

*Champ culturel et espace montréalais (I) :
la vie culturelle à Montréal avant 1960*

GUY BELLAVANCE ET CHRISTIAN POIRIER



La pièce *Les oiseaux de lune* du Théâtre de Quat' Sous présentée à la Comédie canadienne (qui deviendra le Théâtre du Nouveau Monde) au printemps de 1958.
(Archives de la Ville de Montréal, VM105, SY, SS2, D200, auteur inconnu, 7 mai 1958)

Il existait bien sûr une vie culturelle à Montréal avant 1960. Le chapitre précédent en a exploré de larges pans. Il reste que le niveau d'effervescence, ou de frénésie, semble à la mi-temps du siècle franchir un point de non-retour. Avant cette période, il paraît encore possible d'inventorier de façon à peu près exhaustive l'ensemble des œuvres, personnalités artistiques et lieux de production culturelle le moins significatifs d'une vie culturelle organisée, du moins au sens où nous l'entendons aujourd'hui. À partir des années 1950-1960, on est au contraire progressivement amenés à y renoncer ; la multiplication à Montréal d'institutions et d'événements artistiques et culturels professionnels représente indéniablement une ligne de force de cette période récente. Cette effervescence sous-tend un mouvement de professionnalisation et d'organisation sur lequel nous nous attarderons plus particulièrement ici même et dans le chapitre suivant. Débuté bien avant le milieu du XX^e siècle, le mouvement n'en connaît pas moins une véritable modification d'échelle. Ce saut quantitatif complique d'emblée la lisibilité de la vie culturelle actuelle, sa mise en récit linéaire et sa mise en cohérence avec la période qui l'a immédiatement précédée. À cette première difficulté s'ajoutent toutefois d'autres types de changements plus qualitatifs – politiques, idéologiques, symboliques – nécessairement plus difficiles à cerner et à objectiver, et qui s'inscrivent en outre dans la plus longue durée.

Un premier changement est d'ordre institutionnel : avec la Révolution tranquille, un véritable bouleversement de *régime* marqué par l'effacement du clergé catholique et des élites anglo-protestantes affecte l'organisation et la structuration du champ culturel montréalais. Entre le début du XX^e siècle et aujourd'hui, ce champ aura ainsi connu une restructuration en profondeur des forces en présence. Un second type a davantage trait à un changement de *paradigme*. D'ordre plus idéologique, il concerne la transformation de la représentation même de la culture, son rôle, son statut et sa définition intrinsèque. L'explosion des marchés culturels et la politisation des affaires culturelles tout au long du XX^e siècle, non seulement à Montréal mais dans l'espace occidental, sont en effet toutes deux à la source d'un élargissement et d'une complexification croissante de la notion de culture. Cela n'est d'ailleurs pas sans provoquer un certain brouillage quant à ce qu'il est aujourd'hui légitime d'y inclure. À la démocratisation de l'accès à la culture « lettrée » ou « cultivée » et aux arts de longue tradition (littérature, arts visuels, arts de la scène), eux-mêmes soumis à de nouveaux principes de modernité (originalité, singularité, authenticité) s'ajoute la montée en légitimité des formes d'expression populaire (le cinéma, la chanson, l'humour, le cirque, les médias de grande diffusion et la plus récente culture numérique). Cela conduit à attacher aujourd'hui une signification sociale et économique accrue à l'ensemble de ce secteur d'activité.

Cette représentation relativement inédite du rôle et du statut de la culture vient en outre brouiller les hiérarchies traditionnelles balisant le domaine. Affaiblissement ou assouplissement des hiérarchies ? Déplacement des sources de légitimité culturelle ? Ou simple manque de recul historique ? Quoi qu'il en soit, les catégories culturelles d'hier et d'aujourd'hui portent à faux ou concordent mal. Il semble alors impossible d'utiliser celles d'hier pour juger la réalité présente, tout autant que celles d'aujourd'hui pour juger de la vie culturelle de naguère.

Par ailleurs, l'espace même de la ville et sa représentation ont eux-mêmes beaucoup évolué au cours de la période : à la modification des limites géographiques de la ville, et aux déplacements internes de ses pôles culturels, s'ajoute à cet égard la multiplicité des échelles – locale, nationale, transnationale – à partir desquelles cette réalité culturelle peut être approchée, représentée et narrée. Chacune de ces échelles se prête en effet à un récit propre. Une perspective locale conduit, par exemple, à insister davantage sur les aspects géographiques et territoriaux, notamment l'inscription progressive de ces activités au sein d'un tissu urbain lui-même en évolution. La concentration des activités et des établissements culturels dans les anciens quartiers centraux et la densification progressive de ce pôle culturel au cours de la période ressortent à cet égard comme des données incontournables. Le récit tend alors à se dérouler dans un périmètre relativement restreint, mais dense : de l'ancienne Ville-Marie à la fin du XIX^e siècle, à l'actuel Plateau-Mont-Royal au début du XXI^e, en passant par l'intersection de la rue Sainte-Catherine et du boulevard Saint-Laurent, et en se développant à partir de ces axes entre un pôle anglophone, à l'ouest, et un pôle francophone, à l'est.

Une perspective nationale conduira, au contraire, à mettre l'accent sur la fonction métropolitaine de ce périmètre, ainsi que sur les ambiguïtés d'un tel statut. Montréal « métropole culturelle », peut-être, mais de quel pays, de quelle région : le Canada, le Canada français, le Québec ? Sous cet angle, le récit de la vie culturelle montréalaise se confond largement avec celui de la formation d'une identité nationale dont Montréal représente le centre à la fois de gravité et d'instabilité. Enfin, une troisième perspective mondiale ou transnationale conduira plutôt à approcher cette vie culturelle sous l'angle de la « vocation internationale » de Montréal et du cosmopolitisme inhérent des pratiques qui y ont cours. On est alors plutôt amené à considérer les emprunts, influences, adaptations, synchronies et contributions des mouvements artistiques et culturels qui se sont succédé dans l'espace local-national au regard des mouvances de la scène internationale, pour en évaluer, tout compte fait, l'originalité. Un récit de la vie culturelle à Montréal depuis la Première Guerre mondiale consiste dès lors inévitablement à cerner la centralité relative de ce

champ culturel professionnalisé, compte tenu de l'emboîtement de ces trois scènes : locale, nationale, transnationale.

Cette entrée en matière permet d'introduire ce chapitre et le suivant. Le présent chapitre discute d'abord de l'importance – et du déclin – des élites anglophones et de l'Église catholique à Montréal. Il présente ensuite la montée des nouvelles élites canadiennes-françaises ainsi que l'établissement d'un espace culturel laïque d'expression française. L'ensemble de ce parcours trace plusieurs liens avec la période récente. Les principaux établissements culturels encore existants aujourd'hui nous servent notamment de points de repère. De son côté, le chapitre 35 met d'abord en lumière trois figures significatives de la transition culturelle vers les années 1960 : Louis-Athanase David, J.A. DeSève et Paul-Émile Borduas. Leur action – institutionnelle (David), entrepreneuriale (DeSève), artistique (Borduas) – ainsi que les réseaux auxquels ils participent éclairent bon nombre des dynamiques qui constituent encore l'espace culturel montréalais. Enfin, une dernière section aborde de plain-pied les années 1960 à 2012 et permet de considérer les principaux changements intervenus depuis. Plusieurs composantes de cette dernière période n'en ont pas moins leurs germes au cours de la précédente. De fait, les principales dynamiques (et tensions) repérables au sein du champ culturel montréalais, notamment le vedettariat québécois, les relations entre art et divertissement, les phénomènes de convergence et de différenciation-spécialisation du secteur culturel, de même que les enjeux entre les principales échelles territoriales concernées (Montréal, le Québec, le Canada, l'Europe, les États-Unis, etc.), sont manifestes à cette époque et toujours actives en 2012. Les développements technologiques provoquent aussi des bouleversements, comme en témoigne l'avènement récent du numérique. Tous ces éléments doivent être compris en fonction de leurs répercussions, tout en étant situés dans une trame plus large associée à l'évolution globale du champ culturel montréalais¹.

Changement de régime, changement de paradigme

La période récente est marquée par le transfert et, en fait, l'effacement quasi complet de l'autorité et des pouvoirs traditionnels de l'Église catholique et des élites anglo-protestantes dans le domaine culturel montréalais. Ce transfert s'accomplit au profit d'une nouvelle forme de pouvoir culturel, proprement québécois, moderne et laïque, à la fois plus hétérogène et plus diffus (universités, radiotélévision, publicité, politiques culturelles, vedettariat, etc.). Ces forces « modernes » n'en sont pas moins présentes dès la sortie de la Première Guerre mondiale, comme on l'aura constaté au chapitre précédent. Canadiennes plutôt

que québécoises, ces forces moins visibles et surtout moins légitimes ne deviennent clairement dominantes qu'à partir des années 1960. Au début du XX^e siècle, le clergé catholique et les élites économiques anglo-protestantes contrôlent en fait, directement ou indirectement, les principales institutions et entreprises culturelles locales. Chacun le fait à partir d'univers symboliques bien distincts dont les frontières réciproques sont tracées non seulement par la langue et la religion, mais aussi par la référence à des projets universalistes divergents : celui d'un Empire britannique alors au sommet de sa puissance, et celui d'une Église catholique romaine, universelle et éternelle. Comme le note le jeune poète anglais Rupert Brooke en 1916, « [ce] tour de ville vous laisse l'impression que Montréal est formé de banques et d'églises. Les citoyens de cette ville passent le plus clair de leur temps à accumuler du capital dans ce monde-ci ou dans l'autre² ».

Répétition du Montreal
Orchestra (1934-1935).
(Musée McCord d'histoire
canadienne, VIEW-25805)

À la veille de la Première Guerre mondiale, on peut difficilement prévoir le déclin de ces deux puissances. Si ces élites locales défendent deux projets civilisationnels relativement opposés, ils partagent néanmoins une semblable allégeance à l'égard de puissances extérieures, le Vatican ou l'Empire.



Ces élites ont également en commun une indifférence, un mépris ou une défiance à l'égard des formes d'expressions culturelles et artistiques locales où s'élabore un tout autre projet, canadien et nord-américain. À cet égard, la rivalité historique entre Canadiens français et Canadiens anglais paraît fondatrice de l'espace culturel montréalais. Cette concurrence traverse en effet plusieurs domaines stratégiques de la vie culturelle : autant celui de la musique savante – où s'opposent le Montreal Orchestra (1930-1941) et la Société des concerts symphoniques (1934), futur Orchestre symphonique de Montréal (1953) – que celui du hockey professionnel, entre les Maroons (1924) et le Canadien de Montréal (1909). Elle traverse aussi celui de l'enseignement supérieur, entre l'Université McGill (1821) déjà bien implantée sur le flanc sud du mont Royal, à l'intérieur du Golden Square Mile, à l'ouest, et cette succursale de l'Université Laval à Montréal (1876) qui, devenue Université de Montréal (1920), envisage maintenant de quitter le Quartier latin francophone, à l'est, pour venir occuper le flanc nord de la montagne (1943). C'est le cas aussi en matière de formation artistique, entre le Art School (1880-1977) de la Montreal Art Association (1860), futur Montreal Museum of Fine Arts (1949), et l'École des beaux-arts de Montréal (1922) que vient de créer un membre de la fraction éclairée des élites canadiennes-françaises montréalaises, Louis-Athanase David.

Les élites anglo-protestantes du Golden Square Mile

Les deux plus anciennes institutions culturelles montréalaises qui existent encore aujourd'hui sont en fait liées directement aux élites anglo-protestantes : l'Université McGill (1821) et la Montreal Art Association (1860), futur Musée des beaux-arts de Montréal. Au début du XX^e siècle, toutes deux sont déjà bien implantées à proximité l'une de l'autre au cœur du centre-ville et du Golden Square Mile (le Mille carré doré), où habitent alors les plus grandes fortunes du Canada³.

L'Université McGill, initialement dirigée par le clergé anglican, a été pensée sur le modèle d'Oxford et de Cambridge, l'accent étant d'abord placé sur les langues anciennes. À cause de difficultés financières, les élites anglo-montréalaises (d'origine principalement écossaise) y participent directement, entraînant une profonde réorientation. Dès 1852, l'université adopte en effet un modèle venu d'Écosse et des États-Unis : l'accent se déplace vers les langues modernes, le commerce et les sciences ; l'université s'ouvre aussi à l'ensemble de la communauté protestante. Si l'institution demeure officiellement protestante jusqu'en 1934, pour devenir dès lors clairement non confessionnelle, elle accueille dès le milieu du XIX^e siècle des étudiants de toutes confessions⁴. La

**LE MILIEU
UNIVERSITAIRE**

velléité initiale d'université bilingue semble en revanche avoir été rapidement abandonnée. L'organisation du système universitaire anglophone dispose d'une bonne longueur d'avance. L'université francophone, ouverte plus tardivement, et qui demeure une succursale de l'Université Laval de Québec jusqu'en 1920, a notamment vécu à la sortie de la Première Guerre mondiale deux graves incendies sur son premier campus de la rue Saint-Denis (1919 et 1922). L'Université McGill occupe pour sa part de vastes espaces au flanc de la montagne mis à sa disposition par les plus grandes fortunes de Montréal.

Le projet d'un nouveau campus francophone sur le mont Royal prend ses origines dans ce contexte. Amorcé à la suite des incendies successifs, il ne prendra toutefois forme qu'après de nombreuses péripéties. Le don du terrain par la Ville de Montréal en 1922 a d'abord suscité la colère de la presse anglophone⁵. Les travaux débutés en 1928 sont en outre interrompus en 1931 à cause de la crise économique et ne reprennent qu'en 1941 ; ce n'est qu'en 1943 que les premiers pavillons sont inaugurés. Pendant ce temps, une seconde université de langue anglaise se développe à partir du collège Sir-George-Williams (1926). Ce collège, qui n'adopte officiellement le nom d'université qu'en 1959, n'en décerne pas moins des diplômes universitaires depuis 1936 et obtient sa reconnaissance universitaire dès 1948, donc bien avant l'ouverture d'une seconde université francophone, l'Université du Québec à Montréal (UQAM), en 1969. En 1973, la fusion de Sir-George et du collège jésuite Loyola, anglophone mais catholique, donnera naissance à l'actuelle Université Concordia. Concordia tient depuis (avec l'UQAM) un rôle central en matière de formation artistique professionnelle. L'Université McGill (tout comme l'UdeM) semble quant à elle moins présente sur ce terrain. L'accent étant placé davantage sur les sciences, c'est plutôt la succession de Prix Nobel qui est sa marque de commerce depuis Ernest Rutherford, en 1908, pour ses travaux portant sur la radioactivité.

L'APPORT MUSICAL DE MCGILL

L'apport de McGill n'est toutefois pas négligeable sur le terrain artistique, notamment musical. En 1904 est ainsi créé le McGill Conservatorium of Music (composition, théorie, interprétation) qui sera intégré dès 1920 à une faculté de musique. Ces deux établissements précèdent ainsi de plusieurs décennies leurs équivalents francophones : le Conservatoire de musique du gouvernement de la province de Québec (1943) et la Faculté de musique de l'UdeM (1952)⁶. Le fondateur du Montreal Orchestra (Douglas Clarke), ce grand orchestre symphonique de la ville (1931-1940) qui se fondera au futur Orchestre symphonique de Montréal (OSM), est notamment doyen de cette faculté. Le premier concert d'œuvres électroacoustiques à se donner au Canada, en 1959, est aussi le fait d'un compositeur de McGill (István Anhalt). À l'heure actuelle, de nombreux ensembles musicaux sont rattachés à l'ancien conservatoire devenu école (opéra, jazz, orchestre symphonique, musique contempo-

raïne et divers petits ensembles classiques). La présence d'un Digital Composition Studio (créé en 1964 sous le nom d'Electronic Music Studio) démarque également la faculté. Enfin, la salle Pollack (1975) s'avère une grande scène de la vie musicale montréalaise actuelle.

McGill est aussi à l'origine du McCord National Museum (1921), aujourd'hui Musée McCord. Inauguré l'année suivant la création de la Faculté de musique, ce musée accueille initialement l'importante collection de David Ross McCord, avocat négociateur auprès des Premières Nations et échevin de Montréal. Cette collection issue d'un riche patrimoine familial est entreprise par McCord à partir de 1878 avec le projet de rassembler les artefacts les plus significatifs des trois principaux peuples fondateurs – français, britanniques, autochtones –, en vue de créer le premier musée d'histoire nationale au Canada. L'université assumera jusqu'en 1981 la gestion du musée avec le soutien des plus riches familles de Montréal : les McDonald-Stewart (tabac), Molson (brasserie), McConnell (courtage, finance, presse), notamment. Ce musée est logé d'abord dans une ancienne résidence acquise par sir William McDonald (celle du financier Jesse Joseph) qui en fait don à l'université. Ce premier immeuble, situé sur le site de l'actuelle Bibliothèque McLennan, a été détruit en 1955, le McCord emménageant alors à deux pas – dans une demeure tout aussi riche, celle d'A.A. Hodgson. Il s'installera finalement en 1971 sur son site actuel, toujours rue Sherbrooke, à proximité de l'université. Notons que la famille McDonald-Stewart est également à l'origine du Musée militaire de Montréal (1955-1983), aujourd'hui Musée David M. Stewart ; administré par la fondation familiale et implanté sur l'île Sainte-Hélène, il est maintenant consacré à l'influence européenne en Nouvelle-France et en Amérique du Nord.

L'histoire du McCord est également inséparable de l'action philanthropique de John W. McConnell et de ses successeurs. Gouverneur de McGill pendant plus d'une trentaine d'années et, à partir de 1925, propriétaire du *Montreal Star* (1869-1979), il crée en 1937 sa propre fondation, la seconde de ce type à avoir pris naissance au Canada (après la Fondation Massey). En 1980, la Fondation de la famille McConnell, qui a pris la relève, accorde 40 millions de dollars pour l'agrandissement, la rénovation et la dotation du McCord. Cette fondation aura également été l'un des principaux donateurs privés à contribuer, dans les années 1950, au projet de la Place des Arts (1963).

La Montreal Art Association (1860) est pour sa part une association philanthropique ayant pignon sur rue depuis 1879. D'abord située au square Phillips, l'institution incorpore d'emblée une galerie, une bibliothèque et une école d'art. En 1912, elle emménage sur le site actuel de la rue Sherbrooke dans un plus vaste pavillon, qui sera encore rénové et agrandi en 1938. Un premier directeur professionnel est nommé en 1947. Jusque-là, la gestion du

LE MUSÉE MCCORD



Le McCord National Museum, maison Joseph, angle des rues McTavish et Sherbrooke, vers 1927.
(Musée McCord d'histoire canadienne, MP-0000.181.4.2-P1)

**LA MONTREAL ART
ASSOCIATION**

musée relève en effet de bénévoles qui sont souvent des donateurs. L'institution adopte le nom de Montreal Museum of Fine Arts en 1949. Elle ne devient officiellement bilingue qu'en 1961 et, jusqu'en 1972, reste également une institution entièrement privée. À partir de cette date, le gouvernement du Québec lui accorde une aide annuelle statutaire au fonctionnement, pour en faire une institution quasi publique⁷.

La galerie de la Montreal Art Association (MAA) exprime d'abord les préférences des riches collectionneurs anglophones de Montréal pour la grande peinture européenne de facture classique ou académique⁸. Si la galerie ne tente que tardivement, et timidement, de s'ouvrir aux artistes canadiens et au public d'expression française, les collections et les expositions n'en font pas moins place, dès le début du XX^e siècle, à quelques artistes canadiens et à des œuvres plus modernes. Sous l'impulsion de William Brymner, directeur de l'école d'art de 1886 à 1921, la galerie tient notamment en 1906 une exposition de peintres impressionnistes (Monet, Renoir, Degas, Sisley) qui souleva la polémique. Une autre, mieux accueillie, fut aussi organisée en 1909. L'ouverture du nouveau pavillon en 1912 coïncide, par ailleurs, avec la décennie qui voit disparaître les plus grands collectionneurs de Montréal, ces magnats qui avaient bâti leur fortune au siècle précédent grâce à la construction du chemin de fer transcontinental canadien : Sir George A. Drummond meurt en 1910, James Ross en 1913, Lord Strathcona en 1914, Sir William Van Horne en 1915, R.B. Angus en 1922. Chacun d'eux dispose d'immenses collections, nettement plus considérables que celles du musée. Celles-ci sont considérées à l'époque parmi les plus importantes du continent ; elles comportent souvent aussi des œuvres plus audacieuses et plus modernes que celles qui sont exposées au musée. Bon nombre seront dispersées lors de ventes publiques à l'étranger ; quelques-unes reviendront plus tardivement grâce à des legs d'héritiers, mais en partie seulement : une fraction de la collection Strathcona en 1927 et une fraction de la collection Van Horne en 1941. La collection Drummond, l'une des plus audacieuse avec celle de Van Horne, fut quant à elle vendue à la pièce et entièrement disséminée en 1919. Montréal a laissé ainsi échapper bon nombre de grandes œuvres d'art, notamment celles de Turner, Corot, Constable, Whistler, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Renoir, Delacroix, Pissaro, Daumier⁹.

La disparition de ces collectionneurs eut un effet notable sur l'évolution du musée. Selon Brooke (1989), la Première Guerre mondiale, qui a notamment permis d'introduire l'impôt sur le revenu (1917), rendra en outre nettement plus difficile la constitution de ces grandes collections privées ; ce n'est que depuis 1977, avec la Loi sur l'exportation et l'importation des biens culturels, que les dons aux musées vont se trouver à nouveau favorisés. C'est dans ce contexte que l'institution amorce, à la sortie de la Première Guerre mondiale, un virage notable en confiant à Cleveland Morgan, directeur béné-

vole des arts décoratifs de 1916 à 1962, la tâche de développer un Museum au mandat élargi, affranchi de l'emprise esthétique de l'art européen. L'objectif est en effet de créer un musée véritablement encyclopédique, éclectique et cosmopolite, où seraient représentées les cultures de toutes les époques. Considéré comme le plus important donateur de l'histoire du musée¹⁰, ce directeur bénévole est le fils de James II Morgan, propriétaire des grands magasins du même nom (aujourd'hui La Baie), et petit-fils du fondateur de la dynastie. Il sera lui-même vice-président de la compagnie de 1940 à 1952, et président du Musée entre 1948 et 1957. Le magasin Morgan (1850), installé au square Phillips depuis 1891 (tout près de l'ancien musée), accueille pour sa part depuis 1900 une importante galerie d'art à son 5^e étage. Au même titre que la galerie des magasins Eaton (1925) et Simpsons (1929), cette galerie tiendra un rôle non négligeable en matière d'exposition d'œuvres d'art au cours de la période : une exposition individuelle de l'un des principaux représentants de l'avant-garde montréalaise, Paul-Émile Borduas, s'y tient notamment en 1946. Cleveland Morgan, quant à lui, créera au sein de l'entreprise familiale une importante section d'antiquités et d'objets d'art exotiques dénichée aux quatre coins du monde à partir de son vaste réseau de connaissances. Au cours des années 1920, il fait ouvrir au musée un compte bancaire réservé exclusivement à l'achat d'œuvres d'art traditionnel canadien. Il a pour cela l'appui de Mabel Molson, autre riche héritière, avec laquelle il organise en 1941 *Arts of Old Quebec*, une première dans l'histoire du musée, qui réussit exceptionnellement à attirer plusieurs milliers de Canadiens français¹¹.

Le musée sera par ailleurs, et peut-être un peu malgré lui, l'une des grandes scènes de la polémique de l'art vivant qui s'intensifie à Montréal peu avant la Seconde Guerre mondiale. Son école, qui cesse ses activités en 1977, aura tenu à cet égard un rôle au moins aussi important que les salles d'exposition. Première école dédiée à la création artistique, elle n'est concurrencée qu'à partir de 1922 par l'École des beaux-arts de Montréal (EBAM) ; c'est la création du Département des arts plastiques de l'Université Concordia qui lui donnera plutôt le coup de grâce. Sous l'impulsion d'Arthur Lismer (de 1941 à 1967), l'école semble en effet souvent moins académique que l'EBAM, plus accueillante aux courants d'art moderne et à l'innovation pédagogique. La promotion de l'Art Child Movement, sous Lismer, en témoigne. Plusieurs grands artistes de l'art vivant, y compris des francophones, y feront également leurs classes (Robert Roussil, à son retour de guerre) ou y enseigneront (Guido Molinari, de 1963 à 1970). La galerie, quant à elle, est au cours de la Seconde Guerre le lieu d'affrontements mémorables entre académiques et modernes. Le phénomène n'est pas tout à fait inédit : en 1922, par exemple, une exposition d'art réunissant le groupe du Beaver Hall de Montréal et le Groupe des Sept de Toronto avait soulevé la polémique.

DES COURANTS ARTISTIQUES

Les affrontements se sont toutefois intensifiés depuis la création de la Contemporary Art Association (1939-1948) par le peintre et critique d'art John Lyman (président), appuyé de son vice-président Paul-Émile Borduas. Les Salons du printemps, que l'Art Association organise annuellement depuis son ouverture (le dernier se tiendra en 1967), sont dès lors fortement perturbés par cette nouvelle génération d'artistes provocateurs. À partir de 1944, le Salon se voit ainsi contraint de tenir deux jurys, l'un académique, l'autre moderne. En 1949, le journal *Montréal-Matin*, propriété du parti de l'Union nationale, dénonce d'ailleurs l'attitude arrogante du Musée – et de son jury moderne – qui a décerné son prix Jessie Dow à ce Borduas que le gouvernement Duplessis vient à peine de destituer de ses tâches d'enseignement. La même année, l'institution ouvre une salle réservée à l'art contemporain, la Galerie XII, où se tiendront plusieurs expositions phares de la décennie suivante. Y seront exposées d'entrée de jeu les deux factions de l'avant-garde montréalaise qui se l'approprient : les automatistes, signataires du *Refus global* regroupés autour de Borduas, et les signataires de *Prismes d'yeux* réunis autour d'Alfred Pelland. L'activité de la galerie se maintient jusqu'en 1965 ; elle disparaît peu après la création du Musée d'art contemporain de Montréal par le gouvernement du Québec (1964). Cette effervescence doit beaucoup à l'embauche, à titre de directeur permanent, d'un premier muséologue professionnel, Robert T. Davis, un Américain bien au fait des mouvements d'art contemporain. Son départ en 1952, et l'intérim du Britannique John Steegman, directeur jusqu'en 1959, marquent un recul à cet égard. Ce dernier, plutôt allergique à l'art abstrait, sera une cible privilégiée de l'avant-garde montréalaise des années 1950.

UN RÉSEAU DE GALERIES D'ART

Autour du musée s'est également développé un premier réseau de galeries d'art. Cela a d'ailleurs fait (pour un temps) de Montréal le centre de l'art moderne au Canada¹². De cela, il ne reste toutefois que peu de chose dans l'actuel Square Mile. Parmi les galeries encore existantes, mentionnons la Dominion Gallery of Fine Arts (ou Galerie Dominion) créée en 1941 et engagée fermement à partir de 1942 dans l'aventure de l'art vivant¹³. Le rôle de cette galerie tient beaucoup à l'arrivée à Montréal du Dr Max Stern, historien d'art, collectionneur et lui-même propriétaire de galeries à Düsseldorf et à Londres. Ce réfugié juif allemand dirige la galerie à compter de 1942 et en devient propriétaire en 1947. En 1943, par exemple, trois expositions mémorables y sont tenues : un solo Borduas, un solo Fernand Léger (qui y participe en personne) ainsi que l'exposition *Les Sagittaires* de l'historien et critique d'art Maurice Gagnon, réunissant 23 exposants (dont Charles Daudelin, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jacques De Tonnancourt). La galerie poursuit ses activités après le décès de Stern (1987) et demeure la propriété de la famille jusqu'en 2000. Aujourd'hui, sous le nom de Landau Contemporary at Dominion Gallery, l'établissement se présente toujours comme galerie moderne

et contemporaine, mais sans liens avec la galerie d'origine. Plusieurs autres galeries d'art vivant essaient dans le même secteur au cours des années 1950 ; certaines survivent sous diverses dénominations jusque dans les années 1970. Parmi les plus significatives, mentionnons Agnès-Lefort (1950-1961), devenue Godard-Lefort (1961-1973) après son association et sa vente à une galerie de Toronto, qui deviendra elle-même Marlborough-Godard (1973-1978). Malgré une plus brève existence, L'Actuelle (1955-1957) marque également la vie culturelle de ce secteur : fondée par l'artiste Guido Molinari, elle est la première galerie au Canada dédiée exclusivement à l'art non figuratif.

Si la présence anglophone se maintient à la direction de plusieurs domaines de la vie culturelle montréalaise, notamment les médias électroniques et les arts visuels, cette présence est aujourd'hui beaucoup moins nette dans certains autres, notamment celui de la grande musique, du théâtre et de la littérature. Plusieurs organisations et entreprises anglophones significatives à l'époque ont ainsi disparu. Parmi celles-ci, soulignons au niveau de la scène musicale le Montreal Orchestra (1930-1941), le Montreal Women Symphony Orchestra (1940-1960) et l'Opera Guild (1941-1970). Sur le plan littéraire, la *Northern Review* (1945-1956) s'avère le dernier représentant de l'époque où Montréal était le centre de la poésie de langue anglaise au Canada¹⁴. Du côté de la scène théâtrale, le Montreal Repertory Theatre (1929-1961)¹⁵ a également tenu un rôle notable au cours de cette période. Fondé par Martha Allan (1895-1942) – fille de sir H. Montagu Allan et elle-même issue d'une des plus riches familles du Canada¹⁶ –, le Montreal Repertory Theatre (MRT) est une société amateur de formation d'acteurs aux répertoires classique et moderne. Christopher Plummer y tient ses premiers rôles et la compagnie fournira également une grande partie des premiers contingents du Stratford Festival. Martha Allan fut aussi parmi les fondateurs du Dominion Drama Festival. Elle-même bilingue et francophile, son MRT dispose d'une section française où seront formés plusieurs grands noms de la scène francophone (Yvette Brind'Amour, Janine Sutto, Denise Pelletier, Gratien Gélinas, Jean-Louis Roux)¹⁷.

Le maintien et la croissance de la présence anglophone à Montréal ne tiennent toutefois pas qu'aux communautés anglo-protestantes. Au-delà de la stricte influence des membres de cette communauté, l'espace culturel local est d'abord durablement marqué par l'environnement globalement anglo-américain dans lequel s'inscrit Montréal. À cet égard, les apports transnationaux sont déterminants, notamment sur le développement du secteur des nouvelles industries culturelles : cinéma, radio et enregistrement sonore. Le réseau américain Famous Players (filiale des studios Paramount) et le britannique Odeon rivalisent ainsi d'entrée de jeu pour capter le marché naissant du cinéma en salles qui se propage le long de la rue Sainte-Catherine¹⁸. Marconi est quant



Deux peintres importants de la scène montréalaise : Alfred Pellán (1958) et Guido Molinari (1964).

(Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal, P795, S1, D9505, P2 [illustration du haut] ; Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal, P795, S1, D14105, P3 [illustration du bas], Photo de Gaby [Gabriel Desmarais])





Canada²³. L'entreprise, devenue indépendante du siège social, donnera naissance aux étiquettes Starr et Apex, cette dernière active jusque dans les années 1970²⁴. En 1956, le producteur Yvan Dufresne donnera une expansion impressionnante à cette marque, mettant sous contrat, au fil des ans, Michel Louvain, Pierre Lalonde, Ginette Reno, Donald Lautrec, Jenny Rock, les Hou-Lops et plusieurs des plus grandes vedettes populaires francophones de l'époque yéyé.

D'autres communautés culturelles locales ont aussi largement contribué à maintenir et accroître la présence culturelle anglophone à Montréal, comme les Irlandais catholiques au XIX^e siècle²⁵, ou les Juifs ashkénazes à partir de la première partie du XX^e siècle. Rappelons que les étudiants de confession juive constituent, en 1978, le tiers des cohortes de l'Université McGill. À ce propos, Pierre Anctil²⁶ a bien décrit les résistances initiales de cette université à s'ouvrir dans l'entre-deux-guerres à la nouvelle immigration juive jugée plutôt « frustrée » ; l'antisémitisme ne concernait donc pas uniquement la communauté francophone. La communauté juive n'en a pas moins réussi à impulser une dynamique culturelle propre à la vie culturelle montréalaise. La présence de la culture yiddish à Montréal dans la première partie du XX^e siècle demeure incontournable à ce titre. Le yiddish est la troisième langue la plus fréquemment parlée à Montréal et le théâtre yiddish devient, dans les premières décennies du XX^e siècle, le principal locataire du Monument-National, premier centre culturel du Montréal canadien-français²⁷. Une première troupe professionnelle s'y établit dès 1913 et un théâtre d'art moderne proprement yiddish, et avant-gardiste, y fait son entrée au cours des années 1920²⁸. Douze saisons entières furent ainsi consacrées au théâtre d'art yiddish entre 1922 et 1934. Ce mouvement persista sur la scène du Monument jusque dans les années 1950.

Esther Trépanier a pour sa part montré l'importance des peintres juifs au cours des années 1930 et 1940 en ce qui a trait à l'évolution de la représentation moderne de Montréal²⁹. À la sortie de la Seconde Guerre, de nombreux acteurs de la vie culturelle anglophone locale sont d'origine juive : outre le cas de Max Stern, mentionnons le poète J.M. Klein, Prix David en 1952, ainsi que les premiers poèmes de Leonard Cohen (*Let us Compare Mythologies*, 1956), publiés à McGill, ou le premier succès de Mordecai Richler (*The Apprenticeship of Duddy Kravitz*, 1959), publié à Londres. Plus tôt encore, Jack Tietolman fondait de son côté la station de radio CKVL (1946).

CONTRIBUTION D'AUTRES COMMUNAUTÉS CULTURELLES



**COHEN, LEONARD
NORMAN**

*"You have discovered of course
only the ship of fools is making
the voyage this year . . ."*

Born Sept. 21, 1934, in Montreal. Attended Westmount School System. Entered McGill, 1951. Activities: Debating Union, President, 1954-55.

Leonard Cohen, coupure
provenant de l'annuaire *Old
McGill*, 1955, vol. 58, p. 75.
(Service des archives de
l'Université McGill)

L'espace culturel catholique

L'action culturelle de l'Église catholique est, au début du XX^e siècle, tout aussi incontournable que celle des élites anglo-protestantes³⁰. La succursale de l'Université Laval de Montréal, rue Saint-Denis, la plus ancienne institution culturelle montréalaise associée encore aujourd'hui à la communauté francophone, lui est alors directement liée : le chancelier et le recteur seront d'ailleurs des hauts dignitaires de l'Église jusque dans les années 1960³¹. Pourtant, ni l'ancienneté de cette institution ni son statut proprement montréalais ne sont aussi bien établis que McGill. C'est en acquérant son autonomie vis-à-vis de l'archevêché de Québec, en 1920, qu'elle adopte son nom actuel d'Université de Montréal (UdeM). Notons que, pour la distinguer nettement de l'Université McGill, les hautes autorités ecclésiastiques auraient préféré l'appellation d'Université catholique de Montréal³².

L'UdeM représente en fait le sommet d'un réseau d'enseignement géré de bas en haut par le clergé. Avec le réseau des églises paroissiales, qui se déploie systématiquement au cours de la période dans le diocèse de Montréal, le système scolaire représente en fait le lieu où se manifeste le plus clairement le pouvoir culturel de l'Église. Le clergé et la Commission des écoles catholiques de Montréal (CECM) consacreront ainsi une bonne partie de leurs efforts à la construction d'écoles et de collèges rendus nécessaires par la poussée démographique des Canadiens français (voir le chapitre 15). Des architectes de renom comme Ernest Cormier et des peintres comme Borduas bénéficient de ce marché, du moins jusqu'à la crise économique des années 1930. Cormier, concepteur et maître d'œuvre du nouveau pavillon de l'Université de Montréal sur le mont Royal, réalise ainsi plusieurs écoles pour la CECM, de même que quelques églises³³. Borduas débute comme peintre d'église dans l'atelier de son maître Ozias Leduc et sera par la suite professeur de dessin au nouvel externat classique Saint-Sulpice (aujourd'hui collège André-Grasset) – fondé en 1927 par les sulpiciens et inauguré en 1930 – ainsi qu'à la CECM (1933-1938).

MUSIQUE ET THÉÂTRE

Bon nombre d'écoles à vocation musicale sont également créées au cours de cette période par des communautés religieuses³⁴ : en 1926, l'École normale de musique de la Congrégation Notre-Dame, intégrée depuis en partie au collège Marguerite-Bourgeoys (1972) et à l'UQAM (1976) ; en 1932, l'École supérieure de musique d'Outremont des sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, mieux connue à partir de 1951 sous le nom d'école Vincent-d'Indy ; ou encore, en 1936, l'école et le collège de musique Sainte-Croix à Saint-Laurent (intégrée au cégep Saint-Laurent depuis 1968). Les sulpiciens sont également à l'origine de la Bibliothèque Saint-Sulpice (1915), construite rue Saint-Denis à proximité du premier campus de l'Université de Montréal ; fermée en 1931

durant la crise, elle sera acquise par le gouvernement du Québec en 1941 et deviendra la Bibliothèque nationale du Québec en 1961. Quelques scènes théâtrales sont également intimement liées à des congrégations. La salle du Gesù, rue De Bleury (1865), créée par les jésuites du collège Sainte-Marie (1847), accueille à partir de 1923 des troupes de théâtre, en premier lieu la Troupe des anciens du Gesù (du père Joseph Paré), qui verra les débuts d'Hector Charland, Paul L'Anglais, Conrad Gauthier, Jean Gascon, Jean-Louis Roux. La salle de l'Ermitage du Séminaire des sulpiciens, sur la rue Sherbrooke, sera également, entre 1941 et 1967, l'un des principaux lieux d'expression théâtrale de l'époque.

Les communautés religieuses représentent en outre une force éditoriale en croissance dans la première partie du XX^e siècle³⁵. Détentrices d'un fort pouvoir de prescription, compte tenu de l'Index, mais aussi du contrôle du clergé sur le marché des livres scolaires, elles sont également amenées à intervenir directement dans le champ littéraire. Ces publications relèvent généralement d'une littérature édifiante. Elles sont aussi au départ relativement dispersées, « lancées au gré des apostolats et des missions propres à chacune³⁶ ». Toutefois, les jésuites, la Congrégation de Sainte-Croix et les dominicains sont amenés à regrouper les leurs sous une direction éditoriale unique. Dès 1907, les jésuites créent ainsi l'Imprimerie du messenger qui, selon Michon, représente une véritable centrale de production avec « librairie, bibliothèque, maison d'édition, imprimerie et maison des écrivains³⁷ ». Ces activités seront par la suite regroupées sous le parapluie de la Maison Bellarmin (1949), devenue les Éditions Bellarmin en 1957. La Congrégation de Sainte-Croix est quant à elle à l'origine des Éditions Fides (1937). Cette maison, qui gagne en importance à la faveur de la Seconde Guerre mondiale, est encore aujourd'hui l'un des plus importants éditeurs québécois dans les domaines de la littérature et des sciences humaines. Fides acquerra d'ailleurs Bellarmin en 1990. La Congrégation conserve pour sa part la propriété de Fides jusqu'à très récemment : en 2010, la Fédération des coopératives québécoises en milieu scolaire (COOPSCO) s'en porte acquéreur. De leur côté, les dominicains créent les Éditions du Lévrier (1937-1966), d'abord implantées à Ottawa – l'archevêque de Montréal se méfie en effet de ces dominicains qu'il juge trop libéraux. Une succursale est aménagée à Montréal en 1941 et, en 1950, toutes les activités y sont rapatriées. Les dominicains éditent également une importante revue intellectuelle, *La Revue dominicaine* (1915-1961), qui reconnaîtra progressivement, à partir des années 1930, la relative autonomie de l'art vis-à-vis de la morale chrétienne. Elle contribuera également à la réhabilitation du roman, genre suspect à l'époque. Renommée *Maintenant* au début des années 1960 (1962-1974), cette revue s'engagera activement dans les débats sociaux de la Révolution tranquille. Les jésuites, plus tardivement que les dominicains, lanceront également leur propre

LE CHAMP LITTÉRAIRE

revue, *Relations* (1942-). Toujours en activité aujourd'hui, elle est maintenant publiée par le Centre justice et foi, qui se définit comme un lieu d'analyse sociale progressiste, et qui demeure soutenu par la communauté de Jésus.

Les franciscains et les Clercs de Saint-Viateur ont également des activités éditoriales non négligeables. Les premiers offrent une littérature populaire qui fait une large place au récit, au conte et à la poésie. Si la plupart de ces publications présentent peu d'intérêt pour l'histoire littéraire, au moins une de leurs revues, l'*Almanach de Saint-François* (de 1908 aux années 1950), fait une place de choix à certains auteurs contemporains comme Alfred DesRochers et Jean Narrache. En 1940, cette congrégation crée aussi sa propre revue savante (et bilingue), *Culture*, qui paraîtra jusqu'en 1970. Quant aux Clercs de Saint-Viateur, le rôle important d'imprimeur qu'ils tiennent depuis le milieu du XIX^e siècle³⁸ les place au début des années 1930 en concurrence directe avec les imprimeurs laïques. L'Association des maîtres-imprimeurs de Montréal exigera ainsi, en 1933, une loi interdisant l'exploitation d'une imprimerie commerciale par les institutions religieuses. Les Clercs s'interdiront dès lors toute production commerciale et profane³⁹. Leur Imprimerie des sourds et muets n'en publie pas moins plusieurs ouvrages de membres de leur communauté, notamment le théâtre du père Gustave Lamarche. Au théâtre mondain, celui-ci oppose une dramaturgie spirituelle et nationale ; son projet théâtral se propose en outre d'arracher l'art dramatique à l'enfer et de « faire passer ce grand moyen d'action morale au service des enfants de Dieu⁴⁰ ». À compter de 1934, le père Lamarche anime en outre, à partir de sa communauté, plusieurs revues littéraires et artistiques. *Les Carnets viatoriens* (1939-1955) publient notamment plusieurs laïcs dont certains ne sont pas toujours des plus orthodoxes (Alain Grandbois, Éloi de Grandmont, François Hertel).

Plusieurs religieux s'avèrent également des personnalités culturelles incontournables. Le chanoine Lionel Groulx, professeur à l'Université de Montréal depuis 1915 – où il fondera l'Institut d'histoire d'Amérique française (1946) –, est le porte-parole du mouvement nationaliste canadien-français. Son action passe par la Ligue des droits du français (1913) – devenue Ligue d'Action française (1921) puis Ligue d'Action canadienne-française (1932) – dont il dirige entre 1920 et 1928 à la fois la revue et la maison d'édition. La revue, d'abord nommée *L'Action française* (1917) et devenue *L'Action canadienne-française* (1928) puis *L'Action nationale* (1932), existe toujours sous cette dénomination. Le programme nationaliste de Groulx, par l'entremise de la maison d'édition – la Bibliothèque de l'Action française (1918) –, vise également à produire une littérature attrayante et accessible au plus grand nombre. La vente de cette maison à l'éditeur Albert Lévesque en 1928 donne d'ailleurs naissance à la première grande entreprise de littérature générale francophone des années 1930⁴¹. Le Jardin botanique de Montréal, inauguré

en 1931, est quant à lui l'œuvre du frère Marie-Victorin (voir le chapitre 28), botaniste et professeur à l'externat classique de Longueuil, qui n'hésite d'ailleurs pas à dénoncer les déficiences culturelles des élites francophones⁴². M^{gr} Olivier Maurault, d'abord curé de Notre-Dame puis recteur de l'Université de Montréal (1934-1955), est non seulement un acteur central du grand projet d'université sur le mont Royal (amorcé en 1928, interrompu en 1931 et terminé en 1943) mais aussi le protecteur de peintres tels Ozias Leduc (à qui il confie la réalisation des fresques du baptistère de la basilique en 1927) ou même Borduas (dont il finance le voyage d'étude à Paris de 1928 à 1930). Le père Émile Legault, professeur et metteur en scène au collège Saint-Laurent, y fonde et anime pour sa part les Compagnons, troupe influente de théâtre d'art où évolueront entre 1937 et 1952 plusieurs grands noms de la période suivante (Georges Groulx, Jean Coutu, Jean-Louis Roux, Félix Leclerc, Jean Duceppe, Hélène Loiselle, Jean Gascon, Guy Provost, Jean-Pierre Masson).

Mais les acteurs catholiques les plus incontournables de l'époque sont sans aucun doute les archevêques successifs du diocèse de Montréal (voir également le chapitre 18)⁴³. Chacun colore en effet la période à sa façon. Le régime de M^{gr} Bruchési (1897-1939) est ainsi marqué par l'extension considérable du réseau « paroissial⁴⁴ » : 63 paroisses ont été créées au cours de son mandat. C'est aussi sous son épiscopat qu'a été fondé l'Oratoire Saint-Joseph (1904). Il est également le maître d'œuvre du premier Congrès eucharistique international à se tenir en Amérique (1910) ; ce congrès verra notamment Henri Bourassa (qui fonde *Le Devoir* la même année) s'opposer publiquement à la recommandation de l'archevêque de Westminster aux catholiques d'Amérique d'adopter l'anglais afin de mieux répandre leur religion. C'est aussi à Bruchési que l'Université de Montréal doit son autonomie face à l'Université Laval. Toutefois, cet épiscopat demeure caractérisé d'abord par la série de mandements et condamnations de l'archevêché à l'encontre des arts, des lettres et des formes d'expression culturelle typiquement modernes et populaires. Ces mandements visent non seulement des journaux libéraux (*La Lumière* en 1912, *Le Pays* en 1913) mais aussi les « mauvais » livres d'auteurs qui se trouvent à être souvent des journalistes : en 1909 et 1918, contre *La Scouine* d'Albert Laberge, « père de la pornographie au Canada » selon l'abbé et critique littéraire Camille Roy ; en 1914, contre *Le débutant* d'Arsène Bessette⁴⁵.

L'ouverture de la Bibliothèque publique de Montréal (1911), perçue comme un instrument de propagande anticléricale, aura aussi été longtemps retardée par les réticences de cet archevêque ultramontain⁴⁶. En 1903, ce dernier



Le père Paul-Émile Legault, auteur dramatique et metteur en scène.

(Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal, P795, S1, D223, P1, Photo de Gaby [Gabriel Desmarais], 1953)

LES ARCHEVÊQUES ET LA CULTURE

condamne tous les divertissements organisés dans son diocèse le dimanche, condamnation qui sera répétée plus précisément contre le théâtre et les concerts payants (1906), ainsi que le cinéma (1907). Ce mandement sera d'ailleurs suivi d'une loi québécoise la même année. Ernest Ouimet, propriétaire du Ouimetoscope (1906), la conteste en Cour suprême et il aura finalement gain de cause en 1912. La même année, le gouvernement de la province instaure pour sa part le Bureau de la censure des vues animées : à compter de 1913, tout film devra détenir un visa pour être projeté. En 1915, une autre loi restreint encore la fréquentation des salles de cinéma : les moins de 15 ans, et en 1919 les moins de 16 ans, devront dorénavant être accompagnés. En 1928, à la suite de l'incendie du Laurier Palace, la loi interdira pour un certain temps l'entrée des cinémas aux moins de 16 ans. Le Bureau, aboli en 1967⁴⁷, joue comme son nom l'indique un véritable rôle de censeur : il peut interdire la projection de films ou, plus souvent, exiger leur reconstruction ou leur adaptation en fonction de la morale ambiante⁴⁸. D'autres mandements de l'archevêché seront par ailleurs prononcés contre la danse (en 1914, en 1921, en 1924). Une des dernières condamnations de M^{gr} Bruchési, en 1921, est une lettre pastorale où sont visés d'emblée la mode, la danse, le cinéma et le théâtre.

Personnel du Bureau de la
censure.

(Bibliothèque et Archives
nationales du Québec, Centre
d'archives de Montréal, E6, S7,
SS1, P650552, Photo de Gabor
Szilasi, 1965)



À partir de cette date, Bruchési entre cependant dans une profonde dépression – en raison peut-être du peu d'effet des mandements sur ses ouailles... – et se réfugie dans ses appartements de l'évêché. Il est remplacé *de facto* par M^{gr} Georges Gauthier qui, à compter de cette date, administre réellement le diocèse, mais qui ne sera que brièvement archevêque en titre au début de la Seconde Guerre mondiale (1939-1940). Sous son magistère, les recours aux mandements sont exceptionnels : un seul en 1924. L'archevêché réoriente manifestement l'approche, qui se fait plus positive, plus progressiste. M^{gr} Gauthier a été notamment le promoteur d'un syndicalisme catholique. Il a aussi été le premier recteur de l'UdeM autonome (1920-1923) où il a fondé la Faculté des lettres, la Faculté des sciences et l'École des sciences sociales, économiques et politiques (que dirige d'entrée de jeu le laïc Édouard Montpetit). Durant son mandat, l'essor du réseau paroissial demeure par ailleurs tout aussi remarquable – 37 paroisses créées –, mais plus encore l'explosion des congrégations religieuses : l'archevêque aura accueilli 17 nouvelles communautés ; il en aura aussi érigé lui-même canoniquement quatre autres⁴⁹.

Les vues novatrices de son successeur, M^{gr} Joseph Charbonneau (1940-1950), étonnent dès lors un peu moins. Sa démission surprise exigée par le Vatican en 1950, à la suite de l'appui qu'il aura apporté à la grève des travailleurs de l'amiante (Asbestos) en 1949, n'en a pas moins constitué un choc. Son épiscopat est marqué notamment par une profonde réorientation de l'Action catholique en faveur de la jeunesse et des laïcs, et par l'affermissement des positions sociales de l'Église en faveur des travailleurs, des enfants et des pauvres. L'un de ses premiers gestes est l'ouverture de l'École de service social de l'UdeM (1940). En 1941, il confère également l'ordination épiscopale à M^{gr} Lawrence Patrick Whelan, premier évêque catholique anglophone de Montréal. En 1942, bien avant le *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec* (rapport Parent), il exprime aussi ses regrets de voir l'entrée aux universités réservée aux seuls finissants de « cours classiques » et privés. La même année, après le désistement d'un premier comité organisateur, il prend en charge les fêtes du 300^e anniversaire de la fondation de Montréal et forme un comité qui compte notamment le chanoine Lionel Groulx et M^{gr} Maurault. Par ailleurs, au cours de cet épiscopat, vingt-cinq autres nouvelles paroisses sont créées.

Le style de son successeur, M^{gr} Paul-Émile Léger (1950-1968), est tout autre. Élevé au titre de cardinal en 1952, ce dernier se qualifiera lui-même de « prince de l'Église ». Homme de traditions, il crée d'entrée de jeu *Le chapelet en famille*, émission radiophonique quotidienne diffusée de la chapelle de l'archevêché sur les ondes de CKAC, qui se poursuivra sans interruption jusqu'en 1970. Le cardinal reprend également la tradition des mandements contre la danse, condamnée à répétition en 1952, en 1958 et en 1962. Celui

de 1952 est d'ailleurs à peine plus nuancé que celui qui avait été émis plus tôt par M^{gr} Bruchési : on y autorise les danses folkloriques, mais sous supervision d'un prêtre, et l'on réaffirme l'interdit de toutes les danses modernes. Celui de 1962 propose quant à lui un guide complexe – probablement inapplicable – de normes selon les types de danse. La seconde partie de son épiscopat, à partir de la fin des années 1950, se tempère néanmoins de mesures plus modernes. Léger instaure notamment le salariat au sein de l'Église et il manifeste également une ouverture à la prise en charge par les laïcs, particulièrement dans le domaine de l'éducation. En 1961, par exemple, le collège Saint-Paul (aujourd'hui cégep Bois-de-Boulogne) est confié aux laïcs. En 1964, les trois postes de commissaires de la CECM dont la nomination relève de l'archevêque passent des prêtres aux laïcs. En fait, avec le cardinal Léger, l'Église se déleste (tardivement) de son rôle de suppléance. Finalement, ce dernier abdique lui aussi, quoique de son plein gré, pour devenir simple prêtre missionnaire : fuite ou acte d'humilité face aux changements de régime et de croyance qui touchent alors la société québécoise ?

L'attitude générale du clergé à l'égard de la culture moderne (position fortement dépendante de celle du Vatican) tend malgré tout à s'assouplir quelque peu au cours de cette période. En 1936, l'encyclique *Vigilanti Cura* (Pie XI) reconnaît le cinéma comme un moyen de communication, ce qui met fin à sa diabolisation. On cesse aussi, à partir de 1948, de mettre à jour l'*Index librorum prohibitorum*. Il n'en continue pas moins d'être appliqué jusque dans les années 1960 : ce n'est qu'en 1966 que l'Index sera définitivement aboli (Paul VI). En fait, dès les années 1930, des courants de modernité sont repérables au sein du clergé. Il faudrait à cet égard porter attention à l'action culturelle de chacune des nombreuses congrégations qui ont alors pignon sur rue à Montréal : chacune mène en quelque sorte une (micro) politique culturelle qui lui est propre. Par ailleurs, la trame paroissiale de la ville et le réseau d'enseignement marquent encore profondément le tissu urbain montréalais : enfoui sous les quartiers et la paroisse, avec son école et son église. Ce premier réseau culturel, brusquement sécularisé et déconfectionné au cours des années 1960, n'en reste pas moins ainsi à la base de l'espace culturel montréalais.

La montée des nouvelles élites canadiennes-françaises et l'élargissement d'un espace culturel laïque

La formation à Montréal d'un espace culturel francophone, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, laïque, libéral et moderne, reste fortement conditionnée par l'évolution des deux puissances précédentes. L'établissement de cette infrastructure culturelle est aussi étroitement lié à la montée de deux

projets opposés aux idéologies traditionnelles : celui du « rattrapage » face à l'idéologie de la survivance et celui d'une « culture canadienne » face à la situation coloniale. L'élargissement de cet espace s'appuie aussi sur un ensemble de ressources et de pressions externes et internes. Les appuis extérieurs viennent d'abord de la France laïque, dans ses multiples déclinaisons : rationaliste, personnaliste, surréaliste, existentialiste et même libertine. La reprise des échanges culturels avec la France à la veille de la Première Guerre mondiale tient un rôle important à cet égard⁵⁰. Mais ces appuis externes tiennent aussi aux pressions et aux séductions locales de l'industrie du spectacle et du cinéma venues des États-Unis, parfois en passant par Toronto. À la faveur de la prohibition, notamment, la vie nocturne se déploie et fournit les assises d'une industrie du spectacle francophone, urbaine et profane, dont l'humour et la chanson seront les pivots. Les appuis internes prennent quant à eux plusieurs formes : outre la presse libérale, un club de hockey, un orchestre symphonique, un grand festival international, un cinéma « parlant français », une édition littéraire commerciale et professionnelle, des postes de radio, bientôt une télévision, et un premier réseau d'écoles non confessionnelles gérées par des laïcs. Là encore, le réseau d'enseignement tient un rôle structurant.

Dès le début du XX^e siècle, des brèches se creusent en effet au sein du réseau d'enseignement : en 1905, l'entente entre le premier ministre québécois Lomer Gouin et M^{re} Bruchési, tout en laissant à l'Église la supervision du Conseil (catholique) de l'Instruction publique, permet à l'État d'assurer une formation professionnelle non confessionnelle. Cette entente donnera lieu à la création d'un premier réseau d'écoles laïques placées sous la supervision du Secrétariat de la province. Lors d'une première vague, avant la Première Guerre mondiale, l'École polytechnique (1905), l'École des hautes études commerciales (1907) et l'École technique de Montréal (1907)⁵¹ s'installent dans le quartier latin, sur le premier campus de l'UdeM. Dans l'entre-deux-guerres, l'École des beaux-arts de Montréal (1922) et l'École du meuble (1935)⁵² les rejoignent à proximité. Au cours de la guerre, le Conservatoire de musique (1943) et l'École des arts graphiques (1944)⁵³ sont inaugurés. À la veille de la Révolution tranquille, le Conservatoire de théâtre (1954) et l'École nationale de théâtre (1960) ouvrent également leurs portes. À l'exception du Conservatoire de théâtre, inauguré sous le gouvernement Duplessis, et de l'École nationale de théâtre qui bénéficie principalement de fonds fédéraux, toutes ces institutions sont créées et inaugurées sous des gouvernements provinciaux libéraux (Lomer Gouin, avant la Première Guerre mondiale, Taschereau dans l'entre-deux-guerres, Godbout pendant la guerre).



Denise Pelletier, élue reine de la radio et de la télévision en 1955.

(Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal, E6, S7, SS1, P205533, Photo de J.A. P.)

BRÈCHE DANS LE RÉSEAU D'ENSEIGNEMENT

Sans être nécessairement des foyers d'anticonformisme, la simple existence de ces institutions rompt en partie le lien traditionnel entre langue, culture et religion. La composition de la clientèle étudiante de certaines de ces institutions provinciales est significative. En 1916, près du tiers des élèves de l'École technique sont des anglophones ; en 1926, ils seront près de la moitié⁵⁴. En 1928-1929, sur les 671 étudiants inscrits à l'École des beaux-arts de Montréal (EBAM), 15 % sont de confession juive et 35 % de langue anglaise⁵⁵. Ce premier réseau public francophone paraît de la sorte sensiblement moins clivé par la langue et la religion que celui qui résultera de la Révolution tranquille. Ces écoles publiques assurent non seulement une formation professionnelle échappant au contrôle direct du clergé, mais leur accès gratuit favorise également, contrairement aux collèges classiques, la diversification et la démocratisation de l'enseignement supérieur. De plus, les salaires de professeurs assurent une nouvelle base économique à la production culturelle⁵⁶. La contestation laïque sera dès lors le fait non plus seulement de journalistes mais aussi, parfois, d'enseignants. Au cas de Borduas, issu de la première cohorte de l'EBAM (1923-1927) et professeur à l'École du meuble à compter de 1937, s'ajoutent par exemple à partir de 1943 ceux d'Alfred Pellan, professeur à l'EBAM (1943-1952), et de Wilfrid Pelletier, directeur du Conservatoire de musique (1942-1961).

BRÈCHE DANS LE MILIEU DE L'ÉDITION

Parallèlement à l'établissement de ce premier réseau d'enseignement, une autre brèche s'opère dans le milieu de l'édition. En effet, l'entre-deux-guerres voit émerger des maisons indépendantes du clergé ; on assiste également au début d'une professionnalisation et d'une spécialisation du métier d'éditeur⁵⁷. Jusqu'aux années 1920, les imprimeurs et les libraires ne publient des livres qu'à compte d'auteur ; ils s'avèrent en outre fortement dépendants du marché scolaire contrôlé par le clergé. Le secteur est alors dominé par la maison Beauchemin (1842), seule société privée qui, à partir de son imprimerie, en est venue à contrôler l'ensemble de la chaîne du livre (de l'impression à l'édition, en passant par la librairie). À partir des années 1930, ces imprimeurs et libraires se trouvent au contraire concurrencés par des éditeurs professionnels. Ces derniers introduisent notamment de nouveaux types de relations avec les auteurs ; ils créent également des collections de nouveautés⁵⁸. Entre 1920 et 1940, on voit ainsi entrer en service les premiers directeurs de collections et les premiers comités de lecture ; et les livres ne sont plus publiés à compte d'auteur, mais à compte d'éditeur. Selon Michon, la multiplication des collections et le phénomène de l'édition spécialisée reposent en bonne partie sur la volonté de remplacer le livre importé par un livre canadien de qualité⁵⁹. Ce programme éditorial, d'abord essentiellement identitaire, s'élargit en outre à la faveur de la Seconde Guerre mondiale, grâce à cette loi fédérale permettant la réimpression et l'édition au Canada de tout ouvrage littéraire tombant sous

la juridiction de l'ennemi. Pouvant pour un temps se substituer aux maisons françaises, l'édition canadienne indépendante connaît alors un véritable essor : « Les maisons d'édition prennent position dans les débats de l'heure en lançant des ouvrages d'actualités, des témoignages signés par les réfugiés européens, des essais géopolitiques traduits de l'américain, des nouveautés littéraires et des classiques contemporains⁶⁰. »

En 1943, une société des éditeurs canadiens du livre français voit le jour, une première dans la courte histoire de l'édition québécoise. Bien que les années 1940 soient encore dominées par Beauchemin, et marquées par la montée des Éditions Fides liées directement au clergé, plusieurs nouvelles maisons d'édition laïques centrées sur la poésie, le roman ou l'essai incarnent alors un vent de contestation. Malgré le retour de la France après l'armistice, et la faillite de nombreux éditeurs canadiens⁶¹, cela aura fouetté les troupes et servi à ancrer le projet. La polémique qui oppose en 1947 l'éditeur et romancier Robert Charbonneau à l'intelligentsia française est significative du statut inédit que réclame alors cette nouvelle génération d'éditeurs. Cofondateur des Éditions de l'Arbre avec Jacques Hurtubise et directeur du périodique *La Nouvelle Relève* qui publie des auteurs canadiens et européens, Charbonneau s'en prend dans *La France et nous* à l'impérialisme de l'édition française revenue en force après l'armistice : la littérature canadienne est un *arbre*, d'où le nom de sa maison d'édition, plutôt qu'une *branche* de la littérature française⁶². On trouve d'ailleurs au même moment de semblables prises de distance vis-à-vis de la France à partir de divers secteurs de pratiques artistiques savantes : au théâtre (autour de Gratien Gélinas et plus tard Marcel Dubé), en arts plastiques (chez Borduas vis-à-vis du surréalisme), en poésie (autour de Gaston Miron). Le succès international que remporte au même moment l'œuvre de Gabrielle Roy – Prix Fémina 1947 avec *Bonheur d'occasion*, traduit en outre dans une douzaine de langues – n'est sans doute pas étranger non plus à cette nouvelle assurance de l'édition canadienne.

Les années 1950, bien qu'elles soient plus difficiles pour les éditeurs, voient ainsi la création de quelques maisons marquantes et durables. Le Cercle du livre de France (1949, aujourd'hui les Éditions Pierre Tisseyre) publie notamment Françoise Loranger (*Mathieu*, 1949) et André Langevin (*Poussière sur la ville*, 1953), marquant en quelque sorte le virage « existentialiste » du roman québécois. Les Éditions de l'Hexagone (1953) créées par Gaston Miron impulsent quant à elles une plus forte autonomie à la poésie québécoise. Fondées en fin de période, les Éditions Leméac (1957) et Hurtubise-HMH (1960) feront pour leur part leurs marques dans les domaines du théâtre et du roman (Leméac), ainsi que de l'essai (HMH). Enfin, les Éditions de l'Homme, fondées en 1957 par Jacques Hébert, sont inaugurées par la publication de deux pamphlets percutants qui annoncent le déclenchement de la Révolution

tranquille : *Coffin était innocent* (Hébert, 1958) et *Les insolences du frère Untel* (Desbiens, 1960). De cette maison rachetée par l'imprimeur Edgar L'Espérance naîtra Sogidès (1967), une société qui intègre aujourd'hui bon nombre de maisons d'édition francophones (dont L'Hexagone). En 2005, Sogidès est elle-même intégrée à l'empire Québecor.

**CULTURE ET
INNOVATIONS
TECHNOLOGIQUES**

À ces brèches encore timides dans les secteurs de l'enseignement et de l'édition se conjugue par ailleurs un pôle médiatique de plus en plus autonome renforcé autour d'innovations technologiques successives : enregistrement sonore à la fin du XIX^e siècle, cinéma au début du XX^e, radio à partir des années 1920, cinéma parlant dans les années 1930, télévision au début des années 1950. Le phonographe de Berliner répercutera ainsi rapidement les succès populaires, notamment ceux de Mary Travers dite « la Bolduc » : celle-ci enregistre dès 1928 – soit l'année suivant sa première présence publique au Monument-National (aux *Soirées du bon vieux temps*) –, le premier de ses 87 disques produits en carrière (elle décède en 1941). Le cinéma est quant à lui bien implanté dès le début du siècle. Les « salles de théâtre » présentant vaudevilles, mélodrames et burlesques, et ce principalement en anglais, se transforment progressivement en salles de cinéma. D'abord polyvalentes, entremêlant films et spectacles, ces salles se spécialisent à compter des années 1930 à la faveur du passage du court au long métrage et du muet au parlant. Le parlant favorise en outre une percée du cinéma « parlant français » et la francisation de plusieurs salles. À la faveur de ce mouvement, J.A. DeSève amorce notamment sa conquête des salles de « théâtre » du centre-ville, constituant un réseau de salles qui servira d'assise à France-Film (1934) et Télé-Métropole par la suite (1961, CFTM, aujourd'hui TVA). Ces « théâtres parlant français », qui entremêlent en réalité jusque dans les années 1940 vaudeville, mélodrame, théâtre de répertoire et cinéma français, seront ainsi la base d'une première industrie du spectacle locale proprement canadienne-française.

La radio (CKAC, 1922 ; CBF, 1935 ; CKVL, 1946 ; CJMS, 1953) et la télévision (CBFT, 1952) ont des répercussions plus sensibles encore, ou plus immédiates, sur le développement de cette industrie et de ce marché. À la base de la formation d'un vedettariat local-national, à usage domestique, ces nouveaux médias stimulent également la demande de textes originaux et soutiennent interprètes et compositeurs locaux. L'humour et la chanson au cœur de la vie nocturne montréalaise bénéficient aussi de cette impulsion. Autour de CKAC et de CBF vont ainsi graviter d'entrée de jeu auteurs, acteurs, chanteurs et musiciens⁶³. Ainsi, à peu près tous les auteurs importants de cette époque sont employés à un titre ou à un autre, soit comme auteur de théâtres radiophoniques et de radioromans, soit comme salariés attitrés, réalisateurs, journalistes, scripteurs ou directeurs de services. De 1939 à 1960, de 10 à 15 séries radiophoniques sont diffusées quotidiennement à partir de Montréal,

pour une moyenne de trois heures par jour, sans compter les sketches comiques (plus d'une centaine) ainsi que les pièces présentées par épisodes (au nombre de 120) et les œuvres historiques (au nombre de 90)⁶⁴. Le cas de Robert Choquette (1905-1991) est éloquent : d'abord connu comme poète récipiendaire du prix David en 1926 (*À travers les vents*) et comme romancier (*La Pension Leblanc*, 1927), il entre à CKAC en 1931 comme scripteur de sketches. S'il remporte un second prix David de poésie en 1932 (pour *Metropolitan Museum*), il n'en reste pas moins davantage connu – et reconnu – pour ses contributions radiophoniques et télévisuelles subséquentes. Auteur du premier radioroman à être diffusé sur les ondes (*Le Curé de village*, émission quotidienne de 1935 à 1938, rediffusée sur CBF de 1949 à 1955, et dont on tirera également un film en 1949), il signe aussi le premier feuilleton radiophonique situant son intrigue à Montréal, *La Pension Velder* (CBF, quotidienne 1938-1942). Le roman *Les Velder* (1941) procède en outre de l'émission plutôt que l'inverse. Une seconde série quotidienne, *Métropole* (CBF 1943-1956), poursuit sur cette lancée la trame du premier récit, celle des rivalités de familles huppées de Montréal côtoyant les actions frauduleuses du milieu interlope montréalais. Choquette donnera une suite télévisuelle à ces radioromans (*La Pension Velder*, CBFT, 1957-1961). D'autres du même type, comme *Jeunesse dorée* (Jean Desprez, CBF, 1940-1966), connaîtront des longévités comparables.

Plusieurs artistes gravitent de la sorte autour de la radio puis de la télévision. L'acteur et poète Guy Mauffette (1915-2005) entre à CBF dès l'ouverture et y réalise plusieurs émissions jusqu'à sa retraite en 1976, notamment l'adaptation radio du roman *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon (paru en 1933). L'émission à l'antenne pendant plus de 20 ans (1939-1962) connaîtra une seconde vie à la télévision (1956-1970). Mauffette produit aussi plusieurs théâtres radiophoniques : *Le théâtre chez soi* en 1939 et le *Radio-Théâtre* (1942-1948, coréalisé avec Judith Jasmin). Ce genre qui précède le radioroman a débuté à CKAC en 1933 avec *Le Théâtre J.O. Lambert* (1933-1937), du nom de son annonceur, mettant en vedette le trio Fred Barry, Albert Duquesne et Henri Deyglun (à l'affiche au même moment dans les théâtres de J.A. DeSève). En trente-cinq ans, les stations AM de Montréal diffusent ainsi 80 séries de pièces choisies. Ce théâtre radiophonique marque notamment les débuts de jeunes auteurs comme Marcel Dubé, Hubert Aquin, Yves Thériault. Ce dernier sera par la suite scripteur à CBF (1945-1950), Aquin



Comédiens répétant le radioroman *Métropole* de Robert Choquette. (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal, P48, S1, P23125, Photo de Conrad Poirier, 1945)



Marcel Dubé.

(Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal, P795, S1, D450, P3, Photo de Gaby [Gabriel Desmarais], 1956)

sera réalisateur et animateur, tandis que les téléthéâtres de Marcel Dubé ainsi que l'adaptation télévisuelle de son théâtre marqueront les années 1960. Une liste établie par Gérard Laurence comprend ainsi plus de 1 500 radiothéâtres écrits par plus de 200 auteurs : chaque semaine, durant vingt ans, la radio diffuse au moins une pièce originale québécoise et, au cours des années 1950, jusqu'à quatre nouvelles œuvres chaque semaine⁶⁵.

La chanson et la musique bénéficient également de cette impulsion. En 1939, notamment, Félix Leclerc, comédien et auteur à CBF, y interprète ses premières chansons. Des émissions musicales comme *Les Joyeux Troubadours* (CBF, 1941-1977) connaîtront également d'exceptionnelles longévités. Cette émission mettra notamment en vedette, de 1942 à 1948, le chanteur Robert L'Herbier qui, également à CKAC et plus tard à Télé-Métropole, se fera le promoteur des premiers palmarès (1949) et concours (1956) de chansons canadiennes, posant les jalons d'un premier vedettariat typiquement québécois dont Montréal demeure le centre de gravité. En 1959, CKAC crée également, avec *La Presse*, un palmarès de la chanson québécoise⁶⁶. Proche de L'Herbier, Fernand Robidoux sera aussi dans les années 1950 l'un des premiers à préconiser une politique de quota au profit de la chanson canadienne, visant à diminuer sur les ondes la part de la chanson américaine⁶⁷.

Ce nouvel univers médiatique interagit fortement avec celui du spectacle vivant, ancré quant à lui dans la scène nocturne de Montréal⁶⁸. En expansion au centre-ville durant l'entre-deux-guerres à la faveur de la prohibition⁶⁹, cette scène locale avec boîtes de nuit, clubs et cabarets⁷⁰ est dominée d'abord par les tournées de nombreux humoristes, chanteurs et musiciens américains. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la fin de la prohibition (1933) porte un dur coup à ce marché. Mais, forçant à innover, elle donne aussi naissance à une seconde génération de lieux de spectacles où la production locale pourra faire sa marque. Cette scène comporte au moins deux foyers. Surnommée The Corner, l'intersection des rues Craig (maintenant Saint-Antoine) et de la Montagne est ainsi le point focal du jazz de 1945 jusqu'au milieu des années 1950 : Oscar Peterson, en vedette au même moment à la radio (*Rhythm Time*, CBM, 1942), et Oliver Jones y font leurs débuts⁷¹. L'intersection Sainte-Catherine et Saint-Laurent (la *Main*), le *Red Light*, avec ses environs immédiats, voit quant à elle l'émergence d'une nouvelle culture commerciale francophone portée par l'humour et la chanson qui, tous deux, sont encore à la base de l'industrie du spectacle québécois. Les années 1920 marquent ainsi les débuts de Ti-Zoune (Olivier Guimond, père) dont les spectacles se donnent d'abord en anglais (jusqu'au milieu des années 1920) et



Gratien Gélinas dans sa loge avant une représentation de *Ti-Coq*.
(Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal, P48, S1, P19188, Photo de Conrad Poirier, 1950)

dont le style dérivé du burlesque américain domine la scène comique jusqu'au début des années 1950. Elles marquent aussi ceux d'Ovila Légaré comme animateur des *Soirées de famille* du Monument-National ; celui-ci conjuguera son intérêt initial pour le folklore et la chanson à une fructueuse carrière de comédien au théâtre, à la radio et à la télévision⁷². La période est aussi marquée par les *Fridolinades*, revue satirique annuelle (1938-1946) de style plus insolent tenu également au Monument-National. Son auteur, Gratien Gélinas, évoluant vers une dramaturgie plus « sérieuse » – notamment avec *Ti-Coq* (1948) –, se fera l'un des principaux promoteurs d'un nouveau théâtre de répertoire canadien, profane et totalement étranger au théâtre d'art d'inspiration religieuse ou européenne. L'acquisition par Gélinas en 1956 de l'ancien Théâtre Gayety, rebaptisé Comédie-Canadienne, représente à cet égard un jalon important : vouée d'abord au théâtre de répertoire canadien, cette scène s'imposera au cours des années 1960 comme l'un des principaux lieux de consécration de la chanson québécoise (Léveillé, Vigneault, Leyrac, Ferland, etc.)⁷³.

La chanson canadienne devenue plus tard québécoise se développe dans ce terreau initial de théâtres et de cabarets. Ces derniers connaissent leur apogée à la sortie de la Seconde Guerre mondiale : on compte ainsi au début

LA CHANSON

des années 1940 de 25 à 30 cabarets à Montréal⁷⁴ pour une quarantaine à la fin de la décennie⁷⁵. Une véritable concurrence s'installe alors pour capter les têtes d'affiche américaines puis françaises et bientôt canadiennes. Jacques Normand – chanteur, animateur et fantaisiste simultanément en salles et à la radio (et plus tard à la télévision) – se détache comme une figure phare de ces « folles nuits de Montréal » d'avant la télé que sont aussi venues contrarier les diverses campagnes de moralité publique⁷⁶. Plusieurs cabarets accusés d'indécences ou suspectés de liens avec la pègre devront fermer leurs portes au début des années 1950. Le cabaret Au Faisan doré (1947-1950)⁷⁷, dont Normand est l'animateur, est de ceux-là. Celui-ci est l'initiateur d'une programmation entièrement francophone et l'instigateur d'une formule originale : contrairement aux autres cabarets souvent anglophones, on y propose des tours de chants plutôt que des numéros de variétés, le public est invité à chanter avec les artistes et l'animateur, fantaisiste, tient un rôle central. Normand sera l'un des principaux passeurs de la chanson d'expression française sur la scène locale, produisant sur scène comme à la radio⁷⁸ plusieurs vedettes ou futures vedettes de la chanson française (Charles Trenet et Tino Rossi déjà reconnus, Aznavour encore inconnu) et canadienne-française⁷⁹. Passant au Saint-Germain-des-Prés (1953-1963) après la fermeture du Faisan doré, il cherchera plus encore à produire des artistes locaux, chanteurs et humoristes⁸⁰. On doit notamment à la vague d'artistes sortis de ces cabarets plusieurs des premières chansons mettant en scène Montréal : *Les lumières de ma ville* (Monique Leyrac, 1950), *À Rosemont sous la pluie* (Guylaine Guy, 1954), *Boulevard Saint-Laurent* (Jen Roger, 1955), *La croix du mont Royal* (Rolande Desormeaux, 1957), *Parc La Fontaine* (Lucille Dumont, 1957), *Carré Saint-Louis* (Paolo Noël, 1958), *La montagne* (Raymond Lévesque, 1959).

D'autres cabarets comme le Casa Loma ou le Beu qui rit marquent également la vie du secteur. La radio s'inspire également de la formule. L'émission *Chez Miville* (CBF, 1956-1970), qui mêle parodie et commentaires satiriques sur l'actualité, est notamment enregistrée devant public, comme dans un cabaret⁸¹. Normand lui-même poursuivra et adaptera la formule à la télévision, avec les *Couche-tard* (CBFT, 1960-1970), ou encore Guy Mauffette à la radio, avec son *Cabaret du soir qui penche* (CBF, 1960-1973). Cette période s'achève avec l'ouverture, en 1959, lors de la grève des réalisateurs francophones de Radio-Canada, de la première « boîte à chansons », Chez BOZO, rue Crescent (Raymond Lévesque, Hervé Brousseau, Clémence Desrochers, André Gagnon, Claude Léveillé, Jean-Pierre Ferland), où se manifeste la génération des « chansonniers » québécois qui marqueront le passage à la chanson québécoise dans les années 1960⁸². La création, la même année, des Disques Select, par Rosaire Archambault fils⁸³, servira de plateforme de diffusion à ces chansonniers. Rosaire Archambault fondera plus tard les Disques Audiogram (1984)

avec Michel Bélanger (producteur d'artistes tels que Daniel Lavoie, Paul Piché et Richard Séguin) et Alain Simard de l'équipe Spectra (Festival international de jazz de Montréal et les FrancoFolies de Montréal). Ce dernier, associé au cours des années 2000-2010 avec l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ), est à l'origine du projet Quartier des spectacles qui, au début du XXI^e siècle, se développe à l'intersection même où prit naissance l'industrie locale du spectacle.

L'intersection et ses environs immédiats ont accueilli en fait, tout au long de la période, nombre d'établissements dont les vocations changeantes illustrent divers épisodes de la vie culturelle et nocturne de la ville. Certains édifices ont bien sûr totalement disparu : celui abritant le Saint-Germain-des-Prés a par exemple été démoli durant les années 1970 pour faire place à l'actuel complexe Desjardins. D'autres qui subsistent illustrent cependant les métamorphoses successives des programmations et le recyclage permanent auquel fut soumis le parc culturel immobilier montréalais depuis le début du XX^e siècle. Les diverses métamorphoses du Gayety Theatre (1912) constituent un cas-type. En effet, cette salle présente initialement des spectacles de variétés en provenance des États-Unis. En 1930, l'établissement adopte brièvement le nom de Théâtre des Arts pour accueillir des troupes françaises. En 1932, il se transforme au contraire en salle de cinéma et adopte le nom de Mayfair Theatre ; jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale, on y projette essentiellement des films américains en version originale. En 1941, l'édifice reprend son nom d'origine et retrouve, en partie, sa vocation : transformé en cabaret, le nouveau Gayety produit des effeuilleuses américaines, dont Lili St-Cyr de 1944 à 1951, si bien que l'Escouade de la moralité de la police de Montréal ferme l'établissement en 1953. Racheté la même année par l'acteur et promoteur de spectacles Jean Grimaldi, et renommé Radio-City, le théâtre affiche jusqu'en 1956 des spectacles de burlesque québécois, mais succombe rapidement à la concurrence conjuguée de la télévision et des cabarets. Gratien Gélinas en fait alors la Comédie-Canadienne : à un programme initial de théâtre de répertoire canadien succède rapidement une programmation centrée sur les têtes d'affiche de la chanson francophone. En 1972, le Théâtre du Nouveau Monde (TNM) en devient propriétaire. Cette troupe, créée en 1951 et demeurée itinérante ou locataire jusque-là, en fait sa résidence permanente, le lieu étant dorénavant consacré à un répertoire de théâtre classique et contemporain, canadien et étranger⁸⁴.

La fertilisation croisée amorcée à partir des années 1930 entre les univers du spectacle, de la radio et de l'enregistrement sonore ne se limite pas au secteur de la culture populaire. L'action de la radio d'État par exemple se manifeste également dans le domaine de la grande musique : en 1945, la société

ÉVOLUTION DU PARC CULTUREL IMMOBILIER

RADIO-CANADA ET AUTRES INSTITUTIONS FÉDÉRALES



Ludmilla Chiriaeff, danseuse,
chorégraphe et directrice.
(Bibliothèque et Archives
nationales du Québec, Centre
d'archives de Montréal, P795,
S1, D9892, P4, Photo de Gaby
[Gabriel Desmarais], octobre
1959)

commence à produire des enregistrements d'interprètes et de compositeurs canadiens et, après avoir créé sa propre étiquette à compter de 1947, en assure la diffusion internationale sur disques. Entre 1952 et 1964, Radio-Canada possède en outre son propre orchestre symphonique. Le milieu de la grande musique connaît d'ailleurs des développements notables à partir des années 1930, notamment autour de la création de l'OSM, sur lesquels nous reviendrons dans le chapitre suivant. Mais les répercussions de la radiotélévision sont également sensibles sur le théâtre de répertoire et la danse classique⁸⁵. Les plus anciennes institutions théâtrales montréalaises – le Théâtre du Rideau vert (1949), le TNM (1951), le Théâtre de Quat'Sous (1956) – demeurent également inséparables de la montée de la radiotélévision. Certaines pièces incontournables du répertoire québécois, par exemple *Un simple soldat* de Marcel Dubé, auront ainsi d'abord été créées pour la télévision (1957). Le cas de la danse est plus éloquent encore. La plus ancienne compagnie de danse montréalaise, les Grands Ballets canadiens (alors Ballets Chiriaeff), est ainsi créée par Ludmilla Chiriaeff en 1952 pour répondre à la demande de la télévision. Cette compagnie, d'abord troupe officielle de Radio-Canada, ne donne sa première représentation publique non télévisuelle qu'en 1955.

Ces nouveaux dispositifs médiatiques soutiennent également une sécularisation et une professionnalisation du milieu culturel « cultivé⁸⁶ ». Les nouvelles troupes de théâtre « sérieux » créées à la sortie de la Seconde Guerre mondiale quittent ainsi l'orbite du « théâtre d'art » des collèges classiques (le père Lamarche, le père Legault) et leur répertoire d'inspiration catholique (Henri Ghéon, Jacques Copeau). L'abandon de l'anonymat des comédiens par les Compagnons en 1949, pratique inspirée de Copeau, marque notamment l'acceptation du vedettariat et indique du même coup une professionnalisation accrue du théâtre de répertoire. La formation d'associations professionnelles sur un modèle syndical témoigne aussi de cette évolution. Toutes ces organisations auront leur siège social à Montréal. La formation en 1917 de l'Association des musiciens du Québec (aujourd'hui Guilde des musiciens du Québec), à partir des sections de Montréal et de Québec, est notamment liée en grande partie aux progrès de l'enregistrement sonore et du cinéma muet qui fournit des emplois à plus d'un musicien.

La création, en 1936, de la section montréalaise de l'American Federation of Radio Artists, future Union des artistes (UDA), a quant à elle été directement suscitée par la création de Radio-Canada l'année précédente, tout comme la signature d'un premier contrat collectif avec la même société, en 1951, l'a été par l'annonce de l'ouverture de la station de télévision l'année suivante. Incorporée en 1938, la section prend le nom d'Union des artistes lyriques et dramatiques en 1942. Les annonceurs de la radio s'y affilient en 1943. Les danseurs y seront inclus au tournant de l'an 2000. L'autorité de

l'UDA sur le secteur du spectacle traditionnel est de la sorte plus tardive que sur l'audiovisuel, et ne s'étendra de fait que progressivement au fur et à mesure du développement de ces secteurs, principalement par la voie d'une chanson et d'un théâtre dits « québécois », et non plus « canadiens », à partir des années 1960. La formation, en 1949, de la Société des auteurs dramatiques (future Société des auteurs, recherchistes et documentalistes ou SARDEC) témoigne également de l'influence de ces médias sur la structuration professionnelle du secteur culturel. Cette association, qui représente les auteurs de radiotélévision, précède en effet de plusieurs décennies la formation de son équivalent purement littéraire, l'Union des écrivains québécois (1977).

Par plus d'un côté, l'influence de la radiotélévision, et en particulier celle de Radio-Canada, sur les artistes et les écrivains montréalais est à rapprocher de celle qu'auront plus tard les programmes de subvention du Conseil des Arts du Canada (1957) ou du ministère des Affaires culturelles du Québec (1961). Au cours du régime de Maurice Duplessis (1936-1939 et 1944-1959), l'action culturelle fédérale offre en outre un sérieux contrepoids à celle des autorités traditionnelles. À la sortie de la Seconde Guerre mondiale, la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences (1949-1951), coprésidée par Vincent Massey de Toronto et Georges-Henri Lévesque, dominicain et fondateur de la Faculté des sciences sociales de l'Université Laval, placera le gouvernement provincial sur la défensive. La Commission royale d'enquête sur les problèmes constitutionnels (dite commission Tremblay, 1953-1955), créée par Duplessis pour répondre à cette offensive culturelle fédérale, non seulement recommandera (tout comme Massey-Lévesque) la création d'un conseil (provincial) des arts, mais sera aussi, contre toute attente, le lieu d'une critique systématique du système d'éducation québécois. En 1956, le déménagement d'Ottawa à Montréal d'une autre importante institution culturelle fédérale, l'Office national du film (1939), vient encore accroître l'influence du gouvernement fédéral dans la métropole. Le pouvoir de Duplessis au cours de cette période dite de « Grande Noirceur » ne doit donc pas être surestimé. Le gouvernement de la province apparaît en fait plutôt restreint dans ses activités : s'il n'a qu'une « faculté presque nulle d'innover », il n'a aussi « qu'une faculté toute relative d'empêcher⁸⁷ ». Et l'appui électoral qu'il reçoit au Québec ne peut faire oublier celui dont jouissent, au même moment, les libéraux fédéraux, au pouvoir de façon ininterrompue de 1935 à 1957.

La présence des institutions fédérales n'en reste pas moins paradoxale. La grève des réalisateurs de Radio-Canada basés à Montréal, débutée en décembre 1958, constitue à cet égard un événement révélateur⁸⁸. Ceux-ci réclament alors le droit de se syndiquer avec la Confédération des travailleurs catholiques du Canada, organisation syndicale en réalité proprement québécoise

qui deviendra la Confédération des syndicats nationaux (CSN). La direction de la Société leur refuse ce droit. Appuyés par des arguments de justice sociale et de droit à la syndicalisation, les manifestants présentent alors un rare front commun entre tendances « nationalistes » et « fédéralistes » : Jean Duceppe, René Lévesque, Jean-Louis Roux et Jean Marchand sont des leaders importants de ce mouvement. Une violente altercation a lieu entre grévistes et forces de l'ordre à l'hiver 1959⁸⁹ ; Lévesque et Marchand, entre autres, sont emprisonnés. N'impliquant pas, *a fortiori*, de dimension nationale, ces événements représentent cependant pour plusieurs, dont René Lévesque⁹⁰, un moment charnière de prise de conscience politique :

Ça a été une terrible prise de conscience du fait que le Québec n'avait pas le poids qu'on croyait. Je ne me suis jamais senti vraiment fédéraliste. Je ne m'étais pas senti anti-fédéraliste non plus jusqu'à ce moment-là. [...] J'exagère peut-être les faits, mais je n'exagère pas l'impact que ça a eu sur nous. Ça nous a donné comme une sorte d'impression de déchirement. On a dit : « Ah bon ! On ne compte pas plus que ça... Ben, tirons-en une leçon ! »

Il s'agit également, par l'appui plus large qu'elle a suscité, d'une des premières grandes mobilisations du secteur culturel au Québec. L'institution reconnaît finalement le droit aux réalisateurs de joindre un syndicat ; c'est une première au Québec concernant la syndicalisation des cadres. La situation des francophones ne tarde pas non plus à susciter l'attention du côté de l'Office national du film (ONF), créé avec l'objectif, notamment, de mieux faire connaître le Canada aux Canadiens. Ainsi, de 1952 à 1956, seuls 69 des films produits (sur un total de 1 109) sont des films originaux en français⁹¹. En 1952, André Laurendeau réclame, dans *Le Devoir*, la création d'une section française indépendante⁹². Malgré le déplacement de l'ONF d'Ottawa à Montréal en 1956, la situation des francophones demeure éminemment problématique. Les propos de J.A. DeSève, qui prend parti dans ce débat, sont particulièrement éclairants⁹³ :

Il est souvent parlé de collaboration. Pour être franc – il est tout de même temps que certaines choses soient dites et écrites – la collaboration est toujours à sens unique et pratiquée par les mêmes. Il est un groupe qui ne pliera jamais. Pas à cause d'un mauvais esprit. Par tradition. Il est un autre groupe – le nôtre – qui jamais ne doit se rebiffer, qui doit être la gentillesse même, afficher toujours un généreux esprit de conciliation et de déférence. La timidité, le manque d'aplomb et de confiance en soi sont, en outre, nos pires défauts. [...] Or, s'il apparaît impossible d'associer deux groupes dont la mentalité s'affrontera toujours... qu'on les sépare une fois pour toutes. [...]

Ainsi, les institutions fédérales sont à la fois les incubateurs d'une grande part du champ culturel montréalais et les révélateurs de ses principales

contradictions, associées notamment à la question dite « nationale » et aux ordres de gouvernement concernés à Montréal.

* * *

Sans minimiser l'influence des années 1960, les quelques décennies qui les précèdent dans le siècle constituent des jalons importants de la transition du Canada français traditionnel au Québec moderne. Il va de soi que la faiblesse, avant 1960, des institutions canadiennes-françaises en éducation, communications et culture a ses effets. Mais l'espace culturel montréalais, bien qu'il soit encore entre deux mondes, ne se constitue pas moins autour d'initiatives aussi bien personnelles que collectives, publiques ou privées, à partir de la culture tant « savante » que populaire, et ce dans un environnement de plus en plus francophone, canadien-français et québécois. Dans tous les secteurs, de la peinture à la musique en passant par l'édition, la radio, le cinéma et la télévision, on assiste à l'émergence et au développement du champ culturel montréalais et, notamment, à la professionnalisation de ses marchés d'emploi. Ce champ est situé à la confluence d'inspirations européennes et nord-américaines, et au centre de dynamiques parfois contradictoires entre ses allégeances provinciales – voire nationale – et fédérale, entre ses ancrages identitaires français et anglais.

Le prochain chapitre propose de suivre la trajectoire de certaines figures montréalaises de cette « transition » culturelle du Canada français (David, DeSève et Borduas), tout en abordant de plain-pied les années 1960-2012. Nous verrons qu'il demeure plusieurs constantes d'une période à l'autre, qui se déclinent évidemment selon des degrés variés : les diverses identités (nationales, linguistiques) composant Montréal, le nationalisme (canadien, canadien-français, québécois), le capitalisme, la culture savante ou populaire, la convergence ou la différenciation (diversité) des contenus culturels, la contestation culturelle, la présence de plusieurs échelles territoriales. Ces caractéristiques donnent lieu à des dynamiques marquées aussi bien par la collaboration que par le conflit. Saisir les acteurs, les organisations, les institutions et leurs dimensions aussi bien pratiques que discursives permettra de mieux comprendre l'évolution ainsi que la spécificité de l'espace culturel montréalais actuel.

*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.

LA SCÈNE MUSICALE DE MONTRÉAL

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

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 programmateur 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)

**SALLES DE CINÉMA
ET PRODUCTIONS
CINÉMATOGRAPHIQUES**

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).

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 Phillipp 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'accèsion 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 Pellán, 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 Hénéault), 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 Teyssière⁴⁶). 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 Pellán, 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 Pellán, 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 « surationnel » 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 ».

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

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.

**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.
(Gracieuseté 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.

**LES ANCIENNES ET
LES NOUVELLES ÉLITES
S'AFFRONTENT**

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

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 Gérard 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 Gérald 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 télédistribution 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.

DE NOUVEAUX ENTREPRENEURS CULTURELS

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

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)



Le Grand Prix du Canada de 1982.

(Archives de la Ville de Montréal, VM94, J93,048)

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

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 mégapoles 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 montréalisé, ou plateau-mont-royalisé. 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 lorgnettes, 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.

1945 à 1960, Montréal, Éditions Fides, 1995.

11. On consultera avec intérêt l'histoire du Conseil des arts de Montréal pour un aperçu des politiques culturelles montréalaises dans ces années : 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, 2009.

CHAPITRE 34 : Champ culturel et espace montréalais (I) : la vie culturelle à Montréal avant 1960

1. Le contenu de ce chapitre s'appuie sur une chronologie établie expressément pour le présent exercice. Nous tenons à remercier Mariève Desjardins et Marie Hébert pour leur assistance dans la réalisation de cette chronologie. Le site Wikipédia a été utile (<http://fr.wikipedia.org>) et nous le citons ici afin d'éviter les redondances dans les notes de bas de page. Les sources provenant de ce site furent toutefois vérifiées. Nous avons également systématiquement consulté les sites officiels des institutions et des établissements mentionnés. Notons que certains éléments de ce chapitre développent de façon complémentaire et parfois différente certaines questions abordées dans le chapitre 33.
2. Janet M. Brooke, *Le goût de l'art : les collectionneurs montréalais, 1880-1920*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1989, p. 13.
3. En théorie, ce quartier est délimité au sud par le boulevard Dorchester (aujourd'hui René-Lévesque), au nord par l'avenue des Pins au pied du mont Royal, à l'est par la rue Université et à l'ouest par la rue Guy. En fait, le Square Mile couvre un plus petit périmètre entre Sherbrooke et des Pins, Guy et Université. Pour une chronique de ce quartier et de la vie des élites anglo-montréalaises avant 1960, voir notamment Margaret W. Westley, *Grandeur et déclin : l'élite anglo-protestante de Montréal, 1900-1950*, Montréal, Libre Expression, 1990, 334 pages.
4. En 1978, par exemple, le tiers des étudiants auraient été d'origine juive. En 1980, près de 20 % des étudiants auraient été francophones. Au sujet de l'histoire de McGill, voir Stanley Brice Frost, *The History of McGill in Relation to the Social, Economic and Cultural Montreal and Quebec*, Rapport présenté à la Commission d'étude sur les universités de 1978, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1979, p. 6. Voir également Stanley Brice Frost, *McGill University. For the Advancement of Learning, II. 1895-1971*, Kingston et Montréal, McGill-Queen's University Press, 1984, 493 pages, et *idem*, « Université McGill », *L'Encyclopédie canadienne / Encyclopédie de la musique au Canada*, en ligne : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0004903>, consulté le 22 décembre 2011.
5. À ce sujet, voir Isabelle Gournay, dir., *Ernest Cormier et l'Université de Montréal*, Montréal, Centre canadien d'architecture et Éditions du Méridien, 1990, 179 pages.
6. Sur l'histoire de cette faculté, voir Alix De Vaultier, Annick Poussart et Claire Rhéaume, « Département de musique de l'Université de Montréal », *L'Encyclopédie canadienne / Encyclopédie de la musique au Canada*, en ligne : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0003530>, consulté le 22 décembre 2011.
7. Le gouvernement nomme encore aujourd'hui un peu moins de la moitié des membres du conseil d'administration.
8. Voir Janet M. Brooke, *op. cit.*, et Georges-Hébert Germain, *Un musée dans la ville. Une histoire du Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2007, 270 pages.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*, p. 67.
11. Mentionnons qu'il est aussi un proche de l'anthropologue et folkloriste Marius Barbeau, avec lequel il entretient une correspondance régulière.
12. Sur ce thème, voir en particulier Denise Leclerc, *La crise de l'abstraction au Canada. Les années 1950*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, 237 pages, 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.
13. Initialement située dans le Keefer Building, au 1448, rue Sainte-Catherine Ouest, la galerie aménagera en 1950 sur son site actuel, au 1438, rue Sherbrooke Ouest, tout près du musée.
14. George Woodcock, « Northern Review », *L'Encyclopédie canadienne / Encyclopédie de la musique au Canada*, en ligne : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0003530>, consulté le 22 décembre 2011.

- thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/northern-review, consulté le 13 janvier 2012.
15. Sur le MRT, voir notamment Philip Booth, « Le Montreal Repertory Theatre et les théâtres d'art », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°s 1314, 1993, p. 59-74.
 16. La maison familiale (Ravenscrag) qui servait de lieu de séjour au gouverneur général du Canada lors de ses visites à Montréal existe encore sous le nom d'Allan Memorial Institute (Département de psychiatrie du Royal Victoria Hospital).
 17. D'abord nomade, la compagnie présente ses spectacles au Victoria Hall de Westmount et au Ritz Carlton, rue Sherbrooke. Entre 1942 et 1952, elle occupe un petit théâtre, rue Guy, qui sera détruit par un incendie, et ne retrouve un établissement permanent qu'en 1957, rue Closse dans l'ancienne salle de la Navy League. Devenue professionnelle en 1956, la compagnie cesse ses activités en 1961 pour cause de dettes.
 18. Sur le cinéma en salle au Québec, voir Pierre Pageau, *Les salles de cinéma au Québec 1896-2008*, Québec, Les Éditions GID, 2009, 416 pages. Sur la propagation des salles de cinéma sur la rue Sainte-Catherine, voir Paul-André Linteau, *La rue Sainte-Catherine. Au cœur de la vie montréalaise*, Montréal, Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal et Les Éditions de l'Homme, 2010, p. 134-140.
 19. Pierre Pagé, *Histoire de la radio au Québec. Information, éducation, culture*, Montréal, Fides, 2007, 492 pages.
 20. À ce sujet, voir notamment Edward B. Moogk, « Berliner Gramophone Company », en ligne : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/emc/berliner-gramophone-company>, consulté le 11 janvier 2012 ; Bibliothèque et Archives Canada, « La Compo Company limited », *Le Gramophone virtuel. Enregistrements historiques canadiens*, en ligne : <http://www.collectionscanada.gc.ca/gramophone/028011-3011f.html>, consulté le 22 décembre 2011 ; Phonothèque québécoise – Musée du son, « Histoire des maisons de disques indépendantes au Québec », en ligne : <http://www.phonothèque.org/f/maisonsind-disques.html>, consulté le 22 décembre 2011 ; *idem*, « Histoire des studios d'enregistrement à Montréal. Du cornet au disque dur », en ligne : <http://www.phonothèque.org/Hist-Studios-Mtl/hist-studios-1940-1960.html>, consulté le 5 janvier 2012.
 21. Edward B. Moogk, *op. cit.*
 22. Le studio cesse ses activités commerciales en 1986, au moment de la dissolution de RCA Victor, dorénavant partie prenante de Sony Entertainment Music Canada. L'immeuble de la rue Lenoir abrite maintenant des espaces multifonctionnels. Les installations de la rue Lacasse abritent quant à elles le musée. L'historique Studio Victor qui y est logé sert encore de studio d'enregistrement.
 23. Voir Bibliothèque et Archives Canada, *op. cit.*
 24. En 1951, Compo sera acquise par l'Américaine Decca Records. Herbert Berliner en demeure néanmoins président jusqu'à son décès, en 1966. Decca passant aux mains de MCA Inc., Compo devient MCA Records Canada en 1970 ; l'entreprise sera par la suite intégrée à Universal Music Canada.
 25. Sur la communauté irlandaise, voir Robert J. Grace, *The Irish in Quebec : An Introduction to the Historiography. Followed by an Annotated Bibliography on the Irish in Quebec*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, coll. « Instrument de travail », n° 12, 1993, 265 pages.
 26. Sur le statut des membres de la communauté juive à l'Université de Montréal, voir également Pierre Ancil, *Le rendez-vous manqué. Les Juifs de Montréal face au Québec de l'entre-deux-guerres*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, 1988, p. 59-104.
 27. 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, coll. « Études québécoises », 1993, p. 81.
 28. *Ibid.*, p. 103.
 29. Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 1998, p. 181-189.
 30. Pour une vue d'ensemble du catholicisme au Québec, voir Jean Hamelin, *Histoire du catholicisme québécois. Le XX^e siècle*, tome II : De

- 1940 à nos jours, sous la direction de Nive Voisine, Montréal, Boréal Express, 1984, 426 pages, et Jean Hamelin et Nicole Gagnon, *Histoire du catholicisme québécois. Le XX^e siècle*, tome 1 : 1898-1940, sous la direction de Nive Voisine, Montréal, Boréal Express, 1984, 508 pages.
31. Sur l'histoire de l'UdeM, voir en particulier Marcel Fournier, « Tradition et modernisme. La construction de l'Université de Montréal », dans Isabelle Gournay, dir., *op. cit.*, p. 42-62, et Hélène-Andrée Bizier, *L'Université de Montréal. La quête du savoir*, Montréal, Libre Expression, 1993, 311 pages. Voir aussi Université de Montréal, « 125 ans d'histoire », dans Fêtes du 125^e, en ligne : <http://www.125.umontreal.ca/>, consulté le 22 décembre 2011.
 32. Marcel Fournier, *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986, p. 48-49.
 33. Isabelle Gournay, *op. cit.*
 34. Pour une chronologie des institutions musicales au Québec, voir notamment Marie-Thérèse Lefebvre et Jean-Pierre Pinson, *Chronologie musicale du Québec, 1535-2004. Musique de concert et musique religieuse*, Québec, Septentrion, 2009, 368 pages.
 35. Voir Jacques Michon, *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle*. Volume 1 : *La naissance de l'éditeur 1900-1939*, Montréal, Fides, 1999, p. 338-361.
 36. *Ibid.*, p. 390.
 37. *Ibid.*, p. 391.
 38. Cela tient à leur prise en charge en 1852 de l'Institution des sourds et muets, qui prépare aux métiers de l'imprimerie.
 39. Grâce à cette entente, les communautés se concentreront de façon générale sur la production de revues religieuses et d'ouvrages scolaires rattachés directement à leurs missions d'enseignement. Cette entente expliquerait ainsi le faible rôle que tiendront les communautés au cours de la Seconde Guerre mondiale en matière d'édition littéraire. Durant cette période, en effet, une loi fédérale permettant la réimpression et l'édition au Canada de tout ouvrage littéraire tombant sous la juridiction de l'ennemi sera à l'origine d'une véritable explosion de l'édition canadienne. Celle-ci se substitue alors à celle de France, favorisant l'élargissement d'un marché littéraire laïque canadien-français.
 40. Cité par Jacques Michon, *op. cit.*, p. 348.
 41. *Ibid.*, p. 390.
 42. Marcel Fournier, *op. cit.*, p. 84.
 43. Sur les évêques de Montréal, voir notamment Église catholique de Montréal, *L'Église à Montréal. Notre histoire. Nos évêques*, en ligne : <http://www.diocese-montreal.org/leglise-a-montreal/notre-histoire/nos-eveques.html>, consulté le 22 décembre 2011.
 44. Les frontières du diocèse de Montréal se sont sensiblement modifiées au cours du XX^e siècle. Incluant actuellement non seulement l'île de Montréal mais aussi l'île de Laval et les régions de Repentigny et de L'Assomption, le diocèse comprenait aussi, au début du XX^e siècle, les diocèses de Saint-Jean-Longueuil (créé en 1933) et de Saint-Jérôme (créé en 1951). Voir Assemblée des évêques catholiques du Québec, *Historique des diocèses catholiques romains du Québec*, septembre 2008, en ligne : <http://www.eveques.qc.ca/documents/2008/20080909.html>, consulté le 22 décembre 2011.
 45. Pour un aperçu général de la censure au Québec, voir Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry, dir., *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Montréal, Fides, 2006, 720 pages.
 46. Sur cette question, voir en particulier Michèle Dagenais, *L'administration municipale de Montréal, un agent central dans la constitution d'une culture publique urbaine au tournant du siècle. L'exemple de la fondation de la bibliothèque municipale*, Rapport de recherche effectué lors d'un stage postdoctoral, Montréal, INRS-Urbanisation, 1994, 68 pages, et *idem*, « Vie culturelle et pouvoirs publics locaux. La fondation de la Bibliothèque municipale de Montréal », dans Michèle Dagenais, *Faire et fuir la ville. Espaces publics de culture et de loisir à Montréal et à Toronto aux XIX^e et XX^e siècles*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Cultures québécoises », 2006, p. 81-116.
 47. Il devient alors le Bureau de surveillance du cinéma (aujourd'hui la Régie du cinéma), responsable de la classification des films selon des groupes d'âge.
 48. Sur l'histoire de la censure des films au Québec, voir Yves Lever, *Anastasie ou la censure du cinéma au Québec*, Québec, Septentrion, 2008, 330 pages.

49. Église catholique de Montréal, *op. cit.*
50. Sur ce thème, voir notamment Fernand Harvey, « Les relations culturelles entre la France et le Canada (1760-1960) », dans Serge Joyal et Paul-André Linteau, dir., *France-Canada-Québec. 400 ans de relations d'exception*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008, p. 95-126, ainsi que Samy Mesli et Ivan Carel, « 50 ans d'échanges culturels France-Québec 1910-1960 », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 20, n° 1, 2011, p. 7-147.
51. En 1958, l'École prend le nom d'Institut de technologie de Montréal. Elle sera intégrée au cégep du Vieux-Montréal en 1968. L'immeuble original situé rue Sherbrooke, angle Jeanne-Mance, fait quant à lui aujourd'hui partie du campus des sciences de l'UQAM.
52. En 1958, l'École du meuble prend le nom d'Institut des arts appliqués. Intégré lui aussi en 1968 au cégep du Vieux-Montréal, il servira à former le premier noyau du nouveau Département d'arts plastiques.
53. En 1958, l'École adopte le nom d'Institut des arts graphiques. Albert Dumouchel en sera directeur de 1944 à 1960. En 1968, l'Institut formera le nouveau Département d'arts graphiques du cégep Ahuntsic.
54. Jean-Pierre Charland, *Histoire de l'enseignement technique et professionnel*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, 1982, p. 109.
55. Fernand Harvey, « La politique culturelle d'Athanase David, 1919-1936 », *Les Cahiers des Dix*, n° 57, Québec, Librairie La Liberté, 2003, p. 31-83.
56. Pour une vue d'ensemble de la problématique de la formation artistique professionnelle à Montréal et au Québec, 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. 215-339.
57. Jacques Michon, *op. cit.*
58. *Ibid.*, p. 389.
59. *Ibid.*, p. 391.
60. La moitié de cette production est destinée au marché local, tandis que l'autre est exportée aux États-Unis et en Amérique latine. Voir Jacques Michon, *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle. Volume 2 : Le temps des éditeurs 1940-1959*, Montréal, Fides, 2004, p. 13.
61. Les principales maisons disparues créées à la faveur de la guerre sont les Éditions Bernard Valiquette (1938-1949), les Éditions de l'Arbre (1940-1948) et les Éditions Variétés (1941-1950).
62. Outre *La France et nous* de Robert Charbonneau (Montréal, Éditions de l'Arbre, 1947, 77 pages), on peut lire sur la question l'analyse qu'en fait Gilles Marcotte (« Robert Charbonneau, la France, René Garneau et nous... », *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 65-83). Voir aussi Guy Bellavance, « Ruptures et ouvertures. Une production culturelle entre deux mondes », dans Marie-Charlotte De Koninck, dir., *Jamais plus comme avant ! Le Québec de 1945 à 1960*, Québec, Musée de la civilisation et Éditions Fides, 1995, p. 43-73.
63. Sur cet aspect, voir Renée Legris et Pierre Pagé, « Le Théâtre à la radio et à la télévision au Québec », dans Paul Wyczynski, Bernard Julien et Hélène Beauchamp-Rank, dir., *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », vol. 5, 1979, p. 291-319. Pour une vue d'ensemble de l'influence des médias sur la culture populaire au Québec, voir Elzéar Lavoie, « La constitution d'une modernité culturelle populaire dans les médias au Québec (1900-1950) », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, dir., *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval et Les Éditions de l'IQRC, 2007, p. 253-298, et Marie-Charlotte De Koninck, « Quand les médias ont transformé la culture », dans Marie-Charlotte De Koninck, dir., *op. cit.*, p. 140-169. Sur l'influence plus tardive de la télévision, voir Gérard Laurence, « La naissance de la télévision au Québec 1949-1953 », *Communication et information*, vol. 2, n° 3, automne 1978, p. 25-65, et *idem*, « La rencontre du théâtre et de la télévision au Québec (1952-1957) », *Études littéraires*, août 1981, p. 216-249.
64. « Les 71 feuilletons radiophoniques répertoriés équivalent à 260 000 pages dactylographiées, soit plusieurs centaines de volumes, et à près de 13 000 heures d'émissions. Une trentaine d'auteurs québécois auront contribué à ce genre radiophonique entre 1935 et 1965. Trois stations en particulier, CKAC, CBF et CKVL, diffusent des feuilletons

- radiophoniques à des heures de forte écoute et attirent des centaines de milliers d'auditeurs. Ces émissions quotidiennes, d'une durée moyenne de 15 minutes, deviennent un rituel. » Gérard Laurence, « Théâtre de langue française à la radio », *L'Encyclopédie canadienne / Encyclopédie de la musique au Canada*, en ligne : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTf0006643>, consulté le 22 décembre 2011. Sur ce thème, voir également Renée Legris et Pierre Pagé, *op. cit.*
65. Gérard Laurence, « Théâtre de langue française à la radio », *op. cit.*
 66. Pierre Pagé, *op. cit.*, p. 468.
 67. *Ibid.*, p. 464.
 68. Nancy Marrelli, *Stepping Out. The Golden Age of Montreal Night Clubs 1925-1955*, Montréal, Véhicule Press, 2004, p. 9-17.
 69. Le 16 janvier 1920, le Congrès américain vote un amendement constitutionnel interdisant la production et la consommation d'alcool. Voir André-G. Bourassa et Jean-Marc Larrue, *op. cit.*, p. 118. En 1921, le gouvernement québécois de Louis-Alexandre Taschereau crée la Commission des liqueurs du Québec, permettant ainsi l'accès légal aux boissons alcooliques. Voir Anouk Bélanger et Lisa Sumner, « Une oasis de plaisirs en Amérique du Nord. Montréal et l'industrie du divertissement des années 1920-1950 », dans Pierre Delorme, dir., *La ville autrement*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Géographie contemporaine », 2005, p. 260.
 70. Parmi les plus courus mentionnons : Frolics, Connie's Inn, Boulevard, Commodore, Club Hollywood, Blue Sky, Chinese Paradise, Chez Maurice, Montmartre, Café St. Michel, Club Lido, Chez Parée, El Morocco, Lion d'or, Tic Toc, Normandie Roof, Casino Bellevue, Rialto, Cristal Palace, Roxy, Arcade, National. Voir Anouk Bélanger, « Montréal vernaculaire-Montréal spectaculaire : dialectique de l'imaginaire urbain », *Sociologie et sociétés*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 13-34, et Nancy Marrelli, *op. cit.* Sur l'évolution des clubs de nuit et cabarets du début des années 1920 aux années 1950, voir André-G. Bourassa et Jean-Marc Larrue, *op. cit.*, p. 115-130.
 71. Voir Mark Kerr, « Where Have All the Good Jazz Clubs Gone ? : The Past and the Golden Era of Montreal Jazz », *The McGill Tribune*, 25 novembre 2003, et Richard Burnett, « Jonesing for Oliver : The Triumph of a Montreal Jazz Legend », *Hour Community*, 21 juin 2007.
 72. En 1927, il interprète au Monument-National le premier rôle de *Jos Montferrand* qui lance sa carrière de comédien. En 1932, il fonde la troupe Ovila-Légaré tout en enregistrant une série de succès populaires d'inspiration folklorique (*Dans l'temps du jour de l'An*, *La Bastringue*, *Chapeau fait son jour de l'An*, *Faut pas s'faire de bile*) notamment avec la Bolduc. Il s'impose d'emblée dans de nombreux feuilletons radiophoniques à CKAC (*Le curé de village*, *Métropole*, *Nazaire et Barnabé*) et poursuit cette carrière à la télévision de Radio-Canada (*Le Survenant*, *Au Chenail du moine*, *Sous le signe du lion*, *La Pension Velder*, *Quelle famille*).
 73. Voir Marilyn Baszczyński, « La Comédie-Canadienne », *L'Encyclopédie canadienne / Encyclopédie de la musique au Canada*, en ligne : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTF0001784>, consulté le 22 décembre 2011.
 74. Jacques Normand, *Les nuits de Montréal*, Montréal, Les Éditions La Presse, 1974, p. 25.
 75. William Weintraub, *City Unique : Montreal Days and Nights in the 1940s and 1950s*, Toronto, Robin Brass Studio, 2004, p. 121.
 76. Un comité de moralité publique de Montréal est fondé en 1950 qui, avec l'aide du jeune avocat Jean Drapeau et d'un autre avocat, Pacifique (Pax) Plante, obtient de la Cour supérieure du Québec une enquête publique. L'enquête Caron présente son rapport le 8 octobre 1954 et porte des accusations contre plusieurs officiers de police, poursuivis et congédiés (voir Alain Stanké et Jean-Louis Morgan, *Pax, lutte à finir avec la pègre*, Montréal, Éditions La Presse, 1972, 254 pages). Jean Drapeau fonde le Parti civique avec la promesse de « nettoyer » Montréal. Il remporte les élections le 28 octobre 1954. Pacifique Plante est aussitôt nommé chef de l'escouade de la moralité (Claude V. Marsolais, Luc Desrochers et Robert Comeau, *Histoire des maires de Montréal*, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 271).
 77. Devenu plus tard Café et Cabaret Montmartre (1951-1970). Voir Bilan du siècle (Université de Sherbrooke), « Ouverture du cabaret Au Faisan doré », en ligne : <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/942.html>, consulté le 5 janvier 2012, et *idem*, « Débuts

- au cabaret pour le chanteur Fernand Gignac », en ligne : <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/727.html>, consulté le 5 janvier 2012.
78. Jacques Normand crée, avec Guy Mauffette, *La parade de la chansonnette française* à CKVL en 1947. Voir Pierre Pagé, *op. cit.*, p. 461.
79. À la sortie de la Seconde Guerre mondiale, plusieurs vedettes tiennent également l'affiche dans d'autres cabarets. Édith Piaf et Patachou se produisent au Cabaret Sans souci, tandis que Frank Sinatra, Dean Martin, Jerry Lewis et Sammy Davis Jr. se produisent Chez Parée. Line Renaud, Jacqueline François, Henri Salvador, Yves Montand, Guy Béart, Lucienne Boyer, Luis Mariano, Maurice Chevalier, Édith Piaf et Bourvil font tous de nombreuses présences à Montréal.
80. Parmi les têtes d'affiche du Saint-Germain-des-Prés, mentionnons Lucille Dumont, Raymond Lévesque, Monique Leyrac, Dominique Michel, Pauline Julien, Clémence Desrochers. Plusieurs autres proviennent aussi du Théâtre national (Olivier Guimond père et fils, Paul Berval) ou de CKVL (Jean Lajeunesse, Janette Bertrand).
81. Pierre Pagé, *op. cit.*, p. 466.
82. Bilan du siècle (Université de Sherbrooke), « Formation du groupe de chansonniers Les Bozos », en ligne : <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/1309.html>, consulté le 5 janvier 2012.
83. Devenue plus tard Distribution Select et Archambault, l'entreprise sera rachetée en 1995 par Québecor Média et renommée le Groupe Archambault inc. Voir Christian Rioux, « Les Disques Audiogram inc. », *L'Encyclopédie canadienne / Encyclopédie de la musique au Canada*, en ligne : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0000982>, consulté le 5 janvier 2012.
84. L'édifice aura été aussi entièrement rénové à deux reprises : une première fois en 1924, par l'architecte américain Emmanuel Briffa qui, dans le style Art nouveau, en fera l'un des théâtres les plus luxueux d'Amérique, et une seconde fois en 1997, par l'architecte Dan S. Hanganu, de style postmoderne. Sur le TNM, voir Raymond Bertin, « Théâtre du Nouveau Monde (TNM) », *L'Encyclopédie canadienne / Encyclopédie de la musique au Canada*, en ligne : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0007944>, consulté le 22 décembre 2011.
85. Sur ces aspects, voir en particulier Hélène Beauchamp-Rank, « La vie théâtrale à Montréal de 1950 à 1970 : théâtres, troupes, saisons, répertoires », dans Paul Wyczynski, Bernard Julien et Hélène Beauchamp-Rank, dir., *op. cit.*, tome V, 1976, p. 267-290, et Iro Tembeck, *Danser à Montréal. Germination d'une histoire chorégraphique*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1991, 360 pages.
86. Sur ce thème, voir Guy Bellavance et Benoît Laplante, *op. cit.*
87. Gérard Bergeron, « Les transformations socio-économiques entre 1945 et 1960 », dans Gérard Bergeron et Réjean Pelletier, dir., *L'État du Québec en devenir*, Montréal, Boréal Express, 1980, p. 26.
88. Société Radio-Canada, « Grève des réalisateurs : document inédit », en ligne : <http://archives.radio-canada.ca/societe/syndicalisme/clips/6761/>, consulté le 17 janvier 2012.
89. Rappelons un autre événement marquant cette période, soit l'émeute du 17 mars 1955 après la suspension de Maurice Richard par le commissaire de la Ligue nationale de hockey, Clarence Campbell. Les tensions iront grandissantes entre francophones et anglophones durant les années 1950, 1960 et 1970.
90. René Lévesque, *La voix de René Lévesque : une sélection de ses grands discours et de ses meilleures entrevues*, Montréal, Société Radio-Canada et Fides, coll. « Radio-Livre », 2002, p. 28.
91. Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité ?*, tome 2, *Les politiques cinématographiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 45.
92. Voir Pierre Véronneau, *Le succès est au film parlant français (Histoire du cinéma au Québec I)*, Montréal, La Cinémathèque québécoise et Musée du cinéma, Les dossiers de la Cinémathèque, n° 5, 1979, 164 pages, et *idem*, *Cinéma de l'époque duplexiste (Histoire du cinéma au Québec II)*, Montréal, La Cinémathèque québécoise et Musée du cinéma, Les dossiers de la Cinémathèque, n° 7, 1979, 143 pages.
93. Propos de *La Presse*, 4 avril 1957, cité dans Yves Lever, *J.A. DeSève. Diffuseur d'images*, Montréal, Les

éditions Michel Brûlé, 2008, p. 191.

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 Franceur 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 Lapierre (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 Guèvremont 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-Collège 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 été 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

- 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 Moÿse 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 politi-*
ques 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 Gélinas (Comédie-Canadienne), Raoul Jobin (Jeunesses musicales), Nicolas Koudriavtzeff (Canadian Concerts and Artists), Jean Lallemant (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'éclosion 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 Francoise 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 automatisé, 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^{re} 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, *Déclics. 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° 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° 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° 2, 1939, p. 249.

