il préconise le passage de l'homme normal à « l'homme auto-normé », introduit, ainsi que le développement d'une « culture ouverte », « postindustrielle » et « créative ».

La création puis l'expansion à partir de l'ancien Quartier latin de la seconde université francophone, l'UQAM, ainsi que la fusion de l'Université Sir-George-Williams et du collège Loyola d'où naît plus à l'ouest une seconde université anglophone, Concordia (1973), marquent par la suite durablement l'espace culturel montréalais. Ces deux institutions universitaires seront non seulement des foyers d'animation, voire d'agitation, de la vie culturelle, mais elles tiendront aussi un rôle de premier plan en matière d'organisation du champ culturel, notamment de formation artistique professionnelle⁶². Les nouveaux départements universitaires accompagnent en outre le développement des arts, des lettres, du théâtre, de la chanson, du cinéma qui, tous canadiens au départ, deviennent un à un québécois : les universitaires en proposent souvent une première historiographie critique, voire une légitimation. L'université favorise aussi une différenciation et une spécialisation de chacun de ces secteurs, pourvus dès lors d'une dynamique universitaire et professionnelle qui leur est propre.

**LES INSTITUTIONS
CULTURELLES ET
L'ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR**

**L'ACTION DU
GOUVERNEMENT
FÉDÉRAL**

L'action culturelle publique s'organise par ailleurs, en chassé-croisé, à partir des trois ordres de gouvernement. L'activité fédérale se poursuit par l'entremise de l'ONF et de Radio-Canada qui, en 1973, se déplace d'ouest en est du boulevard Dorchester (aujourd'hui René-Lévesque), puis s'étend au secteur des arts et des lettres, avec le nouveau Conseil des Arts du Canada (CAC) créé en 1957⁶³. Privilégiant une action métropolitaine ainsi que le jugement des pairs, les bourses aux artistes et les subventions aux organismes artistiques seront particulièrement favorables aux créateurs montréalais les mieux établis. Plusieurs d'entre eux tiendront d'ailleurs un rôle influent au sein de cette institution, notamment l'acteur et metteur en scène Jean-Louis Roux, directeur du Théâtre du Nouveau Monde (TNM) (1966-1982) et de l'École nationale de théâtre (1982-1987), mais aussi président du CAC de 1996 à 2003. De plus, l'intervention fédérale s'élargit bientôt à l'industrie cinématographique avec, en 1967, la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC, aujourd'hui Téléfilm Canada). Gratien Gélinas en est le président de 1969 à 1978. Enfin, deux programmes sociaux lancés au début des années 1970, Perspective jeunesse et Initiatives locales, ont une influence décisive au cours de la décennie sur l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes et de producteurs culturels. Conçus pourtant à d'autres fins, ces programmes permettent en effet le décollage d'un ensemble inédit de petits organismes, qui viendront par la suite frapper à la porte du CAC : centres d'art gérés par des artistes, troupes de théâtre de création, coopératives de films ou de vidéo, périodiques culturels, radios communautaires...

**L'ENTRÉE EN SCÈNE
DU GOUVERNEMENT
QUÉBÉCOIS**

L'entrée en scène du gouvernement québécois, avec son ministère des Affaires culturelles (MACQ) en 1961 et son ministère de l'Éducation en 1964, reste sans doute la nouveauté institutionnelle la plus significative à long terme. Les cégeps en 1968, de même que le réseau de l'Université du Québec à compter de 1969, élargissent ainsi l'accès (gratuit) non seulement à l'éducation post-secondaire mais aussi à la culture savante. En outre, collèges et universités offrent d'emblée un éventail d'emplois-abris à bon nombre de créateurs, en premier lieu aux peintres, aux écrivains et aux poètes. Au-delà du secteur de l'éducation, le nouveau MACQ pénètre quant à lui plus directement sur le terrain de la production et de la diffusion culturelles. Ce ministère provincial, qui se présente d'emblée comme celui de la « civilisation canadienne-française et du fait français en Amérique » (selon la formule de Georges-Émile Lapalme, reprise par Jean Lesage), ne semble pourtant pas à la hauteur de ses ambitions. Face à des institutions d'origine anglo-canadienne souvent plus anciennes, plus visibles et mieux dotées (ONF, Radio-Canada, CAC ou MBAM), son action paraît piétiner sur un terrain déjà occupé. Le rôle de ce ministère s'affirme néanmoins après l'élection du Parti québécois (1976), pour prendre de plus en plus d'importance par la suite, au point de devenir aujourd'hui prédominant dans plusieurs secteurs⁶⁴.

Au début des années 1960, le jeune MACQ n'en consolide pas moins sa présence dans la métropole avec un ensemble de nouvelles institutions « nationales » vouées à la diffusion : « nationalisation » de la Bibliothèque Saint-Sulpice, devenue Bibliothèque nationale en 1963, de la Place des Arts en 1964, et de la Cinémathèque canadienne (1963) qui devient québécoise en 1971, création du Musée d'art contemporain en 1964 et, en 1968, de Radio-Québec qui entre en ondes en 1975 (Télé-Québec depuis 1996). Toutes ces institutions connaissent d'importants développements par la suite, à commencer par la Bibliothèque nationale qui, par la fusion avec les Archives nationales et l'intégration de la Bibliothèque centrale de Montréal (municipale), donne naissance en 2005 à Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ), un tout nouvel établissement construit sur le site de l'ancien Palais du commerce.



Avec ses grands espaces dédiés à la lecture, à la recherche et à l'animation et sa luminosité particulière, la Grande Bibliothèque (Bibliothèque et Archives nationales du Québec) est un succès de fréquentation depuis son ouverture. (Graciuseté de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec)

Le financement de la production culturelle s'organise également : un service d'aide à la création, dès les débuts du ministère, et un service des industries culturelles à partir des années 1970 redoublent l'action du CAC et de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC) sur ce terrain. Ces deux services seront à l'origine de plusieurs

institutions devenues d'incontournables sources de financement public pour la création et la production culturelle : le Conseil des arts et des lettres du Québec créé en 1994 et, du côté des industries culturelles, l'Institut québécois du cinéma (1977), la Société de développement des industries de la culture et des communications (1978), la Société générale du cinéma (1983), la Société générale des industries culturelles (1987), qui seront finalement intégrés, en 1995, à la nouvelle Société de développement des entreprises culturelles (SODEC).

À ces instruments d'aide à la production et à la diffusion québécoise s'ajoute par ailleurs l'action d'une direction régionale qui, à compter des années 1970, intervient en matière de patrimoine urbain. D'abord concentrées dans le Vieux-Montréal – déclaré arrondissement historique en 1964 –, ces actions patrimoniales s'élargiront progressivement à d'autres secteurs de la ville, débordant le strict cadre de la « conservation » des monuments historiques au profit de la « revitalisation » urbaine. À partir de 1979, les ententes quinquennales entre la Ville et le ministère (dites ententes MACQ-Ville) ont une influence considérable non seulement sur la conservation et la mise en valeur du patrimoine architectural et urbain, mais aussi à partir des années 1980 sur l'aménagement d'« équipements culturels » de toute taille et de toute nature (entreprises, institutions, organismes).

LA VILLE DE MONTRÉAL

Sous Jean Drapeau, la ville s'impose également comme un troisième joueur et sans doute le plus visible. Détenteur d'une forte légitimité populaire, le maire mobilise d'emblée les élites de la ville autour d'une succession d'initiatives à teneur culturelle, voire esthétique. « Monsieur le maire », du nom de l'émission qu'il anime sur les ondes de Télé-Métropole, la nouvelle station de son ami DeSève, assure personnellement la promotion d'un bon nombre de ces grands projets. Le Conseil des arts de Montréal créé sous son premier mandat (1956) s'avère une initiative inédite à l'échelle municipale et devance même ses équivalents fédéral ou provincial⁶⁵. L'annonce du Centre George-Étienne-Cartier – devenu Place des Arts – date de la même époque : les principales salles de ce centre culturel sont construites entre 1961 et 1967. Fait doublement significatif, le Centre est baptisé du nom d'un père de la Confédération canadienne, mais aussi grand amateur d'opéra. La réalisation de la future Place des Arts implique d'emblée les milieux d'affaires montréalais au sein d'une société paramunicipale qui en perdra finalement la maîtrise aux mains du gouvernement provincial⁶⁶. Suivra, à partir de 1964, la revitalisation du Vieux-Montréal par l'entremise de la commission Jacques-Viger (1961-2002), dont Paul Gouin est le premier président⁶⁷. Même le développement d'une ville souterraine avec ses premières stations de métro, alliant modernisme commercial et esthétique moderne, semble relever d'un projet artistique et culturel.



Montréal accueille le monde lors de l'Expo 67.

En haut la foule autour des pavillons thématiques sur l'Homme.
(Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal, E6, S7, SS1, P671461. Photo de Gabor Szilasi, 1967)



À gauche le monorail et le pavillon des États-Unis.
(Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal, E6, S7, SS1, P6711097. Photo de Gabor Szilasi, 1967)

Chaque province canadienne est représentée sur le site de Terre des Hommes. Ici, le pavillon du Québec. (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal, E6, S7, SS1, P6711680, Photo de Gabor Szilasi, 1967)



L'Exposition universelle de 1967 représente toutefois un point culminant. Réussite architecturale et festive exceptionnelle, « passeport sur le monde », l'Expo 1967 fait aussi émerger une île utopique en miroir de « sa ville » que Drapeau cherchera à pérenniser : sous l'enseigne de Terre des Hommes, l'exposition devenue permanente se poursuivra jusqu'à la fin de son règne en 1986⁶⁸. Dans cette foulée, le maire est d'ailleurs aussi l'instigateur des Expos (1969-2004), première équipe de baseball canadienne à faire partie d'une ligue majeure américaine⁶⁹ ; ses couleurs (bleu, blanc, rouge) évoquent l'origine française de la ville. Enfin, les Jeux olympiques de 1976 comportent d'ambitieuses visées culturelles : architecturale (un stade monumental conçu par le Français Roger Taillibert) et urbanistique (la création d'un nouveau pôle culturel à l'est de la métropole). Mais l'aventure du chic restaurant Le Vaisseau d'or, que Jean Drapeau put mener hors de toute contrainte, permet peut-être d'évoquer mieux encore la personnalité culturelle et esthétique de ce dernier. Logée à l'Hôtel Windsor, cette entreprise entièrement personnelle vouée à la haute cuisine et à la grande musique, dans la plus pure tradition viennoise, évoque le titre du poème le plus connu du plus mythique des poètes du Canada français (Émile Nelligan). Mais son saccage, dans le contexte des événements de la crise d'Octobre (1970) et sa faillite subséquente rappellent aussi le sort du vaisseau du poème, qui fit naufrage, et celui d'un poète qui perdit la raison.

Au-delà de la seule personnalité du maire, l'ère Drapeau traduit en fait la collision frontale intervenue alors entre les anciennes élites canadiennes et canadiennes-françaises, dont il est un représentant typique et l'un des porte-parole les plus influents, et les nouvelles élites québécoises issues de la Révolution tranquille et du baby-boom. La percée de ces dernières se fait plus nette à partir de 1976, après le dérapage des Jeux olympiques et la prise du pouvoir du Parti québécois. Comme on l'a vu, dès l'inauguration de la PdA, le style autocratique du maire (ou son despotisme éclairé) est mis à rude épreuve par cette nouvelle génération contestataire. La rupture avec la communauté artistique locale semble quant à elle définitive en 1970, dans la foulée de la crise d'Octobre, lorsque plusieurs artistes sont emprisonnés en vertu de la loi des mesures de guerre. De nombreux autres affrontements moins directement politiques sont par la suite tout aussi exemplaires du choc des deux cultures. C'est notamment sous l'administration Drapeau que s'organisent les premières mobilisations pour la défense du patrimoine urbain : la destruction de la Maison Van Horne en 1973, autorisée d'une part par la Ville à l'encontre des recommandations de la commission Jacques-Viger et, d'autre part, par le MACQ contre l'avis de classement de la Commission des biens culturels, galvanise l'opinion publique⁷⁰ pour donner naissance à « Sauvons Montréal », fédération d'une trentaine de groupes citoyens. En naît Héritage Montréal, en 1975, une fondation permanente visant à soutenir les divers groupes de préservation. Sa présidente fondatrice, Phyllis Bronfman-Lambert, fondera peu après le Centre canadien d'architecture (1979) installé depuis 1989 dans une autre maison historique de l'élite anglo-montréalaise menacée de disparition, la Maison Shaughnessy, rue Baile.

L'affaire Corridart, en 1976, est quant à elle typique de la rupture avec le milieu des arts visuels de la génération post-automatiste. Cette « exposition phare qui n'a jamais eu lieu » (René Payant) est en effet un exemple d'installation d'art dans la rue qui, déployée sur plusieurs kilomètres de la rue Sherbrooke conduisant au Stade olympique, s'annonçait comme la principale manifestation du programme artistique des Jeux de 1976⁷¹. Bien qu'elle était subventionnée par le MACQ⁷², Drapeau considère qu'il s'agit de « l'une des plus incroyables fumisteries » et d'une fraude et fait démanteler les installations à quelques heures de l'ouverture des Jeux. Entreposées à la fourrière municipale, les œuvres sont pour la plupart détruites. L'interminable procès qui s'ensuit démontre l'incompréhension profonde entre les deux générations culturelles et, notamment, entre les critères esthétiques des artistes et ceux des nouveaux pouvoirs judiciaires et bureaucratiques qui ont pris le relais du clergé. En effet, le prétexte de la « sécurité publique » invoquée en défense par la Ville dissimule en réalité une plus profonde divergence de goût, ce qu'exprime très clairement le juge Ignace J. Deslauriers de la cour municipale pour justifier le débouement des artistes au premier procès (1981) : « Trop d'œuvres exposées dans Corridart

*LES ANCIENNES ET
LES NOUVELLES ÉLITES
S'AFFRONTENT*

présentaient des images défavorables de la ville, de sa population, de son éducation. Il n'y avait pas lieu dans Corridart de publier à la face du monde tous les problèmes qui ont pu exister, vrais ou faux, dans notre milieu⁷³. » L'affaire se soldera près de quinze ans plus tard par une entente hors cours et une compensation dérisoire (85 000 \$) pour quelques-uns seulement des 600 artistes concernés.

Les péripéties entourant la production de la pièce *Les Fées ont soif*, au TNM en 1978, témoignent pour leur part d'un semblable conflit de valeurs entre la mairie et un milieu de la création théâtrale québécoise en ébullition⁷⁴. C'est l'ère en effet des *Belles-sœurs* (1968) et des créations collectives. Le refus du texte féministe et anticlérical de Denise Boucher n'est pas le premier geste de censure du comité de lecture du CAM. Depuis 1970, l'obtention d'une subvention de l'organisme pour la production de créations québécoises est en effet conditionnelle à l'exigence de soumettre de tels textes au comité. Ce comité formé de membres du conseil d'administration inclut notamment le président en titre du CAM, le juge Jacques Vadeboncoeur, qui qualifie le texte de « cochonnerie ». L'affaire déclenche cette fois un vaste mouvement de protestation visant à faire lever le règlement. La fin de non-recevoir du CAM alimente la controverse et le milieu théâtral invite au boycottage de l'organisme : l'Association des directeurs de théâtre (menée par Jean-Louis Roux) interdit à ses membres de soumettre tout texte en appui à toute demande de subvention ainsi que toute demande au CAM jusqu'à l'abrogation du règlement. La polémique se propage dans la presse pour opposer bientôt les milieux progressistes et libéraux à plusieurs organisations catholiques canadiennes-françaises qui cherchent à empêcher la présentation et la publication de la pièce⁷⁵. Cercle de Fermières, Chevaliers de Colomb et Jeunesses canadiennes pour une civilisation chrétienne, entre autres, non seulement manifestent leur désapprobation à la première de la pièce, avec chapelets et eau bénite, mais obtiennent aussi une injonction interdisant la publication du texte. Ces événements auront pour effet une réduction importante du nombre de créations québécoises inscrites aux programmations des théâtres montréalais. La polémique affaiblit en outre considérablement la légitimité du CAM, qui sera menacé de disparition au début des années 1980.

Un plus profond conflit de valeurs oppose cependant les groupes en présence. Deux principaux courants contestataires sous-tendent à cet égard l'émergence d'une nouvelle culture québécoise. Associée aux idéologies de la décolonisation, la « génération » *Parti pris* – revue mensuelle (1963-1968) et maison d'édition (1964-1986) – est la représentante typique d'un premier courant. Plusieurs des premiers titres de la maison – dont le poète indépendantiste et futur ministre du Parti québécois Gérald Godin est directeur – sont significatifs de la politisation de la production culturelle durant cette période.

Le cassé (Jacques Renaud, 1964), premier roman rédigé en « joual », critique autant qu'il réhabilite cette langue vernaculaire typiquement montréalaise. *Nègre blanc d'Amérique, autobiographie précoce d'un « terroriste » québécois* (Pierre Vallières, 1967) est l'objet d'une autre saga judiciaire lorsque son éditeur est poursuivi pour sédition. *On n'est pas des trous-de-cul* (Marie Letellier, 1970) propose pour sa part une ethnographie de la vie quotidienne d'une famille du Faubourg à m'lasse (bientôt détruit pour faire place à la tour de Radio-Canada)⁷⁶. L'œuvre dramaturgique et plus tard romanesque de Michel Tremblay, dont la pièce *Les Belles-sœurs* présentée au Rideau vert marque l'entrée en scène provocante en 1968, portera plus loin, et ailleurs, au-delà du misérabilisme, les voix de ce tiers-monde intérieur. Sa saga du Plateau-Mont-Royal contribuera en outre à faire de ce quartier un véritable personnage de la vie culturelle nationale.

Les seconds courants, contre-culturels, sont quant à eux fort bien condensés par la revue *Mainmise* (1970-1981). Sous la direction de Jean Basile (dit Pénélope), alors aussi critique littéraire au *Devoir*, la revue qui se présente comme « alternative utopique » répercute à partir de ses locaux de la rue Saint-Denis la plupart de ces tendances dites alternatives : libération sexuelle et homosexuelle, LSD et rock'n'roll, orientalisme version Peace and Love, mais aussi féminisme, écologisme, végétarisme, communautarisme, autogestion et communes, américanité, continentalisme et retour à la terre. L'époque est non seulement celle de la libération nationale et de la francisation de l'espace culturel, mais aussi celle du *Bed-In for Peace* de John Lennon et Yoko Ono à l'Hôtel Reine-Élisabeth de Montréal (1969) et de la rédaction de *Give Peace a Chance*. Montréal se présente alors à l'échelle continentale, « deux pouces et demi en haut des États-Unis » (Robert Charlebois, *Complainte de presque-Amérique*), comme une solution pacifiste et utopiste⁷⁷.

Ces deux courants, moins opposés qu'il n'y paraît à première vue, tendent par ailleurs à se fondre sur le terrain de la production culturelle, notamment du spectacle sur scène, comme le démontre l'*Ostidshow* (1968). Ce spectacle confidentiel au succès inattendu joue sur plusieurs registres : porté par les arrangements insolites du Quatuor du nouveau jazz libre du Québec, il marque un glissement du burlesque populaire vers une forme d'humour québécois plus subversif (Yvon Deschamps, « Les unions qu'ossa donne ») ; il souligne aussi le passage d'une chanson dite « sérieuse » d'inspiration française à une dramaturgie musicale pop-rock, en langue vernaculaire québécoise et typiquement nord-américaine. Plusieurs autres événements procèdent alors de cette même fusion du festif et du politique, et de la culture (européenne) à la contre-culture (nord-américaine). Les Chansons et poèmes de la résistance (1968 et 1971) et la Nuit de la poésie (1971) par exemple, ou encore la Semaine de la contre-culture (1975) en sont de bons exemples. Dans ce dernier cas, on

pouvait entendre, pour ainsi dire en stéréophonie, d'un côté les poètes de la Beat Generation (William Burroughs, Allan Ginsberg, etc.), de l'autre le verdict d'un tribunal de la culture (présidé par Marcel Rioux, avec Gérard Godin comme secrétaire) à l'encontre des politiques trop tièdes du gouvernement québécois.

Ces courants de décolonisation, culturelle ou contre-culturelle, se prolongent en fait jusqu'à nous pour constituer en quelque sorte le noyau idéologique de la culture néo-bohème de l'actuel Plateau-Mont-Royal. Un roman de Réjean Ducharme, *L'Hiver de force* (1973), en traduit assez bien le climat. Ces courants représentent aussi les deux faces du Montréal *underground* qui se développe alors dans la ville de Jean Drapeau. Au cours des années 1960 et 1970, les artistes et les « travailleurs culturels » sont les avant-coureurs d'un retour à la ville-centre lors d'une première vague de reconquête des anciens quartiers centraux, de ses friches et de ses franges. Comme l'observe la sociologue Francine Dansereau, dès les années 1970 le centre-ville, le Ghetto McGill, NDG (Notre-Dame-de-Grâce) Est et Outremont apparaissent d'ores et déjà non plus seulement comme des sites d'établissements privilégiés de la communauté artistique, mais aussi comme des secteurs en voie de « gentrification » où d'autres catégories professionnelles à fort capital culturel (enseignants, médecins et administrateurs) commencent à s'installer⁷⁸. Au cours des années 1980, le mouvement s'étend : carré Saint-Louis, Centre-Sud, Mile End, parc La Fontaine, Plateau-Mont-Royal, Sud-Ouest. C'est aussi dans ces anciens quartiers centraux que s'observe aujourd'hui, à l'échelle du Canada, la plus haute concentration d'artistes et de professionnels de la culture. Selon les données de Statistique Canada (analysées par Hill Stratégie), en 2006, cinq des dix quartiers à plus forte concentration d'artistes au Canada se trouveraient à Montréal. Ces quartiers correspondent à l'arrondissement actuel du Plateau-Mont-Royal et ses franges immédiates⁷⁹.

De plus, à l'échelle de la ville, les dix quartiers à plus forte concentration, tous situés dans ces anciens quartiers centraux, hébergent près de la moitié de tous les artistes montréalais (5 960, soit 44 %) ; ces quartiers ont une concentration au moins cinq fois supérieure à la moyenne québécoise (0,7 %) ⁸⁰. La tendance de la concentration de travailleurs culturels y est en outre semblable à celle des artistes⁸¹.

Seconde phase

Ces logiques croisées, culturelles autant que contre-culturelles, qui paradoxalement conjuguent l'affirmation du fait français à celle de la reconquête d'une identité nord-américaine, auront été le fer de lance d'une « québéçisation » et d'une nationalisation progressive du champ culturel montréalais. Si

cette première phase du basculement représente un indéniable saut qualitatif, la seconde est celle d'un saut quantitatif : selon Michon, par exemple, 80 % des titres nouveaux publiés au Québec, toutes catégories confondues de 1960 à 2000, le seront après 1980⁸². La même règle s'applique sans doute aux autres secteurs de production. L'extrême politisation de la vie culturelle montréalaise au cours des années 1960 et 1970 rend aussi d'autant plus intrigant le virage économique qui s'amorce dès la fin de cette période. De ces forces sous-terraines, libérées à la suite du retrait de l'Église (au profit de l'État québécois) et des anciennes élites anglo-montréalaises (au profit de celles de Toronto), résultent tout autant l'effacement de l'ancien Canada français que l'émergence d'un nouveau *mainstream* culturel proprement québécois. Contre-révolution tranquille ?

En réalité, la période précédente n'est pas exclusivement celle de la politisation culturelle et de la contestation. Ainsi, le champ cinématographique combine aussi bien des propositions « indépendantes » que des films à visées explicitement commerciales, notamment par le financement de la SDICC. C'est aussi au cours de cette période que sont constitués les principaux conglomerats qui représentent aujourd'hui le cœur des industries culturelles montréalaises : Astral Média en 1961, Renaud-Bray, Vidéotron ou Québecor en 1965, notamment. D'un rôle de soutien à la production, ces entreprises seront amenées progressivement à jouer un rôle de plus en plus direct dans la production culturelle. C'est particulièrement le cas de Québecor qui, à partir des domaines de l'imprimerie et de la presse (dont *Le Journal de Montréal* depuis 1964), domine aujourd'hui, à l'échelle québécoise, l'édition (notamment littéraire par l'entremise du Groupe Ville-Marie), l'enregistrement sonore (Archambault et Distribution Sélect), la télévision (TVA) ainsi que la télédiffusion et la distribution d'accès Internet (Vidéotron), tout en étant engagé en matière de cinéma québécois (Éléphant). La montée de ces entreprises, bien souvent appuyées par les gouvernements, ne devient toutefois évidente qu'au tournant des années 1980⁸³.

Une seconde génération d'entrepreneurs plus directement engagée dans la production culturelle fait également sa marque à compter de la fin des années 1970. Un premier groupe émerge à partir de 1976 dans le domaine des industries culturelles traditionnelles (spectacle sur scène, enregistrement sonore, production télévisuelle) : l'équipe Spectra (1976), CINAR (1976, passé à des intérêts torontois en 2004 pour devenir Cookie Jar Entertainment), les Productions René Angélil (1979, aujourd'hui Productions Feeling, concentrées autour de la promotion de la chanteuse Céline Dion), les Disques Audiogram (1982), le Groupe Rozon (1983) et l'industrie de l'humour, ou le Cirque du Soleil (1984) sont de ceux-là. Au tournant des années 1990, une seconde génération d'entrepreneurs locaux fait également une percée dans le domaine des nouveaux

**DE NOUVEAUX
ENTREPRENEURS
CULTURELS**

médias numériques. Les plus importants d'entre eux (en chiffres d'affaires et en personnel) sont Softimage (1986), Discreet Logic (1991) et Behaviour (1997)⁸⁴. Cependant, sauf Behaviour créé à Québec et qui consolide ses activités à Montréal en 2000 (sous le nom d'Artificial Mind and Movement, ou A2M), toutes ces entreprises ont depuis été rachetées par des intérêts étrangers⁸⁵. Contrairement au domaine du spectacle et des industries culturelles traditionnelles, le créneau demeure en fait largement occupé par des entreprises étrangères, y compris localement. En effet, les principaux joueurs à Montréal sont les français Ubisoft (depuis 1997) et Gameloft (1999), l'américain Electronic Arts (depuis 2004) ou le britannique Eidos (2007). Plusieurs autres grandes firmes ont aussi des antennes importantes à Montréal, tels Microsoft et Autodesk. Les entreprises locales du secteur restent quant à elles de petite, voire très petite taille. Et l'entrée des intérêts québécois ou montréalais dans ce secteur procède davantage des secteurs traditionnels des industries culturelles – édition, production de films, enregistrement sonore ou même muséologie, bibliothèques et universités – qui sont toutes amenées à adapter leurs façons de faire au nouvel environnement numérique.

Longeant le Musée d'art contemporain de Montréal, la nouvelle Place des festivals au cœur du Quartier des spectacles accueille les grands événements culturels.
(Archives de la Ville de Montréal, VM94, SY, SS1, SSS34, P09083111005)



Parallèlement à l'émergence de cet espace virtuel, et transnational, le développement de quartiers culturels caractérise ce dernier épisode de la vie culturelle locale. Cet espace apparaît aujourd'hui largement dominé par l'économie du spectacle plus traditionnelle. La mobilisation des nouvelles élites culturelles montréalaises autour du projet du Quartier des spectacles (QdS) dans l'ancien Red Light en témoigne. Les années 1980 marquent à cet égard le début de l'ère des festivals (internationaux). On assiste ainsi à la festivisation de Montréal, qu'incarne typiquement le Quartier des spectacles. Ces dynamiques soulignent aussi plus largement la montée de l'événementiel comme dispositif privilégié de diffusion de la culture à Montréal (et au Québec). La culture devient une valeur d'ambiance, son contenu s'évapore. Elle devient aussi un instrument de marquage (*branding*), une marque de distinction « branchée » qui se « vaporise ». Chacun des multiples organismes qui a pignon sur rue à Montréal se doit de tenir son festival, si possible international. Plusieurs organismes n'ont en outre pour raison d'être que l'organisation périodique d'un tel événement. Cette métamorphose du dispositif culturel s'amorce en fait à la fin des années 1970. L'équipe Spectra en est l'un des acteurs centraux.

**DES QUARTIERS
CULTURELS**



Affiches publicitaires de quelques-uns des grands festivals internationaux montréalais : Les Francofolies (1989) et le Festival de jazz (2003). (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, AFF Q B 000386 [illustration de gauche] ; Bibliothèque et Archives nationales du Québec, AFF Q B 000966 [illustration de droite])

Le groupe, issu d'un petit commerce « alternatif » situé à deux pas de la revue *Mainmise* (la boutique de disques L'Alternatif), organise son premier Festival international de jazz de Montréal à Terre des Hommes en 1980⁸⁶. Celui-ci s'installe au « village Saint-Denis » en 1982 pour s'étendre, à partir de 1986, dans le périmètre de l'actuel QdS. Aujourd'hui également promoteur des Francofolies de Montréal (1989) et du festival Montréal en lumière (2000), le groupe prend pied dès 1981 dans le périmètre du QdS, en acquérant le Club de Montréal (autrefois le cinéma Alouette) rebaptisé Le Spectrum (1981-2007). En 1997, Spectra ajoute l'ancien théâtre Éros (auparavant Théâtre français) devenu Le Metropolis⁸⁷. Le groupe occupe depuis 2009 la Maison du festival de jazz Rio-Tinto (du nom d'un commanditaire) et y gère une nouvelle salle (L'Astral). Grâce à la production de spectacles sur scène, à l'appui des gouvernements et à d'importants commanditaires privés (Aciérie Alcan, Brasserie Labatt, General Motors), les activités du groupe se sont étendues entretemps à l'enregistrement sonore (Spectra musique, participation à Audiogram), à la gestion de salles de concert, à la gérance d'artistes, à la production télévisuelle.

LE SPORT

Le sport participe également à cet élan festif. Il semble en outre avoir partie liée à cette volonté de positionner Montréal comme « métropole culturelle ». Sport et culture, professionnels et d'élite, partagent de plus une semblable ambivalence, entre l'assurance et l'inquiétude. On rencontre ici deux déclinaisons principales. D'abord, création et tenue d'activités sportives d'envergure internationale : les Jeux olympiques (1976) de Jean Drapeau ont pour ainsi



Cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Montréal en 1976 avec le maire Jean Drapeau.
(Archives de la Ville de Montréal, VM94, O70,004)



dire donné le ton, étant relayés, notamment, par la course automobile (Grand Prix du Canada, depuis 1978 sur son site actuel de l'île Notre-Dame), le tennis (Coupe Rogers et divers autres noms depuis 1982) et la natation (Championnats du monde de natation, 2005). Les aléas du Grand Prix, qui nécessite pour sa survie un imposant appui des trois ordres de gouvernement, demeurent néanmoins symptomatiques de la contingence et de l'inconstance de ce type d'événements mondiaux.

Les équipes sportives, seconde déclinaison, sont également significatives des forces et des faiblesses de l'écosystème culturel montréalais. Ainsi, malgré l'absence de victoires marquantes (les dernières Coupes Stanley datent de 1986 et 1993), le Canadien de Montréal demeure, avec les Maple Leafs de Toronto et les Rangers de New York, l'une des franchises les plus rentables de la Ligue nationale de hockey. Le club est d'ailleurs pleinement intégré au sein des stratégies commerciales d'entreprises privées (Molson, Gillet, et encore Molson) et Evenko, également associé au Canadien, produit les spectacles des

Le Grand Prix du Canada de 1982.
(Archives de la Ville de Montréal, VM94, J93,048)

vedettes locales et internationales au Centre Bell et ailleurs. L'inquiétude manifestée ici et là depuis plusieurs années concernant la faible présence de joueurs francophones ou l'incapacité du capitaine de s'exprimer dans la langue de Molière n'en reste pas moins révélatrice de questionnements identitaires liés à la situation du Québec au sein de l'espace culturel et linguistique nord-américain. La disparition des Expos de Montréal en 2004, suivie par leur déménagement à Washington, témoigne à cet égard de la position précaire de Montréal au sein de la vive concurrence, tant économique que symbolique, que se livrent les grandes villes nord-américaines pour s'attacher la fidélité de ces grandes équipes de ligues majeures. Cas de figure inverse, celui des Alouettes, cette équipe montréalaise de football canadien qui, créée en 1946 et déménagée à Baltimore, revient à Montréal en 1996⁸⁸. Trouvant son appui principal auprès d'une nouvelle génération d'adeptes (les générations X, Y...), un élément important de sa relance fut le choix de son installation au centre-ville (Stade Percival-Molson). Dans le même ordre d'idées, soulignons aussi le succès inattendu de l'Impact de Montréal (1992, propriété du grand fromager Joey Saputo), autre équipe de football, mais européen cette fois. En phase avec la diversification ethnoculturelle de la jeunesse montréalaise, l'affiche de la saison 2012 marquant l'entrée de l'équipe au sein de la plus importante ligue de soccer d'Amérique du Nord (Major League Soccer) propose une synthèse particulièrement intéressante des principaux référents identitaires montréalais : un slogan *À la défense du Nord*, des joueurs « multiethniques » tenant un bouclier arborant la fleur de lys, l'arrière-plan constitué du mont Royal surmonté de sa croix. Le sport est de la sorte, lui aussi, une pièce importante d'un dispositif plus global où se conjuguent développement économique, ville festive et construction d'une économie symbolique à référents identitaires.

* * *

Ce chapitre a proposé une synthèse de l'évolution du champ culturel montréalais de la Première Guerre mondiale à 2012. Il a notamment voulu remettre en question l'hypothèse d'une rupture nette entre un « avant » et un « après » 1960. L'analyse de la trajectoire de trois figures historiques de la transition, structurantes sur les plans institutionnel, entrepreneurial et artistique, révèle des logiques toujours actives aujourd'hui, quoique diffractées. Doit-on nécessairement chercher à rétablir le lien entre hier et aujourd'hui ? Quelles sont en fait les principales différences ? L'introduction du chapitre 34 proposait plusieurs lignes de force afin de structurer la mise en récit de l'espace culturel montréalais et de guider son intelligibilité. Reprenons-les ici.

Nous évoquions d'abord un changement institutionnel, impliquant (comme au hockey) un remplacement de joueurs sur la glace, mais aussi une complexification des forces culturelles en présence. Ainsi, tant le clergé catholique que les élites anglophones cèdent la place à de nouvelles générations culturelles francophones et laïques, permettant la constitution d'un champ culturel ancré davantage au centre-est de la ville. Il reste que le Montréal culturel actuel ne correspond certainement pas à cette ville de culture projetée ou rêvée par les fractions éclairées et cultivées de l'élite montréalaise canadienne-française. À cet égard, l'action de Jean Drapeau, dont les grands projets sont clairement culturels (Conseil des arts, Place des Arts, Expo 67), se situe nettement dans la continuité de ses prédécesseurs canadiens-français dans le siècle, les David, Montpetit, DeSève, ou même Borduas. La référence de ces derniers était Paris, capitale de la culture, et de plus en plus New York. Celle des nouveaux entrepreneurs culturels montréalais, qui semblent aujourd'hui avoir pris leur relais, est plutôt à situer entre New York (métropole culturelle) et Las Vegas (ville festive par excellence). Et la montée de cette culture laïque francophone, moderne puis postmoderne, correspond, paradoxalement, à la perte d'influence culturelle de la France.

Sur un autre plan, nous évoquions également un changement de paradigme. Si la reconfiguration des pouvoirs culturels locaux est très nette depuis les années 1960, ce dernier phénomène reste beaucoup plus diffus et moins localisé. C'est qu'il résulte d'un ensemble de facteurs et de forces qui inscrivent d'emblée Montréal au sein de mouvances occidentales plus larges : l'élargissement de la culture au-delà des cercles lettrés (la littéracie de plus larges couches sociales), le désenclavement des cultures nationales (favorisant un syncrétisme opérant entre diversification et uniformisation), le développement d'un rapport à la culture plus pragmatique qu'utopique (ce que traduit notamment sa mobilisation récente à des fins socioéconomiques). La notion même de culture et le rapport du public à la culture se sont ainsi beaucoup transformés au cours de la période. Non pas que les élites culturelles aient disparu. De nouvelles élites culturelles « omnivores », plus éclectiques que puristes, semblent plutôt avoir pris le pas sur les élites de naguère⁸⁹. Ainsi, au clivage entre élites cultivées et masses populaires s'est d'abord substituée, dans l'après-guerre, une approche centrée sur la démocratisation de la culture : la Place des Arts de Jean Drapeau en est un important marqueur. Dans une troisième phase, à partir des années 1960, cette idée de démocratisation de la culture (cultivée) semble elle-même s'infléchir au profit de la « démocratie culturelle », une idée apparentée, quoique fort différente. À la diffusion « par le haut » typique de la première approche, la démocratie culturelle proposerait plutôt, et de façon simultanée, une réhabilitation de la culture populaire et l'appropriation citoyenne de la culture savante. Les Journées de la culture (depuis 1997) s'ins-

crivent assez clairement dans cette mouvance de démocratisation « par le bas ». De simple consommateur, le public est désormais invité à devenir un acteur du champ culturel, ce qui semble d'ailleurs en phase avec cette ère nouvelle de festivals, non plus saisonniers, mais permanents.

Sur le plan de la conception même de la culture, des phases peuvent aussi être distinguées, Montréal constituant là encore un révélateur de dynamiques occidentales plus larges. D'abord conçue selon la perspective d'une culture élitiste et humaniste dont l'idéal est d'ordre civilisationnel (la vie de l'esprit, les grandes œuvres de l'humanité), la culture s'« élargissant » aux industries culturelles (radio, cinéma, presse, édition ou télévision) semble adopter une nouvelle finalité « communicationnelle ». La culture populaire y gagne en légitimité et brouille les frontières usuelles. La culture devenant créativité, elle tend aussi à englober récemment des secteurs « créatifs » et non plus strictement « culturels » : multimédia, jeu vidéo, mode, design, etc. Montréal devient une ville créative et festive, été comme hiver, ville d'ambiances et d'expériences immersives, ludiques et sensorielles, un lieu de créativité diffuse.

Une autre différence notable entre le début et la fin de cette dernière période tient sans doute à la signification économique accrue dont a été progressivement pourvu ce nouveau secteur (industriel ?), par opposition à la signification purement symbolique que Jean Drapeau, par exemple, pouvait encore lui assigner : de la politique de prestige visant à asseoir la vocation internationale de Montréal à une politique au sein de laquelle les industries culturelles et les arts sont plutôt mobilisés et évalués en fonction de leurs retombées économiques ou parfois, et plus rarement, sociales. La différence tient aussi au rôle inédit qui tend à lui être dévolu en matière de développement urbain (plutôt que national), comme le démontre le développement de quartiers thématiques (Quartier des spectacles, Cité du multimédia, etc.). Cette évolution, corollaire à la reconversion de la base manufacturière et commerciale de Montréal, fait aussi de l'espace montréalais un cas exemplaire de transition vers une éventuelle économie postindustrielle, où la culture tiendrait au moins par hypothèse un rôle non plus marginal, mais central.

Un troisième pôle d'interrogations est d'ordre spatial et d'échelles. Montréal, capitale ou métropole culturelle ? Montréal n'est sans doute pas une « capitale de la culture » au sens des très anciennes capitales européennes (Paris, Londres, Rome). De ce point de vue, elle évoquerait aujourd'hui davantage une ville comme Berlin, depuis la chute du mur. Mais elle n'est pas non plus une métropole culturelle au sens des mégalofoles nord-américaines (New York, Los Angeles) ou de quelques villes-mondes émergentes (São Paulo, Mumbai, Singapour, Hong Kong, etc.). Montréal répond mieux à la notion nord-américaine d'« agglomération culturelle », regroupement ou grappe régionale

de filières culturelles branchée sur le monde, cosmopolite de l'intérieur (l'immigration), centre de gravité du système de production culturelle québécois, mais aussi plaque tournante pour les productions étrangères de l'aire occidentale. La ville, ou plutôt l'agglomération de villes qui la constitue aujourd'hui, participe de ce point de vue d'un nouvel archipel de villes intermédiaires qui en sont venues à concevoir la culture comme source d'attractivité (touristique), comme facteur de développement (économique) et comme élément d'une compétitivité urbaine mondialisée. Cela s'éloigne peut-être de l'image rêvée par ses élites cultivées, mais lui confère toutefois une centralité urbaine relativement inédite.

Au cœur de cette agglomération, d'anciens quartiers centraux tendent quant à eux à être présentés, et à se représenter eux-mêmes, comme le foyer d'une vie culturelle non plus seulement locale ou nationale, mais internationale, mondiale. En ce début de troisième millénaire, le Plateau (Mont-Royal) et ses multiples « extensions » (Mile End, Hochelaga-Maisonneuve, Rosemont-La Petite-Patrie, incluant l'ancienne Ville-Marie) captent tout particulièrement ces énergies et synergies. En les internalisant, ce quartier élargi ou cet arrondissement symbolique devient lui-même un personnage, une œuvre, une personnalité propre à représenter cet ultime épisode de l'histoire culturelle de la ville. En s'étendant bien au-delà de ses limites géographiques, le nouveau Plateau-Extension (comme l'invoquent certaines publicités immobilières) tend ainsi à se poser comme le lieu primordial de la vie culturelle montréalaise et québécoise, nouveau Jardin des merveilles, nouvelle utopie. Ce regroupement culturel déborde en fait largement les frontières de l'enceinte historique, coloniale ; il se confond, se connecte, s'alimente en bonne partie à son hinterland. Il est ainsi difficile de distinguer la vie culturelle montréalaise du Plateau-Mont-Royal de celle du Québec. Non pas que le Québec ait été dès lors culturellement montréalaisé, ou plateau-mont-royalaisé. En fait, au cours de ce dernier épisode, Montréal aura été tout autant québécoisé, ou canadien-francisé et, plus encore, ses milieux culturels professionnels : la composition du vedettariat québécois, dont Montréal-Plateau est manifestement le siège, en témoigne, de même que le nombre d'artistes travaillant à Montréal mais provenant d'autres régions du Québec.

Non sans une pointe d'arrogance, Montréal se présente et se représente de la sorte comme une ville culturelle effervescente et vibrante, où la culture a (enfin) droit de cité. L'arrogance n'abolit toutefois pas un certain manque d'assurance. Centre de gravité mais aussi d'instabilité, Montréal est enclavée mais excentrique. Sa fébrilité traduit une hésitation entre plusieurs références et identités culturelles, entre plusieurs modèles de développement culturel, entre plusieurs images de marques ou marques de commerce. Cela dissimule mal une incertitude fondatrice : ville anglaise ou française, américaine ou

européenne, canadienne ou québécoise... ? De ces multiples identités ou références, laquelle affirmer, par laquelle s'affirmer ? Face à l'abondance de référents externes (de Paris-Londres à Hollywood-Las Vegas), la ville manque peut-être encore de prises sur ses propres références, faute de pouvoir imposer ses « auto-référentialités » : à l'image de ces villes dites « postcoloniales » encore marquées par l'histoire coloniale, Montréal demeure une agglomération en transition.

L'hypothèse qui, au cours des deux derniers chapitres, a guidé ce récit de l'évolution du champ culturel montréalais est que cette évolution, et cette transition, se déroule à plus d'une échelle, dans plus d'un espace. Le choix de nous déplacer d'une échelle à l'autre – entre le récit local, le récit national, le récit transnational – permettait d'éviter les pièges que pose le recours unilatéral à une seule de ces lunettes, à un seul de ces discours, un seul de ces espaces. Une telle narration implique inévitablement une prise de distance vis-à-vis de la chronique anecdotique. Raconter, c'est sélectionner ; se souvenir comporte une part d'oubli. Malgré ses béances, notre récit n'en a peut-être pas moins permis de faire émerger une certaine représentation de cette ville, et en fait de cette agglomération de villes qui constituent le Montréal actuel, comme « écosystème culturel » pourvu de ses propres lois de gravité, ses propres références et autoréférences, et permettant de mieux s'y orienter, compte tenu de ses permanences et de ses mutations, de ses couches de complexité et de ses scènes emboîtées.

CHAPITRE 35 : Champ culturel et espace montréalais (II) : une agglomération culturelle en transition

1. La liste de ses principales réalisations comprend : le Bureau des archives de la province de Québec (1920) dont résulte les Archives du Québec ; la Loi relative à la conservation des monuments historiques et des objets d'art (1922) dont procède l'actuelle Commission des biens culturels ; la Loi des Écoles des beaux-arts de Montréal et de Québec (1922) ; la Loi pour encourager la production d'œuvres littéraires ou scientifiques (1922) dont découle en bonne partie le système actuel des prix et bourses dans le domaine ; la Loi des musées de la province de Québec (1922) ayant permis notamment la construction du Musée du Québec (1933), aujourd'hui Musée national des beaux-arts du Québec (2002). Voir à ce sujet Fernand Harvey, « La politique culturelle d'Athanase David, 1919-1936 », *Les Cahiers des Dix*, n° 57, Québec, Librairie La Liberté, 2003, p. 31-83.
2. Fernand Harvey, *op. cit.*, p. 49.
3. Fernand Harvey, « Le ministre Hector Perrier et la création du Conservatoire de musique de la province de Québec en 1942 », *Les Cahiers des Dix*, n° 65, 2011, p. 251-281.
4. L'épouse de Perrier, Aline, est avec J.E. Perreault à l'origine des Amis de l'art (1942-1980), société philanthropique fondée pour faciliter l'accès des étudiants aux arts et encourager les jeunes talents musicaux.
5. Fernand Harvey, « La politique culturelle d'Athanase David, 1919-1936 », *op. cit.*
6. Pour s'en tenir à la période qui couvre son mandat, notons d'entrée de jeu plusieurs membres du *Nigog* : Paul Morin et Robert de Roquebrune en 1923, Louis Francoeur en 1924, Philippe Panneton (dit Ringuet) en 1924 (et 1942), Marcel Dugas en 1930. On trouve aussi en 1923 le frère Marie-Victorin, en 1926 Jean Charbonneau, le dernier représentant de l'École littéraire de Montréal (1895-1925), Robert Choquette (1926 et 1932), Jean-Charles Harvey (1929), Alfred Desrochers (1932), l'éditeur Albert Pelletier (1933), Claude-Henri Grignon (1935), Eugène Lapière (musicien, 1937). Par la suite, avant l'entrée en ondes de la télévision, on trouve également : Victor Barbeau (1941), fondateur de l'Académie canadienne-française, Alain Grandbois (1941 et 1947), l'éditeur et romancier Robert Charbonneau (1942), Anne Hébert (1943 et 1951), Rodolphe Dubé dit François Hertel (1943), Germaine Guévremont et Félix Leclerc (1946), Jacques Hébert et Gérard Morissette (1949), Robert Élie (1950). Mentionnons aussi l'exception que constitue en 1952 l'attribution du prix à Abraham Moses Klein pour un ouvrage bilingue.
7. Cette loi provinciale sur la radiodiffusion est abandonnée à la suite de la confirmation de la juridiction fédérale par la Cour suprême du Canada, en 1931. Le projet fut relancé en 1945 par Maurice Duplessis qui, pourtant, au nom des prérogatives fédérales, s'y était initialement opposé.
8. Montpetit et Henri Letondal à la direction artistique produiront sans interruption, entre 1929 et 1938, *L'Heure provinciale*, une émission hebdomadaire comprenant un volet « conférences », un volet « théâtre » et un volet « musique classique ». Abolie sous Duplessis, l'émission préfigure la série Radio-College qui, diffusée à CBF à partir de 1941, en reprend le modèle. L'historien Pierre Pagé a estimé à 1500 le nombre de participants au fil des ans (artistes, intellectuels, musiciens). Voir Pierre Pagé, *Histoire de la radio au Québec. Information, éducation, culture*, Montréal, Fides, 2007.
9. Voir Pierre Béique, *Ils ont tiré la musique du siècle*, Montréal, sans éditeur, 2001, p. 44, et Agathe de Vaux, *La petite histoire de l'Orchestre symphonique de Montréal*, Montréal, Louise Courteau, 1984, p. 17.
10. Cécile Huot, Gilles Potvin, Claire Rhéaume et Evan Ware, *L'Encyclopédie canadienne / Encyclopédie de la musique au Canada*, en ligne : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0002437>, consulté le 22 décembre 2011.
11. Voir Marie-Thérèse Lefebvre, « 1934 : Création de l'Orchestre symphonique de Montréal. Une naissance laborieuse », dans Miriam Fahmy, dir., *L'état du Québec 2009*, section « Anniversaires historiques », sous la direction de Charles-Philippe Courtois, Institut du Nouveau Monde et ACFAS, Montréal, Éditions du Boréal, 2009, p. 487-491 ; Agathe de Vaux, *op. cit.* et Pierre Béique, *op. cit.*
12. Marie-Thérèse Lefebvre, *op. cit.*
13. À la suite de cette demande, David soumet sa démission laquelle, à sa

CHAPITRE 35 : Champ culturel et espace montréalais (II) : une agglomération culturelle en transition

1. La liste de ses principales réalisations comprend : le Bureau des archives de la province de Québec (1920) dont résulte les Archives du Québec ; la Loi relative à la conservation des monuments historiques et des objets d'art (1922) dont procède l'actuelle Commission des biens culturels ; la Loi des Écoles des beaux-arts de Montréal et de Québec (1922) ; la Loi pour encourager la production d'œuvres littéraires ou scientifiques (1922) dont découle en bonne partie le système actuel des prix et bourses dans le domaine ; la Loi des musées de la province de Québec (1922) ayant permis notamment la construction du Musée du Québec (1933), aujourd'hui Musée national des beaux-arts du Québec (2002). Voir à ce sujet Fernand Harvey, « La politique culturelle d'Athanase David, 1919-1936 », *Les Cahiers des Dix*, n° 57, Québec, Librairie La Liberté, 2003, p. 31-83.
2. Fernand Harvey, *op. cit.*, p. 49.
3. Fernand Harvey, « Le ministre Hector Perrier et la création du Conservatoire de musique de la province de Québec en 1942 », *Les Cahiers des Dix*, n° 65, 2011, p. 251-281.
4. L'épouse de Perrier, Aline, est avec J.E. Perreault à l'origine des Amis de l'art (1942-1980), société philanthropique fondée pour faciliter l'accès des étudiants aux arts et encourager les jeunes talents musicaux.
5. Fernand Harvey, « La politique culturelle d'Athanase David, 1919-1936 », *op. cit.*
6. Pour s'en tenir à la période qui couvre son mandat, notons d'entrée de jeu plusieurs membres du *Nigog* : Paul Morin et Robert de Roquebrune en 1923, Louis Francoeur en 1924, Philippe Panneton (dit Ringuet) en 1924 (et 1942), Marcel Dugas en 1930. On trouve aussi en 1923 le frère Marie-Victorin, en 1926 Jean Charbonneau, le dernier représentant de l'École littéraire de Montréal (1895-1925), Robert Choquette (1926 et 1932), Jean-Charles Harvey (1929), Alfred Desrochers (1932), l'éditeur Albert Pelletier (1933), Claude-Henri Grignon (1935), Eugène Lapiere (musicien, 1937). Par la suite, avant l'entrée en ondes de la télévision, on trouve également : Victor Barbeau (1941), fondateur de l'Académie canadienne-française, Alain Grandbois (1941 et 1947), l'éditeur et romancier Robert Charbonneau (1942), Anne Hébert (1943 et 1951), Rodolphe Dubé dit François Hertel (1943), Germaine Guévremont et Félix Leclerc (1946), Jacques Hébert et Gérard Morissette (1949), Robert Élie (1950). Mentionnons aussi l'exception que constitue en 1952 l'attribution du prix à Abraham Moses Klein pour un ouvrage bilingue.
7. Cette loi provinciale sur la radiodiffusion est abandonnée à la suite de la confirmation de la juridiction fédérale par la Cour suprême du Canada, en 1931. Le projet fut relancé en 1945 par Maurice Duplessis qui, pourtant, au nom des prérogatives fédérales, s'y était initialement opposé.
8. Montpetit et Henri Letondal à la direction artistique produiront sans interruption, entre 1929 et 1938, *L'Heure provinciale*, une émission hebdomadaire comprenant un volet « conférences », un volet « théâtre » et un volet « musique classique ». Abolie sous Duplessis, l'émission préfigure la série Radio-College qui, diffusée à CBF à partir de 1941, en reprend le modèle. L'historien Pierre Pagé a estimé à 1500 le nombre de participants au fil des ans (artistes, intellectuels, musiciens). Voir Pierre Pagé, *Histoire de la radio au Québec. Information, éducation, culture*, Montréal, Fides, 2007.
9. Voir Pierre Bêique, *Ils ont tiré la musique du siècle*, Montréal, sans éditeur, 2001, p. 44, et Agathe de Vaux, *La petite histoire de l'Orchestre symphonique de Montréal*, Montréal, Louise Courteau, 1984, p. 17.
10. Cécile Huot, Gilles Potvin, Claire Rhéaume et Evan Ware, *L'Encyclopédie canadienne / Encyclopédie de la musique au Canada*, en ligne : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0002437>, consulté le 22 décembre 2011.
11. Voir Marie-Thérèse Lefebvre, « 1934 : Création de l'Orchestre symphonique de Montréal. Une naissance laborieuse », dans Miriam Fahmy, dir., *L'état du Québec 2009*, section « Anniversaires historiques », sous la direction de Charles-Philippe Courtois, Institut du Nouveau Monde et ACFAS, Montréal, Éditions du Boréal, 2009, p. 487-491 ; Agathe de Vaux, *op. cit.* et Pierre Bêique, *op. cit.*
12. Marie-Thérèse Lefebvre, *op. cit.*
13. À la suite de cette demande, David soumet sa démission laquelle, à sa

- grande surprise, est acceptée par le comité. Voir à ce sujet Agathe de Vaux, *op. cit.*, et Marie-Thérèse Lefebvre, *op. cit.*
14. Ce festival de haut niveau débute modestement à la chapelle du collège Saint-Laurent. Itinérant à partir de 1941, il se déploie par la suite dans divers lieux tels au stade Molson, au chalet du Mont-Royal, au lac des Castors, à l'église Notre-Dame, au Palais du commerce, au Moïse Hall, au Théâtre Saint-Denis et au Forum de Montréal. À la fin de la Seconde Guerre, sa programmation intègre le théâtre de répertoire puis s'élargit à d'autres formes d'art (danse classique et folklorique, expositions d'œuvres d'art et d'artisanat, opérette, jazz, cinéma, variétés). Voir Cécile Huot et autres, *op. cit.*
 15. Le Monument-National peut être considéré comme le premier centre culturel canadien-français à Montréal. Lieu polyvalent, il se présente jusque dans les années 1950 comme une école du soir, une salle de spectacles et un lieu d'exposition. Progressivement noyé au sein de l'univers interlope qui s'est développé boulevard Saint-Laurent, il est délaissé au cours de cette même décennie avant d'être finalement acquis, en 1971, par l'École nationale de théâtre (créée en 1960). Destinée initialement aux besoins de l'ENT, le Monument-National est redevenu, grâce à d'importantes rénovations en 1993, une grande scène de créations théâtrales, chorégraphiques et musicales.
 16. Sur la Place des Arts, voir Laurent Duval, *L'étonnant dossier de la Place des Arts, 1956-1967*, Montréal, Louise Courteau, 1988, et Gildas Illien, *La Place des Arts et la Révolution tranquille. Les fonctions politiques d'un centre culturel*, Québec, Les Presses de l'Université Laval et Les Éditions de l'IQRC, 1999.
 17. Gildas Illien, *op. cit.*
 18. Yves Lever, J.A. DeSève. *Diffuseur d'images*, Montréal, Les éditions Michel Brûlé, 2008, p. 42.
 19. Pierre Pageau, *Les salles de cinéma au Québec, 1896-2008*, Québec, Les Éditions GID, 2009, p. 47-48.
 20. Cité dans Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité ?*, tome 1, *L'imaginaire filmique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 42.
 21. Yves Lever, *op. cit.*, p. 74.
 22. Pierre Pageau, *op. cit.*, p. 54.
 23. Yves Lever, *op. cit.*, p. 117.
 24. L'adaptation télévisuelle – *Les belles histoires des pays d'en haut* (CBFT, 1956-1970) – connu un succès similaire au film, de même que, plus récemment au cinéma, la nouvelle version de Charles Binamé (*Séraphin*, 2002). Ce dernier demeure en 2012 l'un des plus grands succès populaires de l'histoire du cinéma québécois.
 25. Cité dans Christian Poirier, *op. cit.*, p. 46-47.
 26. *Ibid.*, p. 52-58.
 27. Yves Lever, *op. cit.*, p. 180.
 28. *Ibid.*, p. 206.
 29. L'Office, créé en 1961, succède au Service de ciné-photographie de la province de Québec (1941). Il s'agit d'une institution dont la vocation est essentiellement liée aux activités gouvernementales, dont l'éducation.
 30. Voici une liste des membres du conseil consultatif de l'entreprise : André Bachand (Université de Montréal), H.E. Hershorn (Université McGill), Jean-Marie Beauchemin (Fédération des collèges classiques), Joseph Dansereau (Commission des écoles catholiques de Montréal), Pauline Donald (Opera Guild), Jean Gascon (Théâtre du Nouveau Monde), Gratien Gélina (Comédie-Canadienne), Raoul Jobin (Jeunesses musicales), Nicolas Koudriavtzeff (Canadian Concerts and Artists), Jean Lallemand (OSM), Léon Lortie (Conseil des arts de Montréal), Louis-Philippe Poulin (Union catholique des cultivateurs), Jean Vallerand (Conservatoire de musique de la province de Québec). Yves Lever, *op. cit.*, p. 208.
 31. *Ibid.*
 32. *Ibid.*, p. 218.
 33. *Ibid.*, p. 233.
 34. En 1974, le groupe Maclean-Hunter (Toronto) achète *L'Actualité* qu'il fusionne au *Magazine Maclean* créé en 1961 par l'entreprise torontoise avec un comité de rédaction entièrement québécois. La nouvelle entité conserve le nom *L'Actualité*.
 35. Yves Lever, *op. cit.*, p. 259.
 36. La majeure partie de la fortune de l'entrepreneur a été injectée dans cette fondation, créée peu avant son décès. DeSève aurait ainsi voulu faire de tous les Québécois ses bénéficiaires. Voir Yves Lever, *op. cit.*, p. 280.
 37. Lyman, de retour d'Europe depuis 1931, est un proche du peintre Henri Matisse et le cousin de Cleveland Morgan, directeur du MBAM (voir chapitre 34). Il dispose non

- seulement d'entrées privilégiées au musée mais aussi, à titre de critique d'art à *The Montrealer* (de 1936 à 1940), d'une tribune dans la presse anglophone qui lui permet de promouvoir les esthétiques modernes. La CAS lui permettra de rallier l'ensemble des peintres montréalais de tendances non académiques de l'époque (dont Borduas qui en sera le premier vice-président). Briser le monopole qu'exerce le Groupe des sept de Toronto à la Galerie nationale du Canada fait aussi partie des objectifs. La CAS regroupe au départ une forte majorité d'anglophones (26 sur 30) de tendance postimpressionniste et dont la pratique relève essentiellement de la figuration. Les francophones et leur programme esthétique plus radical y prendront de plus en plus d'importance au cours de la guerre, jusqu'à l'éclatement de l'association en 1948. Parmi les premiers membres, mentionnons Fritz Brandtner, Stanley Cosgrove, Louis Muhlstock, Goodridge Roberts, Marian Scott, Jori Smith, Philip Surrey. Sur Lyman et la CAS, voir J. Russell Harper, « Reawakening in Montreal », dans *Painting in Canada. A History* (second edition), Toronto, University of Toronto Press, 1977, p. 330-344, et Christopher Varley, *The Contemporary Arts Society. Montreal, 1939-1948*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1980.
38. Pellan, après une absence de près d'une quinzaine d'années, a déjà accumulé plusieurs titres de gloire. Premier peintre boursier du Québec (1926), il remporte en 1935 un premier prix d'art mural à Paris, où il fraie avec les milieux de l'avant-garde. Peu après son retour au pays, il obtient un poste de professeur à l'EBAM (1943-1952). De retour à Paris jusqu'en 1955, il sera cette année-là le premier Canadien à présenter une exposition individuelle au Musée national d'art moderne.
39. L'une des filles de Maillard a épousé l'un des fils des David, ce dernier ayant également fait de Maillard le directeur général des beaux-arts de la province, poste qu'il occupe à partir de 1931.
40. Ses étudiants les plus proches mènent cette cabale, dont François De Tonnancourt. Voir J. Russell Harper, *op. cit.*
41. Plusieurs artistes européens s'installeront aussi à Montréal au cours de la vague d'immigration d'après-guerre. C'est le cas d'éditeurs comme Pierre Tisseyre, de danseuses et chorégraphes comme Ludmilla Chirriaeff, Ruth Sorel, Elizabeth Leese, SEDA Zarré, de comédiens et metteurs en scène comme Paul Buissonneau ou André Cailloux.
42. Borduas succède à Jean-Paul Lemieux à ce poste au moment où celui-ci passe à l'École des beaux-arts de Québec. Sur Borduas et l'École du meuble, voir Marcel Fournier, « Borduas et les paradoxes de l'art vivant », dans M. Fournier, *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986, p. 199-234.
43. Notons que c'est également de Bruchési dont dépend la visibilité exceptionnelle de Pellan au Québec au cours de la guerre. Bien qu'il fut nommé par l'Union nationale, Bruchési demeurera également en poste sous le régime libéral d'Adélard Godbout (1939-1944). De plus, à l'encontre de la volonté du premier ministre Duplessis, il participera aux audiences de la commission Massey-Lévesque entre 1949 et 1951. Voir Jean Bruchési, *Souvenirs à vaincre*, Montréal, Hurtubise HMH, 1974, p. 63-114, et Marcel Fournier, *op. cit.*, p. 210.
44. Il s'agit de la « Première exposition des Indépendants » organisée par le père Alain-Marie Couturier et présentée au Palais Montcalm de Québec, puis chez Morgan à Montréal.
45. Elle est organisée par Sullivan dans le studio de danse de Franziska Boas (fille de Franz Boas). Outre Borduas, l'exposition réunit Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau et Jean-Paul Riopelle.
46. Cité dans Gilles Lapointe, *L'envol des signes. Borduas et ses lettres*, Montréal, CETUQ et Fides, coll. « Nouvelles Études québécoises », 1996, p. 163. Voir aussi Bernard Teyssède, Fernand Dumont et Laurier Lacroix, *Borduas et les automatistes. Montréal, 1942-1955*, catalogue d'exposition, Québec, ministère des Affaires culturelles du Québec, 1971.
47. Cet essai est contresigné par une quinzaine de ses amis. On trouve aussi dans l'ouvrage deux autres textes de Borduas, ainsi que des textes du poète Claude Gauvreau, de la danseuse et chorégraphe Françoise Sullivan, du psychanalyste Bruno Cormier et du peintre Fernand Leduc.
48. Jean Éthier-Blais, « Conversation rue Rousselet », dans Paul-Émile Borduas, *Écrits I*, Édition critique par André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal,

- coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1987, p. 227.
49. Marcel Fournier, *op. cit.*, p. 227.
50. Une première rétrospective automatisée a lieu à la Galerie de l'Étable du MBAM en 1959.
51. Parmi les villes et pays étrangers où il expose à partir de 1955, mentionnons New York, Londres, Bruxelles, Düsseldorf, Rio de Janeiro, Genève, Cologne, et plusieurs villes des Pays-Bas et d'Australie.
52. Sur cette association, voir Guy Robert, *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal, Éditions La Presse, 1973, et Jean-Pierre Duquette, « Vous avez dit AANFM ? », *Voix et Images*, vol. 9, n° 3, 1984, p. 171-173.
53. Guy Robert, *op. cit.*, p. 111-112.
54. *Ibid.*, p. 83.
55. Voir Denise Leclerc, *La crise de l'abstraction au Canada. Les années 1950* (comprenant une analyse technique par Marion H. Barclay), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, et Sandra Paikowsky, « Vivre dans la Cité. L'art abstrait au Québec », dans Robert McKaskel, Sandra Paikowsky, Allan Collier et Virginia Wright, dir., *L'Arrivée de la modernité. La peinture abstraite et le design des années 50 au Canada*, Winnipeg, Musée des beaux-arts de Winnipeg, p. 38-58.
56. Sur la trajectoire des autres membres du groupe automatiste, voir notamment Marcel Fournier, *Les générations d'artistes. Suivi d'entretiens avec Robert Roussil et Roland Giguère*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, 1986.
57. Paul-Émile Borduas, *Écrits I*, Édition critique par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *op. cit.*, p. 244-246.
58. Sur cette question, voir notamment François-Marc Gagnon, « New York as Seen from Montreal by Paul-Émile Borduas and the Automatists, 1943-1953 », dans Serge Guilbaut, dir., *Reconstructing Modernism : Art in New York, Paris and Montreal, 1945-1964*, Cambridge, MIT Press, 1990, p. 130-143.
59. Voir à ce sujet Annette Hayward, *Le conflit entre les régionalistes et les « exotiques » au Québec (1900-1920)*, thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 1980 ; Dominique Garand, *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, et Guy Bellavance, « Aller ailleurs, aller voir ailleurs, aller se faire voir ailleurs », dans Guy Bellavance, dir., *Monde et réseaux de l'art. Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Éditions Liber, 2000, p. 7-29.
60. Sur ce thème, voir notamment Gilles Lapointe, *op. cit.*, p. 105-135, et Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, tome 2 : 1954-1960, Édition critique par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1997.
61. Sur cet épisode, voir notamment Guy Bellavance, « Institution artistique et système public, 1960-1980. Des Beaux-arts aux arts visuels, le temps des arts plastiques », dans Marie-Charlotte De Koninck et Pierre Landry (dir.), *Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, Québec, Musée de la civilisation, Musée d'art contemporain de Montréal et Éditions Fidès, p. 228-247.
62. Pour un aperçu de la formation artistique professionnelle au Québec et à Montréal avant et après le rapport Rioux, voir Guy Bellavance et Benoît Laplante, « Professionnalisation et socialisation du champ artistique : la formation professionnelle des artistes au XX^e siècle », dans Denise Lemieux, dir., *Traité de la culture*, Québec, Les Presses de l'Université Laval et Les Éditions de l'IQRC, 2002, p. 315-339.
63. Voir notamment Laurent Mailhot et Benoît Melançon, *Le Conseil des Arts du Canada 1957-1982*, Montréal, Leméac, 1982.
64. Sur l'intensification de la rivalité fédérale-provinciale dans le champ culturel au Québec au cours des années 1970, voir notamment Guy Bellavance, « Les politiques culturelles au Québec », *L'Encyclopédie canadienne*, en ligne : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/politiques-culturelles-au-quebec>, ainsi que Guy Bellavance et Marcel Fournier, « Rattrapage et virages : dynamismes culturels et interventions étatiques dans le champ de production des biens culturels », dans Gérard Daigle et Guy Rocher, dir., *Le Québec en jeu. Comprendre les grands défis*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1992, p. 551-548.
65. Le premier conseil d'administration compte notamment parmi ses membres, outre Robert Élie, Gratien Gélinas et M^{gr} Olivier Maurault dont on a déjà parlé, l'écrivain Jean Béraud, Ferdinand

- Biondi (directeur des programmes à CKAC), Rupert Caplan (réalisateur à Radio-Canada), Roger Duhamel (journaliste et critique littéraire), Walter O'Hearn (directeur de rédaction au *Montreal Star*) et Jean Vallerand (compositeur). Voir François Renaud et Claude Des Landes, *Le Conseil des arts de Montréal. 50 ans au service de la communauté artistique montréalaise*, Montréal, Conseil des arts de Montréal, 2009.
66. La Corporation du Centre George-Étienne Cartier créée en 1958 afin de mener les opérations réunit non seulement de hauts fonctionnaires municipaux (dont Claude Robillard, directeur général), mais plusieurs membres éminents des communautés d'affaires anglophone (J. Bartlett Morgan) et francophone (Louis A. Lapointe, président de la cimenterie et des carrières Miron et Frères). Voir Gildas Illien, *op. cit.*
67. Cette commission consultative est disparue avec les fusions municipales. La Ville interviendra aussi plus directement sur le marché du patrimoine immobilier, notamment entre 1982 et 1996, par l'entremise de la Société immobilière du patrimoine architectural de Montréal (SIMPA), une société paramunicipale responsable d'interventions majeures dans le Vieux-Montréal et de sa périphérie immédiate (Faubourg des Récollets, Quartier international, Cité du multimédia notamment). La Ville continuera d'ailleurs sur cette voie avec la Société de développement de Montréal. Elle intervient encore aujourd'hui même dans le nouveau Quartier des spectacles.
68. Pour l'historique de cet événement, voir Yves Jasmin, *La petite histoire d'Expo 67*, Montréal, Québec Amérique, 1997.
69. Drapeau mandate dès 1967 le vice-président du comité exécutif de la Ville, Gerry Snyder, en vue d'obtenir cette franchise.
70. Voir Martin Drouin, « Maison Van Horne (1870-1973) : une destruction fondatrice », *Encyclopédie du patrimoine de l'Amérique française*, en ligne : [http://www.amerique-francaise.org/fr/article-257/Maison_Van_Horne_\(1870-1973\)%C2%A0:_une_destruction_fondatrice.html](http://www.amerique-francaise.org/fr/article-257/Maison_Van_Horne_(1870-1973)%C2%A0:_une_destruction_fondatrice.html).
71. Sur Corridart, voir Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry, *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Montréal, Fides, 2006, p. 149-152. L'exposition est organisée par l'artiste et architecte Melvin Charney à qui l'on doit aussi d'autres manifestations du même type, notamment *Montréal plus ou moins* au MBAM en 1972. Mentionnons aussi, dans la même veine, *Vive la rue Saint-Denis !* organisé par Yves Robillard, fondateur du groupe Fusion des arts, également interdit pour sédition à l'époque de l'Expo 1967.
72. Le MACQ a accordé à l'exposition une importante subvention de 400 000 \$, somme considérable à l'époque.
73. Cité dans Marie-Charlotte De Koninck et Pierre Landry, *Déclis. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, Québec, Musée de la civilisation, Musée d'art contemporain de Montréal et Éditions Fides, 1999, p. 218.
74. Voir François Renaud et Claude Des Landes, *op. cit.*, p. 82-92, ainsi que Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry, *op. cit.*, p. 259-264.
75. Une pétition en appui au TNM recueille 2 000 signatures et entraîne de multiples protestations dans la presse, notamment une lettre de Jean-Paul L'Allier au *Devoir* qui invite le président du CAM à réviser sa décision.
76. Les cinéastes ne sont pas en reste. Le cinéma de Gilles Groulx est particulièrement révélateur de cette époque, combinant revendication nationale, décolonisation et remise en question du système capitaliste (*Où êtes-vous donc ?*, 1969 et surtout *24 heures ou plus*, 1972, censuré par l'ONF jusqu'en 1976). *Réjeanne Padovani* (1973), un film de Denys Arcand, évoque aussi le thème très actuel de la collusion des pouvoirs politiques, municipaux et provinciaux, avec l'industrie de la construction. Le contexte de la crise d'Octobre contribue également à la politisation du champ cinématographique québécois (*Les ordres*, Michel Brault, 1974). La même année, les cinéastes occupent les locaux du Bureau de surveillance du cinéma afin de réclamer une loi québécoise du cinéma ainsi que des institutions de financement proprement québécoises.
77. Pour une chronique de cette époque, voir Carmel Dumas, *Montréal chaud/show : chronique libre d'une explosion culturelle*, Montréal, Fides, 2008.
78. Francine Dansereau, « Les transformations de l'habitat et des quartiers centraux : singularités et contrastes des villes canadiennes », *Cahiers de*

recherche sociologique, vol. 6, n° 2, automne 1988, p. 95-114.

79. À l'échelle du Canada, en 2006, deux quartiers montréalais adjacents occupent les deux premières positions pour leur concentration : la zone postale H2T (dans le périmètre de l'avenue Mont-Royal et de la rue Van Horne, entre Saint-Denis et Jeanne-Mance) avec un indice de concentration de 7,8 % contre 0,8 % au Canada), et la zone H2W au sud de ce dernier (avenues Mont-Royal et des Pins, entre la rue Saint-Denis et l'avenue du Parc) avec un indice de 7,5 %. La région du Vieux-Montréal/Vieux-Port (6 %) se situe en 3^e position (*ex aequo* avec le quartier Parkdale/Parkside Drive à Toronto). À l'est de la zone H2T, la zone H2J (Saint-Denis/Papineau, entre la voie ferrée et Rachel) se classe en 6^e position (à 5,3 %, *ex aequo* avec un autre quartier de Toronto). Enfin, Outremont (H2V) occupe la 8^e position (5,2 %) *ex aequo* avec un autre quartier de Toronto. Montréal se situe néanmoins derrière Toronto tant pour le nombre d'artistes (22 300) que pour le taux de concentration (1,6 %). De plus, c'est à Vancouver que le taux de concentration est le plus élevé (2,3 %). Montréal se distingue donc surtout en vertu de ses taux de concentration particulièrement élevés dans ses anciens quartiers centraux, les artistes étant plus également répartis à l'échelle de la ville à Toronto et à Vancouver. À Montréal, les dix quartiers à plus forte concentration hébergent près de la moitié de tous les artistes montréalais (5 960, soit 44 %). Ces quartiers ont tous une concentration au moins 5 fois supérieure à la moyenne québécoise (0,7 %). Le taux de concentration moyen de ces quartiers est de 4,8 % (*vs* 1,5 %). Voir Hill Strategies Research Inc., *Cartographie des artistes et des travailleurs culturels dans les grandes villes du Canada. Étude préparée pour les villes de Montréal, Ottawa, Toronto, Calgary et Vancouver basée sur les données du recensement de 2006*, 2010, 94 p., en ligne : http://www.hillstrategies.com/docs/Cartographie_artistes.pdf.
80. Le taux de concentration moyen de ces quartiers est de 4,8 %, contre 1,5 % à l'échelle de l'agglomération.
81. Pour un aperçu de la « revitalisation artistique » du boulevard Saint-Laurent, voir André-G. Bourassa et Jean-Marc Larrue, *Les nuits de la « Main » : cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal, VLB éditeur, 1993, ainsi que Pierre Anctil, *Saint-Laurent. La Main de Montréal*, Sillery et Montréal, Septentrion et Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, 2002. Pour une analyse de la propagation des studios d'artistes dans les quartiers centraux, et de cette évolution entre 1995 et 2005, voir Guy Bellavance et Daniel Latouche, « Les ateliers d'artistes dans l'écosystème montréalais : une étude de localisation », *Recherches sociographiques*, Québec, vol. 49, n° 2, 2008, p. 231-260.
82. Jacques Michon, *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle. Volume 3 : La bataille du livre 1960-2000*, Montréal, Fides, 2010, p. 17.
83. Notons également le développement d'un mécénat privé d'origine francophone, avec la Fondation J.A.DeSève en 1966 (aujourd'hui propriétaire du cinéma Quartier-Latin, rue Paul-Émile-Borduas), de la Collection Lavallin en 1967 (léguee au MACM en 1992), de la Fondation Émile-Nelligan en 1979 (responsable à partir de 1990 du plus important prix littéraire à être décerné à un auteur québécois), ainsi que de la Fondation Daniel-Langlois pour l'art, la science et la technologie en 1997 (notamment fondateur, en 1999, du complexe cinématographique ExCentris, sur le site du cinéma Élysée, à l'angle de la rue Milton et du boulevard Saint-Laurent).
84. À ces entreprises commerciales s'ajoutent quelques organismes à but non lucratif mais de taille respectable, notamment la Société des arts technologiques créée en 1996.
85. Fait intéressant, Softimage a été revendu successivement à Microsoft et à Avid Technology, et appartient désormais à Autodesk. Discreet Logic est également propriété d'Autodesk depuis 1999.
86. Considéré comme le plus important festival au Canada, le livre des records Guinness le classe en 2004 comme le plus important festival de jazz au monde. Selon le site officiel, de 12 000 spectateurs en 1980, le festival est passé à plus ou moins 2 000 000 depuis l'an 2000. Certains des concerts sont diffusés en direct partout en Amérique et en différé dans le reste du monde sur TV5. En 2003, le FIJM est diffusé sur TSF Paris, WGBO New York et NHK Japon.
87. L'édifice construit en 1884 abrita successivement une patinoire, un théâtre d'été, un théâtre, un cinéma grand public, un cinéma érotique et une discothèque.
88. L'historique de l'équipe comprend les Alouettes (1946-1981), les Concordes (1982-1985), puis de nouveau les Alouettes (1986-1987).

89. Sur ce thème voir Guy Bellavance, « Where's high ? Who's low ? What's new ? Classification and stratification inside cultural "Repertoire" », *Poetics, Journal of Empirical Research on Culture, Media and the Arts*, vol. 36, n^{os} 23, 2008, p. 189-216, ainsi que Guy Bellavance, Myrtille Valex et Michel Ratté, « Le goût des autres. Une analyse des répertoires culturels de nouvelles élites omnivores », dans *Sociologie et Sociétés*, vol. 36, n^o 1, printemps 2004, p. 27-57.

CONCLUSION GÉNÉRALE

1. Raoul Blanchard, *Le Canada français. Province de Québec*, Montréal, Librairie Arthème Fayard ltée, 1960, p. 45 et « Études canadiennes (3^e série). I. La plaine de Montréal », *Revue de géographie alpine*, vol. 27, n^o 2, 1939, p. 249.

