



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale  
du Canada

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

Your file    Votre référence

Our file    Notre référence

## NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

## AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

**Les Fonctions Politiques du Centre Culturel:  
La Place des Arts et La Révolution Tranquille**

par Gildas Illien

A Thesis in the  
Graduate Program in Communications  
McGill University

Presented in Partial Fulfilment of the Requirements for  
the Degree of Master of Arts at  
McGill University  
Montréal, Québec, Canada

June 1995

Copyright © Gildas Illien, 1995



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale  
du Canada

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

**The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.**

**L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.**

**The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.**

**L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.**

ISBN 0-612-12039-2

**Canada**

## Résumé/Abstract

Cette thèse propose une interprétation de l'histoire du centre culturel montréalais, la Place des Arts, depuis les origines du projet en 1954 jusqu'à la nationalisation de l'institution en 1964. L'analyse qui en est offerte privilégie l'étude des fonctions politiques attribuées au centre culturel pendant cette période. Elle montre comment cette institution culturelle a servi de catalyseur et de symbole pour nombre d'acteurs sociaux impliqués dans les changements radicaux qui caractérisent la Révolution Tranquille. Elle dresse ainsi un tableau des grandes forces idéologiques, sociales et politiques présentes au début des années Soixante en s'appuyant sur l'étude de cas de la Place des Arts dont l'histoire particulière est mise en perspective avec des tendances plus structurelles de la société québécoise.

Le premier chapitre présente une chronologie de l'histoire de la Place des Arts et sert de base documentaire aux chapitres suivants qui proposent trois interprétations complémentaires s'intéressant respectivement aux dimensions institutionnelles, municipales et nationales du dossier. Dans le Chapitre Deux, les fonctions politiques du centre culturel sont étudiées à la lumière des exemples américain et français. On y montre dans quelle mesure l'*arts center* représente une institution idéologiquement marquée, caractéristique de la période de l'après-guerre dans le monde occidental. Dans le Chapitre Trois, le projet de la Place des Arts est présenté comme un prototype des grands travaux urbains réalisés par le Maire Jean Drapeau. On y examine plusieurs aspects de la gestion municipale de Drapeau en montrant comment la fondation d'un centre culturel s'inscrivait dans sa philosophie et comment les responsables du projet ont utilisé les structures administratives et politiques de la métropole. Le dernier chapitre s'intéresse à la Place des Arts en tant qu'enjeu de politique nationale. En examinant le rôle joué par le gouvernement de Jean Lesage et par les syndicats d'artistes et les mouvements séparatistes dans le dossier, cette étude rappelle la centralité de l'enjeu culturel dans la naissance et le développement du nationalisme québécois et du mouvement souverainiste.

L'étude de ces différentes dimensions de l'histoire de la Place des Arts confirme le caractère profondément politique que peuvent revêtir des institutions dont les fonctions originales se limitent en apparence à des activités artistiques.

This thesis is an interpretation of the history of Place des Arts, Montreal's cultural centre, from the origins of the project in 1954 until its nationalization in 1964. The analysis identifies the political functions attributed to the cultural centre during this period. It shows how this institution has been used as a symbol and as an instrument by a variety of social actors involved in the major changes which characterize the Quiet Revolution. It offers a picture of the main ideological, social and political forces of the Sixties by using the case study of Place des Arts whose specific history is placed alongside these broader trends of the Québécois society.

Chapter One offers a chronology of the history of Place des Arts and will be subsequently used as a documentary source in the three following chapters which focus respectively on institutional, municipal and national interpretations of this history. In Chapter Two, the political functions of the cultural centre are examined using American and French examples. It shows to what extent the institution of the arts centre can be described as an ideological product of the postwar period in the Western world. In Chapter Three, Place des Arts is described as a prototype of Mayor Jean Drapeau's controversial projects. Various aspects of municipal decision-making and traditions are discussed along with the philosophy of Drapeau. The last chapter analyses Place des Arts as an issue of national policy and politics. The study and contextualization of the interventions of the Lesage government and of the various actions led by unions and separatist groups highlights the centrality of cultural issues in the emergence and the evolution of Québécois nationalism.

The exploration of these various dimensions of the history of Place des Arts confirms that cultural institutions apparently devoted to artistic activities can be used as political arenas.

\* \* \*

## Remerciements/Acknowledgments

I would like to thank Will Straw who, as the advisor of my thesis, and as the director of the CRCCII (Center for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions) has helped me in many ways to complete this work. His rigorous and yet entertaining mastery of academic rhetorics and his extensive knowledge of cultural issues in North America have been a precious resource for me during the last two years. I appreciated his comments on my work which helped me in organizing my thoughts and gaining confidence in the research I had undertaken. As director of the CRCCII, Will Straw has also proved to be very supportive. The research I am presenting here would not have been possible without the fellowship I was given by the CRCCII thanks to the generous contributions of Heritage Canada and Alliance Communications. Along with G.J Robinson and George Szanto, Will has been kind enough to help me find my way within the small but complex world of the Graduate Program in Communications.

I owe a great deal to my friends and colleagues at McGill University who welcomed me as an "international student" within their community and helped me to adjust to various aspects of North American culture, from academic conferences to sitcoms. Many thanks to Nancy Shaw and Aurora Wallace, notorious flâneuses of the McLennan library and poetic pioneers of the metropolis, who shared with me their discovery of underground architectures and pastoral landscapes. Haidee Wasson, most excellent gym partner, was kind enough to show me the the art of eating popcorns in movie theaters and many other subtle rituals without which I would have hardly survived on this continent. James Allan, Vincent Doyle and Derrick McDonald were equally resourceful. I thank them for showing me unexpected ways to cross academic and social boundaries.

Un grand merci à Pierre Gaudreault et à Claude Théberge. Leur amitié a constitué la meilleure introduction qu'on puisse souhaiter à l'univers montréalais et à la culture québécoise, de Michel Tremblay au *Bye-Bye*. Grâce à eux et aux amitiés qui se sont tissées au fil des mois au sein de la communauté francophone de la ville, j'ai appris à aimer Montréal et le Québec sous un jour différent et j'ai trouvé la motivation d'intégrer l'étude de cette ville et de cette culture à mon travail académique.

Je tiens également à remercier mes professeurs de l'Institut d'Études Politiques de Paris, et Philippe Urfalino en particulier. La recherche sur les politiques culturelles qu'il a entreprise au Centre de Sociologie des Organisations du CNRS et qu'il a su partager avec ses étudiants de l'Institut m'a permis de découvrir un domaine d'étude que je n'ai plus cessé d'explorer depuis lors. Cette thèse est à bien des égards la continuation sinon l'aboutissement des travaux que j'avais eu le plaisir de réaliser sous sa direction.

Je remercie enfin ceux qui, d'une manière ou d'une autre, m'ont aidé depuis le vieux continent à traverser les périodes difficiles et à accomplir jusqu'au bout les objectifs que je m'étais assignés. Je remercie d'abord ma famille, et en particulier ma grand-mère Simone sans qui je n'aurais pu venir étudier à McGill. Mon père a également eu la gentillesse de relire les épreuves de cette thèse et d'y traquer les fautes d'orthographe. Parmi les nombreux amis que j'ai quittés en Europe, je remercie tout particulièrement Karine Gérard, Mathilde Fourcaut, Blandine Jolivet, Emmanuel Triboulet, et Cordula Dröge.

Finalement, je salue Laure Servranckx, Anne Beaulieu et Rune Bruteig, qui m'ont accompagné dans mes recherches intérieures et quotidiennes pendant ces deux années.

Montréal, juin 1995

\* \* \*

## Table des Matières

Introduction.....	1
<b>I. L'Histoire de la Place des Arts.....</b>	<b>9</b>
<b>1. Une Chronologie des Evénements.....</b>	<b>10</b>
- <i>commencements.....</i>	<i>10</i>
- <i>New York, New York.....</i>	<i>12</i>
- <i>le conflit syndical.....</i>	<i>15</i>
- <i>La nationalisation du Centre.....</i>	<i>17</i>
<b>2. L'Inauguration du 21 Septembre 1963: "Splendeur et Chahut".....</b>	<b>19</b>
- <i>la salle: le protocole inaugural.....</i>	<i>20</i>
- <i>la rue: les marcheurs de Sainte-Catherine.....</i>	<i>22</i>
- <i>le prisme de la presse: interprétations comparées.....</i>	<i>24</i>
- <i>la presse francophone.....</i>	<i>25</i>
- <i>la presse anglophone.....</i>	<i>28</i>
<b>II. Les Fonctions Politiques du Centre Culturel.....</b>	<b>34</b>
<b>1. L'institution culturelle comme métaphore sociale.....</b>	<b>34</b>
<b>2. L'émergence des arts centers aux Etats-Unis.....</b>	<b>37</b>
- <i>l'arrivée des éléphants blancs.....</i>	<i>37</i>
- <i>l'explosion culturelle.....</i>	<i>39</i>
- <i>l'entrée des arts dans l'arène politique.....</i>	<i>41</i>
- <i>le centre culturel et les biens semi-publics.....</i>	<i>43</i>
<b>3. L'exemple du Lincoln Center for the Performing Arts.....</b>	<b>46</b>
- <i>du Met au Lincoln Center.....</i>	<i>46</i>
- <i>la politisation du centre.....</i>	<i>48</i>
<b>4. Les Maisons de la Culture, Musées Imaginaires de la culture nationale.....</b>	<b>50</b>
- <i>les Maisons de la Culture et la politique culturelle d'André Malraux.....</i>	<i>51</i>
- <i>le théâtre en question.....</i>	<i>53</i>
- <i>la dramatisation par l'institution.....</i>	<i>55</i>
<b>5. La Place des Arts, Champ de bataille symbolique.....</b>	<b>56</b>
- <i>les centres culturels au Canada.....</i>	<i>57</i>
- <i>des intérêts aux croyances.....</i>	<i>59</i>
- <i>la gestion ou la création?.....</i>	<i>61</i>

<b>III. Une Certaine Idée de la Métropole; la Place des Arts, un Prototype des Grands Dessesins de Jean Drapeau.....</b>	<b>65</b>
1. Les Traditions de politique municipale au Canada.....	67
- l'axe "pro-business/anti-business".....	68
- l'axe "pro-development/anti-development".....	70
2. L'originalité de Montréal sous Drapeau: les principaux traits distinctifs.....	71
- Drapeau ou la fin d'une tradition municipale.....	71
- Montréal, de la municipalité canadienne à la métropole nationale.....	73
3. Une Certaine Idée de la Métropole.....	76
- Grandeur et Métaphores.....	77
- le Nationalisme en question.....	82
- Drapeau: sa pratique du pouvoir et son entourage.....	84
4. Le Cas de la Place des Arts.....	87
- la Place des Arts et la tradition municipale canadienne.....	87
- la Place des Arts, un dossier de l'ère Drapeau.....	89
<b>IV. La Révolution Tranquille, Révolution Culturelle? Nationalisme et Culture dans le dossier de la Place des Arts.....</b>	<b>94</b>
1. Naissance et Enjeux de la Politique Culturelle Québécoise.....	96
- L'Etat et la culture sous Duplessis.....	96
- L'impact du gouvernement fédéral sur le développement de la politique culturelle québécoise.....	97
- La question de la culture au sein du cabinet Lesage.....	100
- La culture entre libéralisme et nationalisme.....	103
2. L'Essor du Syndicalisme et l'Emergence des Mouvements Séparatistes.....	110
- L'essor du syndicalisme.....	110
- Les mouvements séparatistes.....	113
- Le FLQ.....	118
<b>Conclusion.....</b>	<b>121</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>124</b>
<b>Plan de l'Inauguration.....</b>	<b>130</b>

## *Introduction: Variations Politiques sur un Thème Culturel*

Au centre du quadrilatère que forment les rues Sainte-Catherine, Jeanne-Mance, Ontario et Saint-Urbain, se dresse la Place des Arts, une des institutions culturelles montréalaises les plus fameuses. La Place des Arts regroupe aujourd'hui une salle de concert et d'opéra de trois mille fauteuils, trois théâtres, une salle polyvalente et le musée d'art contemporain de la ville. Ces différentes institutions sont reliées géographiquement par un réseau souterrain que dessert une station de métro. Elles sont reliées administrativement par la Régie de la Place des Arts qui gère et coordonne les activités des différentes unités du complexe culturel. En hiver, les galeries souterraines de l'édifice grouillent de passants et de spectateurs. Pendant l'été, l'esplanade et les escaliers accueillent les touristes et les amateurs de musique qui viennent s'y détendre et assister aux nombreux festivals de la ville.

Les artistes qui se sont produits à la Place des Arts ainsi que les locataires permanents de l'institution, tels que l'Orchestre Symphonique de Montréal, l'Opéra de Montréal, les Grands Ballets Canadiens, ou la Compagnie Jean Duceppe, ont fait du centre culturel l'un des premiers d'Amérique du Nord. Pourtant, si les productions présentées suscitent constamment critiques et commentaires artistiques, la Place des Arts, en tant que centre administratif, est une institution qui fait assez peu parler d'elle. Occasionnellement, un conflit syndical, le départ ou la nomination d'un nouvel administrateur, viennent rappeler au public que les nombreux spectacles de la Place des Arts font l'objet d'une politique de programmation commune et que les décisions essentielles concernant la gestion du centre sont prises par des fonctionnaires désignés par les gouvernements provincial et municipal. Pourtant, et malgré son architecture unique, on ne peut pas dire que la Place des Arts soit une institution à l'identité très marquée; et si l'on compare le centre culturel montréalais à certains de ses équivalents étrangers, il apparaît encore plus discret.

A New York, le Lincoln Center for the Performing Arts jouit d'une réputation qui ne s'explique pas seulement par la qualité de ses productions mais aussi par l'histoire même de cette entreprise qu'on identifie toujours aux Rockefeller et aux Ford qui, dans la période d'après-guerre, consacrèrent des sommes énormes à la construction d'un centre

monumental qui devait symboliser le rayonnement des arts non seulement à New York, mais dans toute l'Amérique également. A Paris, des institutions telles que l'Opéra Bastille, le Grand Louvre ou la Cité de la Musique ne sont pas associées aux grands noms du mécénat privé mais à la période du Mitterrandisme et aux grands projets qui ont marqué le règne du président français. A Montréal, la Place des Arts semble singulièrement détachée de toute mission symbolique, comme si ses fonctions présentes occultaient ses origines.

Si l'on se promène sur l'esplanade de la Place des Arts ou dans ses galeries souterraines, que l'on observe et que l'on interroge les utilisateurs du centre, on est frappé par ce lieu sans mémoire. Certes, certains se souviennent de tel ou tel artiste dont la performance les avaient particulièrement marqués, mais la plupart ignorent l'histoire du lieu qu'ils traversent pour gagner le métro ou le Complexe Desjardins. De jeunes gens apprécient les marches de l'esplanade, qui se prêtent particulièrement bien à la pratique du patin à roulettes. Des groupes d'immigrants s'assoient en cercle sur cette même esplanade et y engagent des discussions animées. Des parents surveillent leurs enfants qu'ils ont emmené jouer auprès des fontaines du bassin. Chacun utilise la Place des Arts à sa façon et y écrit sa propre histoire, mais rares sont ceux qui peuvent l'identifier à une époque particulière, à un nom ou à un mouvement d'idées.

Que cette institution inaugurée en 1963 et située au coeur du centre ville ait en quelque sorte gardé l'anonymat est assez surprenant dans une ville comme Montréal où les événements phares qu'ont été l'Exposition Universelle de 1967 et les Jeux Olympiques de 1976 ont laissé des traces indélébiles dans la mémoire collective et dans le paysage urbain: les familles qui vont se distraire dans le parc des îles en été et les contribuables qui n'ont toujours pas fini de payer le stade olympique connaissent l'histoire de ces lieux qui symbolisent tout à la fois les rêves de grandeur et de modernisme du maire Jean Drapeau et les scandales financiers qui ont marqué son administration. Aussi est-on tenté de penser que si Montréal a perdu la mémoire de la Place des Arts, c'est qu'il n'y a rien de grand, de scandaleux ou de problématique qui s'y soit jamais produit. Le peu d'intérêt porté à cette institution par les écrivains et les universitaires semble confirmer cette hypothèse puisque, à ma connaissance, il n'y a jamais eu qu'un seul livre exclusivement consacré à l'histoire de la Place des Arts. L'ouvrage de Laurent Duval<sup>1</sup> rassemble de très nombreuses informations qui ont servi de point de départ à ma recherche. Son auteur a été le premier directeur des

---

<sup>1</sup> Duval, Laurent. L'Étonnant Dossier de la Place des Arts, 1956-1967, Louise Courteau éditrice. Montréal, 1988.

relations publiques à la Place des Arts où il a travaillé de 1963 à 1970, et son ouvrage apparaît à ce titre comme un témoignage particulièrement bien documenté.

Deux principales raisons semblent cependant justifier que l'on se penche de nouveau sur l'histoire du centre culturel montréalais: d'abord, après avoir consulté la presse locale des années Soixante, il m'est apparu que Laurent Duval avait négligé certains aspects de l'institution qu'il décrivait, en traitant notamment fort allusivement des rapports entre le centre culturel et l'opinion publique. Ensuite, l'histoire que raconte Laurent Duval est avant tout une histoire administrative, qui s'appuie sur l'analyse méticuleuse des procès-verbaux des conseils d'administration du centre culturel. Ce faisant, l'auteur a choisi de privilégier l'analyse des prises de décisions et des responsabilités au cours de l'évolution du projet. Ce travail offre des renseignements précieux dans le cadre d'une étude micro-organisationnelle de la Place des Arts, mais à aucun moment l'auteur ne cherche à relier cet examen minutieux aux grandes problématiques de la politique culturelle québécoise pendant la Révolution Tranquille. Il semble pourtant que l'exemple de la Place des Arts, contrairement à ce que l'"anonymat" qui l'entoure aujourd'hui pourrait laisser penser, soit particulièrement bien choisi pour soulever ces problèmes, et c'est essentiellement à ces questions de contextualisation et d'interprétation historiques et idéologiques que cette thèse se propose de répondre.

Il apparaît en effet que la fondation du centre culturel montréalais souleva nombre de conflits et de polémiques qui dépassèrent le cadre artistique et économique dans lequel s'inscrivent traditionnellement les débats autour de la fondation d'un nouveau théâtre ou d'une nouvelle salle de concert. Avant même d'être inaugurée, la structure circulaire de béton et de verre qui avait lentement émergé du chantier de construction était devenue un enjeu symbolique et politique pour de nombreux montréalais; et le manteau politique que revêtait l'édifice encore tout nu au milieu des gravats avait singulièrement les couleurs du drapeau à fleur de lys.

La Place des Arts allait-elle promouvoir la culture québécoise ou accueillir des artistes américains? Fallait-il voir en cet édifice un lieu de résistance à la culture de l'Autre ou, au contraire, un instrument d'intégration du Québec à la culture des sociétés industrialisées? La Place des Arts était-elle un monument dédié aux arts, aux Québécois, à l'Europe, à New York, à Montréal ou à Jean Drapeau? Les questions se multiplièrent, divisant l'opinion publique et mettant dos à dos francophones et anglophones, l'élite économique et les intellectuels de gauche, les factions séparatistes et les fédéralistes, pour

ne citer que ces groupes. La polémique dura des mois. Les motifs changeaient régulièrement, et, le plus souvent, se superposaient les uns aux autres, mais les enjeux fondamentaux demeuraient les mêmes: que penser de la nomination d'un américain unilingue à la direction artistique du futur centre? Qui soutenir dans l'affrontement qui opposait l'Union des Artistes à l'Actors'Equity? Qui allait payer les dettes de la Place des Arts? Au fond, toutes ces questions convergeaient d'une manière ou d'une autre vers la question de l'identité québécoise et des différentes formes de nationalismes qui allaient être projetées sur l'institution culturelle naissante.

Enjeu politique au plan des représentations dans les médias et les discours, la Place des Arts fut également un enjeu symbolique en termes d'action et de politique publiques: alors que le projet de construction d'une salle de concert à Montréal avait vu le jour pendant les dernières années du gouvernement d'Union Nationale dirigé par Maurice Duplessis, c'est le gouvernement de Jean Lesage qui procéda à la nationalisation du centre culturel en 1964. A l'échelle municipale, Jean Drapeau fut celui qui donna au projet ses orientations décisives, mais il eut à négocier avec nombre de partenaires, depuis la communauté des notables qui formaient l'élite économique de la ville jusqu'aux jeunes fonctionnaires provinciaux qui étaient arrivés au pouvoir avec la Révolution Tranquille.

Cette succession de controverses autour d'une institution culturelle constituait-elle vraiment quelque chose de nouveau dans la culture urbaine montréalaise? On est tenté de voir dans l'histoire de la Place des Arts un épisode moderne de la problématique ancienne que des chercheurs comme Mireille Barrière<sup>2</sup> ou Jean-Marc Larrue<sup>3</sup> ont retrouvé en étudiant des lieux de spectacle lyrique ou théâtral fondés dès la fin du Dix-neuvième siècle. Des institutions telles que le Monument National ou l'Auditorium du Plateau ont eux aussi fait l'objet d'intenses discussions politiques et furent l'enjeu de luttes entre les différentes communautés culturelles de la ville. Les lieux de spectacle de Montréal semblent avoir continuellement été marqués par cette singulière tension entre le culturel et le politique, l'objet des débats étant avant tout la revendication et l'expression de sentiments nationaux et identitaires.

La Place des Arts a cependant été créée dans des circonstances historiques bien particulières qu'il convient de rappeler pour montrer dans quelle mesure le dossier de la

<sup>2</sup> Barrière, Mireille. La Société Canadienne-Française et le Théâtre Lyrique à Montréal entre 1840 et 1913. Thèse de doctorat, Faculté des Lettres de l'Université Laval. Québec, 1989.

<sup>3</sup> Larrue, Jean-Marc. Le Monument Inattendu. Le Monument National 1893-1993. Les Cahiers du Québec. Ed. Hurtubise. Montréal, 1993.

Place des Arts diffère sensiblement des controverses relatives aux lieux de spectacle qui l'ont précédée.

D'abord, il faut noter que la Place des Arts représentait une forme d'institution culturelle tout à fait nouvelle au début des années Soixante: il ne s'agissait pas d'une salle de concert ou d'un théâtre, mais d'un *centre culturel*<sup>4</sup>. Ce type de complexe regroupant plusieurs espaces scéniques différents (théâtre, opéra, musique symphonique, danse, etc) n'est apparu qu'après la seconde guerre mondiale. Dans les décennies de l'après-guerre, on assista à un extraordinaire engouement pour ce modèle d'institution qui avait vu le jour aux Etats-Unis et dont le Lincoln Center for the Performing Arts demeure l'exemple le plus connu. Cette forme d'institution n'introduisit pas seulement de nouvelles formes de pratiques artistiques: elle constituait également un modèle d'action culturelle nouveau inspiré par une idéologie particulière où les idéaux démocratiques, la fierté municipale et l'expression nationaliste faisaient alliance. De fait, le centre culturel était un type d'institution qui se prêtait particulièrement bien à l'émergence de débats politiques autour des lieux de spectacle. L'introduction d'une telle institution à Montréal ne pouvait manquer de raviver la tension entre culture et nationalisme, mais sous des formes différentes de ce qu'on avait pu observer précédemment.

A l'instar du parc des îles ou du stade olympique, la Place des Arts peut également être vue comme le produit d'un système d'action municipale unique dans l'histoire de Montréal, celui instauré par Jean Drapeau. C'est en effet à Jean Drapeau que l'on doit la création de la Place des Arts, qui, bien que généralement oubliée par ses biographes tels que Brian McKenna et Susan Purcell<sup>5</sup>, apparaît comme le premier d'une série de grands projets aux caractéristiques communes. Le caractère controversé de la création de la Place des Arts ne vient pas seulement des traditions urbaines montréalaises ou des spécificités de l'institution du centre culturel; il s'explique en partie par la personnalité de Drapeau, son idéologie et les modalités de l'action culturelle municipale telle qu'il la concevait. Ce contexte municipal constitue donc la seconde circonstance particulière qu'il semble essentiel d'étudier pour expliquer les conditions dans lesquelles le centre culturel a été construit.

---

<sup>4</sup> Bien que le terme de centre culturel ait depuis pris des significations différentes et qu'il soit utilisé notamment pour désigner les centres communautaires des agglomérations de taille moyenne, on l'utilisera ici comme la traduction du terme *arts center* qui correspond précisément au type de complexe culturel décrit dans ces lignes.

<sup>5</sup> Dans leur biographie (Drapeau, Clarke, Irwin & Company Ltd. Toronto, 1980.) McKenna et Purcell n'évoquent à aucun moment le rôle de Drapeau comme initiateur du projet de la Place des Arts.

Si l'on quitte le niveau municipal pour s'intéresser à l'évolution des idées et des structures politiques au niveau provincial, le troisième élément qui caractérise le contexte historique des premières années d'existence de la Place des Arts est celui des changements radicaux introduits par la Révolution Tranquille. Avec l'élection des libéraux, c'est l'État québécois tout entier qui connaît une mutation profonde. On a souvent caractérisé cette période de l'histoire du Québec comme un moment de modernisation et de sécularisation, l'État faisant siennes des prérogatives qui avaient jusque là été confiées à l'Église. Parmi ces prérogatives, on trouve la culture, qui, au début des années Soixante, devient un enjeu de politique publique essentiel avec la création du premier ministère des Affaires culturelles en 1961 et l'élaboration de différentes idéologies culturelles cherchant de nouveaux moyens d'intégrer l'identité nationale aux activités culturelles.

Des débats sont engagés parmi les politiciens et les intellectuels comme Georges-Émile Lapalme, Pierre Laporte ou René Lévesque, chacun essayant de trouver la formule idéale qui permettrait d'assurer la survie de l'identité culturelle du Québec tout en encourageant son intégration à la société moderne d'après-guerre. Différentes formes d'idéologies se font concurrence et parfois se combinent pendant cette période où l'État multiplie la création d'institutions culturelles chargées de protéger et de diffuser la culture nationale: c'est bien là un contexte qu'on ne peut ignorer lorsque l'on s'intéresse à la Place des Arts. Et il ne s'agit pas seulement de mettre en perspective le cas du centre culturel montréalais avec les idées et les politiques dont on débattait à Québec. Il s'agit également d'étudier le rôle direct qu'ont joué les autorités provinciales dans le développement du projet de la Place des Arts afin de retrouver dans certaines décisions, et notamment la nationalisation du centre, les traces du débat sur la politique culturelle québécoise qui voyait le jour au même moment.

L'objet de cette thèse est de montrer comment ces différentes forces institutionnelles, politiques et idéologiques se retrouvent dans l'étude exemplaire du cas de la Place des Arts qui cristallise à bien des égards les tensions entre culture, nation et politique qui caractérisaient les années Soixante au Québec.

Le plan adopté s'accorde avec cet objectif en proposant trois variations sur le même thème, celui de l'histoire de la Place des Arts depuis l'origine du projet (1954) jusqu'à la nationalisation du centre (1964). Le premier chapitre, qui présente les faits et les principaux acteurs du dossier, servira de base factuelle ou documentaire aux trois chapitres suivants

dont chacun propose une interprétation de la création de la Place des Arts selon un angle spécifique. Le second chapitre étudiera la question de l'institutionnalisation culturelle par le biais du centre culturel. Le troisième chapitre analysera la problématique municipale dans le modèle d'action culturelle de l'administration Drapeau. Dans le quatrième chapitre, on retrouvera les différents concepts qui seront apparus au cours de l'argumentation et qui seront mis en perspective avec la question nationaliste dans la politique culturelle québécoise pendant la Révolution Tranquille. Les trois derniers chapitres ne se contredisent pas mais offrent au contraire trois formes complémentaires d'interprétation et de contextualisation qui semblent avoir leur importance si l'on veut comprendre les fonctions politiques qu'a eues le centre culturel montréalais.

\* \* \*

"Arrivées devant l'imposante bâtisse de pierre dont elles ne connaissaient que les caves qui fleurissaient le pipi séché ou le désinfectant trop fort, elles purent apercevoir, de l'autre côté de la rue Calixa-Lavallée, l'école secondaire le Plateau dont l'auditorium était illuminé pour la circonstance, majestueux dans sa simplicité de lignes, impressionnant, comme un bateau de croisière posé sur une mer de glace. (...)

Albertine, défaitiste, pensa: 'C'est la deuxième fois aujourd'hui que j'entre dans une place qui est pas pour moi! Ça va finir par me porter malheur...' Le Plateau était ordinairement fréquenté par le public mondain, snob, circonspect, presque froid des concerts symphoniques, auditoire surtout composé de femmes de professionnels qui se réunissaient là beaucoup plus pour se montrer que par amour de la musique, applaudissant faiblement mais consciencieusement après chaque mouvement de symphonie malgré la note dans le programme qui leur demandait de n'en rien faire; et d'érudits (vrais ou faux) guindés, propets et quelque peu constipés, qui parlaient fort pour bien se faire remarquer, avec un accent français très prononcé s'ils avaient eu la chance d'aller se tremper dans le Paris d'avant-guerre ou celui, plus local et surtout plus rocailleux, des lettrés de province si ce bonheur leur avait été interdit. Ils étalaient tout leur savoir et leurs préjugés avec l'assurance des gens en place qui ne doutent de rien. Cela donnait un mélange de 'Bonsoir, ma chère, comment va maître Hurtubise?' et de 'Monteux ne connaît rien à la musique allemande mais son Daphnis et Chloé est sans égal!' (...)

Montréal n'avait pas de salle de concert et cet auditorium pouvait se vanter d'être le seul endroit du Plateau Mont-Royal à être fréquenté par le nec plus ultra d'Outremont et de Westmount. Des limousines longeaient la rue Calixa-Lavallée tous les mardis soir et déversaient leur trop-plein de femmes dignes et raides, de jeunes filles distinguées et parfois même d'hommes carrés à la calvitie précoce qui baillaient déjà d'ennui. Les Bronfman se mêlaient aux Trudeau et aux Beaugrand, les poignées de main diplomatiques étaient échangées, des sourires glacés, aussi; des transferts de clans y étaient négociés, des bannissements, des désavoues, des complicités, des amitiés confirmés, mais jamais définitivement. Et quand Pierre Monteux ou Charles Munch entraient en scène, on applaudissait beaucoup plus la star internationale qu'on avait pu se payer que le chef génial devant lequel on aurait dû s'incliner."

Michel Tremblay. *La Duchesse et le Roturier. Les Chroniques du Plateau Mont-Royal, vol. 3.* pp.215-217.

## *Chapitre 1*

### *L' Histoire de la Place des Arts (1954-1964)*

L'histoire de la Place des Arts est un dossier complexe qui ne se résume pas à la succession de ses administrateurs ou à la construction de ses différents édifices. Laurent Duval a montré que ce dossier ressemble à une espèce d'échafaudage où les questions administratives, financières, politiques et artistiques se superposent les unes aux autres, se chevauchent parfois, et d'autres fois partent dans des directions totalement opposées. L'objectif de ce premier chapitre est de proposer au lecteur un aperçu de l'histoire du centre culturel et une synthèse des principales questions traitées par Laurent Duval. Il s'agit en quelque sorte de présenter aussi clairement que possible la matrice des informations qui seront reprises dans les trois chapitres suivants d'une façon plus allusive et dans un cadre plus analytique.

Au résumé de cette histoire, j'ai choisi d'annexer le récit détaillé et documenté d'un de ses épisodes les plus dramatiques — ou cinétiques — celui de l'inauguration du centre culturel le soir du 21 Septembre 1963. Mon intention est d'utiliser cette scène d'ouverture comme un second résumé, distinct du premier. La première section s'appuie essentiellement sur les sources citées par Laurent Duval (procès-verbaux et documents d'archives conservés par l'administration de la Place des Arts), qui sont des sources internes à l'institution. La seconde section est exclusivement basée sur une recherche que j'ai effectuée dans la presse de l'époque, c'est-à-dire des sources externes à l'institution. Je ne prétends pas que la juxtaposition de ces deux types de documents garantit l'authenticité d'une histoire qui ne peut, par définition, échapper aux constructions intellectuelles. J'ai simplement jugé bon de compléter les informations données par Duval par un examen approfondi d'autres sources, car il eût été maladroit de bâtir une thèse à partir d'une seule et même source. Comme je me refusais cependant de me livrer à l'exercice fastidieux qu'aurait constitué une redite, fût-elle une variante, du texte de Duval, j'en ai extrait un passage qui condense la plupart des problématiques qui seront étudiées dans cette thèse.

En choisissant d'accorder une part importante aux citations dans cette seconde section, j'ai également voulu laisser la parole à ceux dont les idéologies et les décisions

seront examinées dans les chapitres suivants afin que le lecteur devienne également spectateur de la parade mondaine et du spectacle de rue qui métamorphosèrent le quadrilatère de la Place des Arts le soir de l'inauguration.

## 1. Une Chronologie des Evènements

### *Commencements*

Le projet de la Place des Arts fut initié par Jean Drapeau et des personnalités du monde de la finance et de l'industrie de Montréal. Jean Drapeau, élu maire de Montréal en février 1954, réunit 23 personnalités au restaurant Hélène de Champlain huit mois après son élection. Parmi elles, on trouvait de grands noms de l'élite économique de Montréal tels que Samuel Bronfman ou J. Barlett Morgan. Drapeau présenta son projet à ceux dont il sollicitait l'appui financier et la collaboration. Huit d'entre eux devaient se retrouver membres du Centre Sir Georges-Etienne Cartier, la corporation qui fut responsable de gérer le projet de 1956 jusqu'à la nationalisation. Le projet de Drapeau tenait en une phrase: "doter Montréal d'une salle de concert à la mesure de ses besoins et de ses aspirations"<sup>1</sup>. Pour ce qui est des besoins de la ville, Agathe de Vaux<sup>2</sup> a montré qu'ils étaient grands, l'Orchestre Symphonique de Montréal s'étant longtemps accommodé de la salle de l'Auditorium du Plateau, la seule véritable salle de concert de la ville. Quant aux "aspirations" de la ville, c'est-à-dire celles de Drapeau, il faudra attendre quelques années avant de découvrir ses rêves grandioses.

Pour construire cette salle, la ville de Montréal avait besoin de l'autorisation et de l'appui du gouvernement provincial<sup>3</sup>, donc de Maurice Duplessis<sup>4</sup>. Le rôle de ce dernier dans l'histoire de la Place des Arts demeure secondaire, puisqu'il n'est intervenu qu'épisodiquement alors que le centre culturel n'était encore qu'un projet, et mourut bien avant que les travaux de construction aient seulement commencé. Duplessis est toutefois celui qui, en tant que premier ministre du Québec, a permis que la première loi sur la Place

<sup>1</sup> Duval, p.27.

<sup>2</sup> de Vaux, Agathe. *La Petite Histoire de l'Orchestre Symphonique de Montréal*. (Montréal, Louise Courteau Ed., 1984). Duval rapporte également cet extrait du rapport de la Commission Massey-Lévesque de 1952: "On nous a signalé qu'il n'est probablement pas au monde une seule ville de l'importance de Montréal qui soit à tel point dépourvue de salles de concert". Cité par Duval, p.49.

<sup>3</sup> La Charte de la Cité de Montréal ne conférait pas aux autorités municipales le pouvoir d'agir en la matière: l'appui des autorités provinciales était donc nécessaire.

<sup>4</sup> Duplessis, chef du parti de l'Union Nationale et premier ministre du Québec pendant près de trente années connues sous le nom de *La Grande Noirceur*, mourut en 1959.

des Arts soit adoptée en 1956<sup>5</sup>. Par le biais de cette loi, il a accordé à la Corporation du Centre Sir Georges-Etienne Cartier (dont il a choisi le nom et désigné les vingt-et un premiers membres en accord avec Drapeau) les crédits nécessaires au démarrage du projet; de même, il a fait don à la Corporation des terrains qui forment aujourd'hui le quadrilatère de la Place des Arts. Rétrospectivement, l'intervention de Duplessis apparaît doublement surprenante. D'abord, parce qu'à la fin des années Cinquante, les rapports entre le premier ministre du Québec et le jeune maire Drapeau étaient loin d'être excellents: Drapeau avait fait campagne contre l'Union Nationale en 1954 et Duplessis ne manqua pas de le lui rappeler lors des élections municipales de 1957 en appuyant la candidature de l'adversaire de Drapeau, Fournier. Ensuite, parce que le mépris de Duplessis pour les artistes et les intellectuels qu'il avait baptisés "les pianoteux" était légendaire. Pendant toute la période de la *Grande Noirceur*, Duplessis avait laissé au Clergé le soin d'organiser un semblant d'activités de loisirs ( tels que l'Oeuvre des Terrains de Jeu<sup>6</sup>) mais n'avait pris aucune initiative qu'on puisse identifier à une politique culturelle. Son rôle dans la création de la Place des Arts semble donc être l'exception qui confirme la règle, et, comme le suggère Duval<sup>7</sup>, une décision essentiellement électoraliste.

La loi de 1956 instituait une structure administrative tripartite chargée de la création et de l'administration d'une salle de concert ou d'un centre culturel incluant une salle de concert. Le projet devait être financé par la municipalité de Montréal, le gouvernement provincial, et par des souscripteurs privés, chacun de ces groupes recevant un tiers des sièges au conseil d'administration du Centre. On comptait également sur les profits que le centre culturel générerait par la suite au moyen de la vente des billets et de la location des salles, d'espaces commerciaux et de garages. Pourtant, jusqu'au début des années Soixante, les décisions essentielles furent prises par ceux qui avaient été les instigateurs du projet, toujours rassemblés autour de Jean Drapeau, du président Louis A. Lapointe, et du directeur général Claude Robillard. Même après sa défaite électorale de

<sup>5</sup> Le 26 janvier 1956, LE BILL 25, "Loi pour faciliter l'établissement et l'administration d'une salle de concert à Montréal" était adopté par l'Assemblée Législative.

<sup>6</sup> Le mouvement de l'O.T.J. (l'Oeuvre des Terrains de Jeu) fut organisé par le Clergé entre les années Quarante et Cinquante au Québec. Ce mouvement offre un exemple de l'idéologie culturelle qui prévalait pendant cette période. Dans son article "Les idéologies du loisir au Québec 1945-1977", Roger Levasseur la qualifie de "loisir-oeuvre" et la présente ainsi: " Le loisir, au niveau de l'idéologie loisir-oeuvre, est défini comme un lieu privilégié de protection et de conservation des valeurs traditionnelles du Canada-français, à savoir sa langue, sa foi, son identité nationale." Levasseur, Roger. "Les idéologies du loisir au Québec, 1945-1977" in *Idéologies au Canada Français* sous la direction de Fernand Dumont. (Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1981); p.136.

<sup>7</sup> Duval, p.28.

1957<sup>8</sup>, Drapeau, qui s'était arrangé pour placer des hommes qui lui étaient acquis aux postes-clés de la Corporation, continua de déterminer les orientations décisives du projet. Parmi ces décisions, certaines seront particulièrement contreversées au moment de l'inauguration. Si le choix de l'emplacement ou des architectes (Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, Michaud & Sise regroupés au sein du cabinet montréalais ARCOP) ne fut jamais contesté, d'autres décisions allaient ouvrir la polémique.

### *New York, New York*

D'abord, il semble que le modèle qui s'est posé comme une évidence aux administrateurs du Centre était clairement le modèle américain de l'*arts center*<sup>9</sup>, et plus particulièrement celui du Lincoln Center for the Performing Arts à New York, qui fut inauguré seulement un an avant la Place des Arts. New York est bel et bien la référence privilégiée pour comprendre les aspirations des administrateurs montréalais. À l'exception de Robert Letendre, directeur des festivals de Montréal, aucun d'eux n'avait une quelconque expérience du monde des arts et ils se fièrent rapidement à des experts. En 1957, ils engagèrent le cabinet de la Raymond Loewy Corporation de New York afin de réaliser une étude économique préliminaire. Plus tard, ce sont les acousticiens Bolt Beranek et Newman (qui avaient obtenu le contrat du Philharmonic Hall du Lincoln Center) que l'on sollicita pour concevoir l'acoustique de la Grande Salle. Dans son rapport, remis en février 1958, le cabinet Loewy proposait un certain nombre d'orientations pour le Centre qui auront plus tard des répercussions considérables. En effet, les membres du Centre Sir-Georges-Etienne Cartier se montrèrent très enthousiastes à l'égard de ce rapport, si bien que non seulement ils engagèrent la Raymond Loewy pour diriger et contrôler les travaux<sup>10</sup>, mais aussi firent-ils leur la philosophie bien particulière qui était celle de la firme new-yorkaise. Que proposait exactement la Raymond Loewy Corporation?

Le rapport préconisait d'abord la création de trois salles au lieu d'une (les salles des théâtre Maisonneuve et Port-Royal devaient être ajoutées à la Grande Salle ultérieurement), et pas moins de 3100 sièges pour la plus grande. Cette décision est significative. Pour obtenir un bon rapport son-image, les grands théâtres européens ont

<sup>8</sup> Drapeau fut défait par Sarto Fournier le 28 octobre 1957. Duval rapporte que Drapeau n'avait pas été nommé membre de la Corporation à titre de maire mais comme citoyen, ce qui explique qu'il ait pu demeurer actif au sein du Centre après sa défaite électorale. Ce n'est qu'en décembre 1959 que Lapointe invita Fournier à rejoindre la Corporation. Il semble que Drapeau s'arrangea pour ne pas assister aux séances auxquelles son adversaire était présent. (Duval, pp.132-133).

<sup>9</sup> Ce modèle sera examiné dans le détail au chapitre suivant.

<sup>10</sup> La Raymond Loewy devint fondé de pouvoir au nom de la Corporation et supervisa à ce titre les travaux de construction et le travail des architectes qui, on le verra, acceptèrent mal cette situation.

établi la norme d'un maximum de 2000 sièges. En choisissant le gigantisme, la firme sacrifiait la qualité de l'audition et de la visibilité à l'argument de la rentabilité. Avec une salle de cette taille, Montréal pouvait en effet entrer dans le circuit des tournées organisées par les grandes compagnies américaines, et notamment celles de Broadway qui n'avaient pu jusque là se produire fréquemment à Montréal faute de salle. Ainsi la Grande Salle (plus tard rebaptisée Salle Wilfrid Pelletier) fut-elle conçue en fonction de normes américaines, au détriment de certaines exigences locales pourtant élémentaires: la Loewy Corporation semble notamment avoir négligé les spécificités du climat et de la nature du sol montréalais.

Ces erreurs conduisirent à des dépenses de construction supplémentaires, mais ce n'était qu'une goutte d'eau par rapport à la réaction en chaîne produite par les objectifs ambitieux et les évaluations erronées de la firme américaine. En 1954, les fondateurs du Centre parlaient d'une salle de concert, mais dès 1957, la loi envisageait, on l'a vu, la possibilité de construire un centre culturel. Laurent Duval suggère que c'est à Drapeau que l'on doit cette addition dans la loi de 1956. La Raymond Loewy présenta le projet d'un centre culturel de prestige "with rich, civic, and monumental standards"<sup>11</sup>. La hausse des coûts induite par cette ambitieuse transformation du projet initial, affirmait la Raymond Loewy, devait cependant être largement compensée par les profits que le centre culturel devait réaliser à long terme grâce à la location d'espaces commerciaux et grâce aux souscriptions privées. La perspective de créer un centre culturel grandiose et, qui plus est, rentable, reçut un accueil très favorable auprès des administrateurs du Centre. En réalité, le quartier où la Place des Arts devait être bâtie avait tellement mauvaise réputation et les maisons qui l'occupaient étaient dans un tel état que la Corporation ne put persuader qui que ce soit de louer les espaces dont elle était propriétaire.

Après avoir contacté plusieurs institutions culturelles telles que le conservatoire de musique ou Radio-Canada, elle se résolut finalement à intégrer un édifice commercial à l'ensemble architectural de la Place des Arts, mais le Comité exécutif de la Ville s'y opposa "afin de conserver [au centre culturel] son caractère de monument artistique"<sup>12</sup>. De plus, les souscriptions privées n'atteignirent pas le niveau escompté, et la "Grande Nuit", campagne de financement populaire organisée le 29 Avril 1960 avec l'aide des médias, fut

<sup>11</sup> Extrait du rapport Loewy, cité par Duval p.53.

<sup>12</sup> Cité par Duval, p.144. La décision du Comité exécutif de la ville peut paraître surprenante quand on sait qu'à l'époque Jean Drapeau était de retour à la mairie de Montréal et y exerçait quasiment les pleins pouvoirs. Duval suggère que Drapeau a certainement été influencé par celui qui fut son éminence grise à l'Hôtel de Ville, Lucien Saulnier. On reviendra sur le rôle du tandem Drapeau-Saulnier au Chapitre Trois.

un demi-échec<sup>13</sup>. En 1963, les coûts de construction, d'équipement et d'expropriation<sup>14</sup> dépassèrent les 25 millions de dollars alors qu'en 1958 la Raymond Loewy avait prévu un coût total de 15 millions<sup>15</sup>.

L'escalade des coûts contribua à l'aggravement de la situation du Centre tant en termes de finances que de légitimité: les déficits énormes ne pouvaient être comblés que par un recours constant aux subventions municipales et provinciales alors que le Centre demeurait géré par une corporation semi-privée. Laurent Duval prend la défense des administrateurs du Centre qui furent par la suite accusés, tant par le vérificateur envoyé par Québec que par les éditorialistes, de prodigalité et de malversations financières: des conflits d'intérêt s'élevèrent en effet à plusieurs reprises dans le dossier de la Place des Arts. Par exemple, c'est à la société Miron & Frères que l'on confia certains travaux de déblaiement et de transport pour le chantier de la Place des Arts. Or, Lapointe et Barlett Morgan avaient tous deux des intérêts dans cette société. Duval avance que c'est par souci d'économie et dans un esprit d'abnégation que les responsables du Centre acceptèrent de faire faire certains travaux du centre culturel par des sociétés auxquelles ils étaient associés, mais ses arguments ne sont pas entièrement convaincants. Le cas de J.Barlett Morgan est particulièrement tendancieux. On peut rappeler en effet que Morgan était directeur ou actionnaire des sociétés suivantes: Henry Morgan & Company Ltd., Morgan Insurance Services, the Bank of Montreal, l'Orchestre Symphonique de Montréal (entre autres). Le Centre Sir Georges-Etienne Cartier passa des contrats avec chacune de ces différentes entreprises. Bien que dans tous les cas, Morgan eut déclaré son intérêt au moment des soumissions publiques, la corrélation évidente entre sa participation à la gestion du Centre et l'obtention de contrats par des sociétés auxquelles il était étroitement associé ne pouvait manquer d'éveiller l'indignation du public et la suspicion des autorités gouvernementales. A ces difficultés financières s'ajoutèrent toute une série de conflits internes qui compliquèrent la conduite des travaux. Duval décrit dans le détail les conflits opposant notamment la Raymond Loewy aux architectes d'ARCOP, la faillite d'un des entrepreneurs, ou les difficultés techniques qui apparurent au moment de réaliser le dispositif de scène. Nous laisserons cependant de côté ces questions qui n'eurent qu'une incidence mineure sur l'ensemble du dossier.

---

<sup>13</sup> La Société des Festivals de Montréal et la Corporation, organisateurs de l'événement, avaient anticipé des contributions d'un montant total de 3, 5 millions de dollars. La campagne rapporta 1 600 000 \$. (Duval, p. 137).

<sup>14</sup> A l'emplacement de la Place des Arts se trouvaient autrefois, outre plusieurs habitations, trois institutions dont l'expropriation coûta fort cher à la Corporation. Il s'agissait d'une école catholique, de l'ILGWU (International Ladies Garment Women Union) et le magasin Woodhouse. (Duval, pp. 149-151).

<sup>15</sup> Chiffres cités par Duval, p. 57.

Une autre décision largement critiquée dans les mois qui précédèrent l'inauguration fut l'engagement à l'été 1962 d'un certain Silas Edman au poste de programmateur de la Place des Arts. Edman était un Américain unilingue sans qualifications particulières pour un tel poste mais qui se trouvait être parent de Barlett Morgan et ami de l'architecte Lebensold. En recrutant un agent de liaison américain, les administrateurs du Centre espéraient obtenir des contrats avec les compagnies de spectacles New-Yorkaises qui devaient assurer la rentabilité de la salle. Malheureusement, Edman s'avéra totalement incompetent et ignorant tout de la situation politico-culturelle du Québec. Accumulant les succès mondains dans la société anglophone de Westmount, il devint la cible de l'opinion francophone qui n'acceptait pas qu'on confiât la programmation du premier centre culturel québécois à quelqu'un qui ne parlait même pas le français. Au Canada anglais, les médias voyaient en Edman une victime des affrontements politiques opposant le Québec francophone au monde anglophone<sup>16</sup>.

### *Le Conflit Syndical*

La bataille syndicale opposant l'Union des Artistes à l'Actors' Equity est le conflit qui acheva de discréditer le Centre Sir-Georges-Étienne-Cartier qui, au début des années Soixante, connaissait déjà une situation financière plus que préoccupante et subissait l'assaut des éditorialistes de tous bords et des vérificateurs du gouvernement. L'origine du conflit peut paraître anodine à première vue: à quelques mois de l'inauguration, les administrateurs présentèrent le programme du festival d'inauguration. Celui-ci prévoyait notamment deux productions importées du Covent Garden de Londres, mais, à l'encontre de ce qu'avait suggéré la FAAC (Fédération des Auteurs et Artistes Canadiens), pas d'opéra français. La nouvelle se répandit comme une traînée de poudre dans les milieux syndicalistes et dans l'opinion publique. Pierre Boucher, président de l'Union des Artistes, en fit son cheval de bataille et souleva rapidement plusieurs problèmes liés aux conditions de travail des artistes de langue française dans le futur centre culturel. Très vite, la question de la juridiction des artistes travaillant à la Place des Arts éclipsa le débat sur l'opéra français. Le problème de fond demeurerait toutefois identique, puisque ce qui était en jeu, c'était le statut des artistes et des oeuvres d'expression française dans ce centre culturel qui faisait la part belle aux compagnies américaines.

---

<sup>16</sup> Edman quitta la Corporation en juin 1964 pour rejoindre l'Orchestre de Chicago. (Duval, p. 231).

Un détour historique révèle le rapport de forces inégal entre les deux syndicats qui se disputèrent la juridiction de la Place des Arts<sup>17</sup>. Fondée en 1937, l'UdA (Union des Artistes) devait son existence à la création de la société Radio-Canada l'année précédente. Son affiliation avec la FAAC à partir de 1960 lui permettait de jouir d'une juridiction pleine et entière sur toutes les productions d'expression française des auteurs et artistes du Canada. Cependant, comparé à son adversaire, le syndicat canadien regroupait un nombre de membres très limité et son action se trouvait circonscrite à la seule province du Québec. Les membres du pendant de l'UdA au Canada anglais, l'ACTRA (Association of Canadian Television and Radio Artists) avaient quant à eux librement consenti à abandonner l'exercice de leur juridiction au profit de l'Actors' Equity, le principal syndicat des artistes aux États-Unis. L'objectif de l'UdA était d'obtenir la juridiction exclusive sur tous les spectacles présentés sur scène à la Place des Arts. L'Actors' Equity, dirigée par Larry MacCance, avait la même ambition. Les deux syndicats rivaux firent preuve d'une volonté irréductible. Refusant de prendre parti, les membres du Centre se trouvèrent dans une situation catastrophique: la grève des artistes francophones les obligea à annuler le festival d'inauguration auquel ils substituèrent un concert à la dernière minute: la musique symphonique n'exigeant pas des artistes qu'ils s'expriment verbalement échappait en effet aux prétentions de l'Union des Artistes.

La neutralité affichée par le Centre Sir Georges-Etienne Cartier lui attira les foudres de l'opinion francophone et du gouvernement de Québec qui n'attendait que cette occasion pour s'attaquer directement aux administrateurs dont la mauvaise gestion et les choix plus que discutables devenaient franchement embarrassants alors que Québec commençait à mettre sur pieds sa politique culturelle. Le Centre Sir Georges-Etienne Cartier engagea un avocat du nom de Marc Lalonde dans l'espoir d'arriver à un règlement du conflit, mais c'est en vain que celui-ci organisa des rencontres entre les représentants des deux syndicats. Le gouvernement de Jean Lesage, qui avait déjà envoyé le contrôleur général de la Province, J.A Vézina, examiner les comptes de la Corporation, engagea alors des négociations avec les représentants de l'Union des Artistes. A 12 jours de l'inauguration, le 11 septembre 1963, le conseil des ministres adoptait une résolution secrète qui garantissait la juridiction exclusive sur les spectacles de la Place des Arts à l'Union des Artistes. Cette résolution avait été préparée par Pierre Laporte, ministre des affaires culturelles, et René Lévesque, ministre des Ressources naturelles. Lévesque, en

<sup>17</sup> Pour plus d'informations sur l'histoire de l'UdA, on pourra se reporter à: Caron, Louis. La Vie d'Artiste. Le Cinquantenaire de l'Union des Artistes. (Montréal. Boréal, 1987).

raison de ses affinités avec le monde des artistes et des médias<sup>18</sup>, assumait en effet le rôle de porte-parole et de négociateur du gouvernement dans le conflit. Alors que l'on découvrait le coût réel de la Place des Arts et que le conflit paralysait l'institution avant même son ouverture, Lévesque multiplia dans la presse des déclarations incendiaires à l'encontre des administrateurs de la Corporation. Laurent Duval, examinant le texte de la résolution secrète, relève des coïncidences troublantes entre les formules employées dans le document ministériel et celles qu'avaient utilisées les représentants de l'UdA. Il avance que les négociations entre Québec et l'UdA furent, plutôt que des négociations, la reconnaissance par le gouvernement du bien-fondé de la position du syndicat. Au-delà du conflit syndical *stricto sensu*, c'est la mission de la Place des Arts et l'existence même de la Corporation qui étaient remises en cause. Afin de ne pas provoquer un scandale dans la communauté anglophone et parmi les cercles qui appuyaient la Corporation et particulièrement le maire Drapeau, la décision fut néanmoins tenue secrète pendant près d'un an, c'est-à-dire jusqu'à la nationalisation officielle du Centre en juillet 1964. Cette situation explique que les partisans de l'UdA aient continué à batailler pour la cause du syndicat des artistes francophones alors même que ceux-ci avaient obtenu gain de cause.

### *La Nationalisation du Centre*

Le gouvernement avait obtenu de l'Union des Artistes un moratoire de plusieurs mois qui rendait possible l'inauguration de la Grande Salle à la date prévue et le démarrage de l'exploitation du Centre. Il était cependant trop tard pour réorganiser le festival qui avait dû être annulé. L'inauguration put donc avoir lieu, mais dans des conditions bien particulières comme on le verra dans la seconde section de ce chapitre. La suite logique de l'entente entre le syndicat et le gouvernement fut le désavoue public imposé au Centre Georges-Étienne Cartier lorsque le gouvernement invita tous les membres à remettre leur démission le 13 mars 1964<sup>19</sup>. Quelques mois plus tard, le 14 juillet 1964, une nouvelle loi sur la Place des Arts était votée, qui abrogeait la loi de 1956. Cette loi, baptisée "Loi de la Place des Arts" instituait la Régie de la Place des Arts, société publique mixte dépendant

---

<sup>18</sup> On sait que René Lévesque commença sa carrière comme journaliste à Radio-Canada. On peut imaginer que son passé le rendait plus compétent qu'un autre pour traiter un dossier qui n'entrait pourtant pas dans ses compétences ministérielles. Comme l'UdA, on l'a vu, était née de Radio-Canada, on peut également avancer que Lévesque avait de la sympathie pour le syndicat des artistes francophones. Lévesque avait d'ailleurs déjà été confronté aux questions syndicales dans le monde des arts à l'occasion de la grève des réalisateurs à Radio-Canada en 1959. On reviendra sur ce point au Chapitre Quatre.

<sup>19</sup> Les conditions dans lesquelles la démission collective des membres de la Corporation eut lieu restent troubles. Il semble que Jean Drapeau, qui avait senti le vent tourner, fut le premier à donner sa démission, évitant ainsi l'insulte d'être invité à le faire par Québec. Les autres membres le suivirent de peu lors de la réunion du 13 mars 1964. Quelques-uns d'entre eux restèrent cependant en fonction pendant quelques mois afin d'assurer l'interim dans l'attente de la nomination des administrateurs de la Régie de la Place des Arts.

de la ville et du gouvernement. Cette nouvelle structure administrative se distinguait de la Corporation qui l'avait précédée par la taille réduite de son conseil d'administration (9 membres) composé de plusieurs hauts fonctionnaires nommés par la ville et par le gouvernement. On retrouve dans les différents articles de cette loi des mesures qui visaient explicitement à empêcher les dérives dont l'administration précédente avait été accusée. Ainsi, l'article 7 de la loi stipule que "Aucun membre de la Régie ne doit avoir, directement ou indirectement, par lui-même ou son associé, un intérêt dans un contrat avec la Régie, en retirer un avantage ou accepter un don, une rémunération ou une promesse en rapport avec ses fonctions"<sup>20</sup>. Cette nouvelle loi donnait également le droit à la Régie de monter des spectacles. Cette disposition traduisait bien le désir de l'Union des Artistes et du gouvernement de modifier la mission de la Place des Arts qui devait désormais être un lieu réservé aux artistes locaux et non un espace de location pour les artistes étrangers, et notamment américains. En donnant gain de cause à l'Union des Artistes, le gouvernement cherchait également à apaiser le milieu artistique montréalais dont la participation était indispensable à l'occasion du festival et de l'exposition prévus en 1967. Duval examine nombre de documents échangés entre Brassard (le chef de cabinet de Laporte), Côté (le chef de cabinet de Lévesque) et d'autres personnalités impliquées dans le dossier. Ces documents (dont on trouvera un exemple en note<sup>21</sup>) en disent long sur les raisons fondamentales pour lesquelles le gouvernement avait entrepris la nationalisation du centre culturel. Nous aurons l'occasion de revenir au Chapitre Quatre sur le rôle du gouvernement dans le dénouement de l'affaire lorsqu'on étudiera la relation qui existe

<sup>20</sup> Bill Nr. 46 (Loi de la Place des Arts), sanctionnée le 14 juillet 1964. Cité par Duval, p. 410.

<sup>21</sup> 1. Nécessité d'une nouvelle orientation

La "patente" de la PLACE DES ARTS ça peut être la dynamite qui fasse sauter même l'EXPOSITION UNIVERSELLE.

Les fêtes du centenaire et de réalisations artistiques risquent d'être boycottées si dès maintenant le gouvernement n'établit pas une politique définitive en reformulant le rôle de la PLACE DES ARTS.

LA PLACE DES ARTS telle qu'architecturée est un hôtel et un garage.

Ça été mal conçu -on n'a pensé qu'en termes de pierres et de béton et la CORPORATION actuelle n'est qu'un organisme d'importation.

Il ne faudrait pas perdre de vue que la question d'argent toute primordiale qu'elle est, ne va pas jusqu'au vrai fond du problème qui doit impliquer l'orientation de la PLACE DES ARTS.

La grande salle ne fait actuellement que favoriser l'importation d'artistes étrangers. (...) Comment peut-on justifier, en effet, une dépense de 20 à 30 millions pour permettre à d'autres de venir concurrencer nos artistes alors que le CONSEIL DES ARTS arrive à peine à faire vivre les artistes locaux? (...) Le gouvernement a donné aux artistes le goût de vivre par les octrois du ministère des Affaires Culturelles et il viendrait dire à ces artistes: je donne 30 millions à une corporation irresponsable qui vous installe des concurrents 365 jours par année.

CONCLUSION: Il faut envisager la solution du problème de la PLACE DES ARTS en termes de production québécoise non pas en ayant comme unique préoccupation la survie des artistes québécois, mais en ayant comme perspective l'épanouissement culturel de la province et même son rayonnement à l'extérieur. Qu'on permette aux nouveaux responsables de la PLACE DES ARTS d'organiser eux-mêmes des spectacles." Memorandum adressé par Pierre F. Côté à René Lévesque le 12 mai 1964, cité par Duval p. 397.

entre les décisions du gouvernement Lesage concernant la Place des Arts et la mise en place d'une politique culturelle au Québec.

Nous avons ainsi résumé les principaux éléments qui rendent intelligible l'histoire de la Place des Arts depuis la naissance du projet en 1954 jusqu'à la nationalisation du Centre en 1964. Le choix de cette fracture chronologique dans l'histoire du centre culturel montréalais est justifié par l'optique qui a été retenue pour cette thèse: notre objectif, rappelons-le, est de montrer comment le dossier de la Place des Arts révèle de façon exemplaire les grandes problématiques politico-culturelles de la Révolution Tranquille. Les différents épisodes relatés peuvent être ramenés à trois phases distinctes: la naissance du Centre, l'apparition d'un conflit, et l'apparente résolution de ce conflit par l'autorité provinciale. L'examen de l'histoire de la Place des Arts pendant ces dix années permet donc d'identifier la plupart des acteurs et groupes sociaux qui ont joué un rôle important pendant la Révolution Tranquille, qu'il s'agisse de Drapeau, du gouvernement libéral, des forces syndicales, des groupements artistiques, des élites économiques ou des factions séparatistes. La dynamique du conflit étudié permet d'isoler leurs positions et leurs interventions respectives autour d'un même enjeu. Il est assez rare de trouver un objet d'étude qui cristallise aussi bien les tensions caractéristiques d'une société à un moment de changement historique aussi radical que la Révolution Tranquille. Cette histoire qui a été résumée en suivant le fil des événements va maintenant être présentée à la façon d'une photographie: avec l'étude de l'inauguration du 21 septembre 1963, on retrouve la plupart des acteurs et des problèmes mentionnés, mais sous une forme différente.

## *2. L'Inauguration du 21 Septembre 1963: "Splendeur et Chahut"*

Au soir de l'inauguration, le quadrilatère de la Place des Arts montra au public ses deux visages, celui de la Grande Salle et celui de la rue. En effet, alors qu'à l'intérieur de l'édifice toutes les personnalités de la province et du pays s'étaient rassemblées pour assister au concert d'ouverture, la rue Sainte-Catherine fut le théâtre de violents affrontements opposant les partisans de l'Union des Artistes et les groupements séparatistes aux forces de police. On présentera successivement ces deux mondes séparés par une paroi de verre et de béton: cette séparation, on le verra, illustre nombre des divisions qui étaient apparues dans l'opinion publique tout au cours de la polémique de la Place des Arts. Dans un second temps, on s'intéressera aux interprétations proposées par les éditorialistes de différents journaux: *Le Devoir*, *La Presse*, *La Patrie*, *The Montreal Gazette*, *The Montreal Star* et

The Globe and Mail. Ceci afin d'examiner cette fois les informations et les commentaires qui varient d'un journal à l'autre. Cette seconde partie nous permettra de montrer dans quelle mesure la Place des Arts constitua un enjeu de représentations dans l'opinion publique, chacun interprétant le conflit du centre culturel en des termes idéologiques différents. On verra que les lignes de fracture qui apparaissaient dans l'opinion publique recoupaient en bien des endroits les divisions de la société québécoise de l'époque.

*La Salle: Le Protocole inaugural*

Vers sept heures du soir, la plupart des spectateurs arrivèrent en voiture par la voie souterraine et les garages, évitant ainsi tout contact avec les manifestants. Les quelques 3000 spectateurs avaient payé entre 15 et 100 \$ pour avoir accès à la salle. Comme à la veille de l'inauguration de très nombreux billets à 100\$ n'avaient toujours pas été vendus, le maire Drapeau avait pris l'initiative de les acheter au nom la ville et de les donner aux hauts fonctionnaires de la municipalité, d'où le grand nombre de fonctionnaires municipaux qui assistèrent au spectacle. Il y avait également de très nombreux invités d'honneur. Outre Jean Drapeau, Louis A. Lapointe et le Maestro Wilfrid Pelletier, on trouvait tous les grands noms de l'élite économique et politique de Montréal et du Canada, ainsi que des personnalités de l'étranger. Tous ces messieurs étaient accompagnés de leurs épouses, et toutes les dames avaient fait de grands frais de parure, si bien que l'inauguration fut d'abord un défilé de mode et un défilé mondain. Tout le monde se rassembla dans le *Piano Nobile*<sup>22</sup> et autour des bars afin de voir et d'être vu bien avant que le spectacle ne commence<sup>23</sup>. On découvrait toute l'architecture intérieure de l'édifice, et notamment les objets d'art intégrés à la décoration qui feront dire à un journaliste que la Place des Arts est un "monument à la gloire de l'art contemporain canadien"<sup>24</sup>.

A l'intérieur de la salle, les invités d'honneur occupaient les loges qui sont suspendues à chacun des murs latéraux. Dans les entretiens qu'ils donnèrent à la presse et à la radio-télévision, les invités firent peu de commentaires vraiment surprenants: tout le

<sup>22</sup> Le Piano Nobile est le grand salon circulaire qui entoure les entrées de la salle au deuxième étage de l'édifice. C'est là que se trouvent la plupart des bars. Ce niveau du bâtiment communique avec l'étage inférieur par un large escalier richement décoré où les défilés de mode de la Place des Arts ont traditionnellement lieu.

<sup>23</sup> "un verre à la main, on visitait les salles...on parlait de la décoration de la Place, on cherchait des amis à saluer et des costumes à critiquer. Au milieu de la foule, le maire Jean Drapeau serrait les mains sans arrêt, répondait à l'un, se tournait vers l'autre. Il était heureux. Il l'avait finalement, son inauguration officielle...avec tous ceux qu'il désirait y voir, y compris le premier ministre Jean Lesage." J. Sisto et L. Beauregard. "Place des Arts", *La Presse*, 23 Septembre 1963.

<sup>24</sup> "Un Monument à la Gloire de l'Art Canadien Contemporain", *Le Devoir*, 20 Septembre 1963. Les artistes ayant contribué à la décoration intérieure de la Place des Arts étaient Robert Lapalme, Alfred Pellan, Anne Kahane, Louis Archambault, Julien Hébert, Micheline Beauchemin et Jordi Bonet, tous artistes canadiens-français ou étrangers installés au Québec, ainsi que le sculpteur inuit Iunnunkpuk de la Baie d'Hudson.

monde trouva la salle très impressionnante, la musique très belle, et le son très bon. Rares étaient les personnalités qui surent trouver d'autres termes pour exprimer l'enthousiasme ambiant. Le premier ministre Jean Lesage confia à un journaliste qu'il n'y connaissait rien à l'art et qu'il se fiait généralement au jugement de sa femme dans ces domaines, laquelle femme s'avéra guère plus éloquente. Seul le chef de l'opposition Daniel Johnson fit un commentaire critique à l'égard du Centre: " Il faut rendre la Place des Arts accessible au plus grand nombre, à toute la population par des prix d'entrée très modiques, et pour y parvenir, il ne faut pas hésiter, soit à la municipaliser, à la provincialiser, ou à l'étatiser au choix"<sup>25</sup>. Dans son discours d'inauguration, le président Louis A. Lapointe parla d' "investissements culturels" et de la fierté de la ville de Montréal qui gagnait avec la Place des Arts un des attributs de ces nouvelles "world-class cities" — le centre culturel. La référence à New York semblait inévitable comme le montre l'extrait suivant où Lapointe va jusqu'à lire au public un télégramme de félicitation que William Schumann, président du Lincoln Center for the Performing Arts, avait envoyé aux responsables de la Corporation:

Ladies and Gentlemen,

Canadians of our ten provinces, *A mari usque ad mare*, visitors from near and from distant countries, we welcome you in Montreal's Place des Arts to-night. We believe that we are joining ranks in which some of you already have glorious record. If we come a little late, we are nevertheless entitled to pretend that we are offering at the same time a contribution which will undoubtedly enrich our cultural investments and add one more important member to our family of concert, opera, theatre houses across Canada and all over the world. (...)

At this point, I would like to read a very flattering but interesting telegram which I just received:

"Gentlemen: My associates and I, at Lincoln Center, are delighted to salute the Place des Arts upon the occasion of its opening. Coming almost a year to the day after the opening of Lincoln Center, we appreciate fully the excitement and pride that all of you feel, who have labored so long to bring this great Center to the moment of completion. We are confident that the Place des Arts and the high ideals of those who have conceived it symbolizes the increasing vitality of Canada's Artistic plight. As a sister Cultural Center, Lincoln Center extends to the Place des Arts, every wishes for a successful opening and many years of fruitful services. Faithfully,  
William Schumann, President " (...) <sup>26</sup>

Le programme musical fut le suivant: après *O Canada* et *God Save the Queen*, le Maestro Wilfrid Pelletier dirigea une pièce du compositeur canadien-français Jean Papineau-Couture, intitulée *Miroirs*. Il s'agissait d'une pièce contemporaine qui avait été

---

<sup>25</sup> M. Maître. "A la Grande Salle, le Tout-Montréal n'avait que des compliments à la bouche". *La Patrie*, 26 Septembre 1963.

<sup>26</sup> Le discours que prononça Louis A. Lapointe contenait des parties en français et d'autres en anglais. Nous avons choisi un extrait en anglais parce qu'il présentait le télégramme de William Schuman qui montre bien l'influence du Lincoln Center dans la création du Centre. Les parties du discours rédigées en français sont d'une teneur comparable, l'accent étant mis sur le rôle que Montréal pourrait désormais jouer comme métropole culturelle du Canada. On trouvera les deux versions du discours dans leur intégralité in Duval p.212-215.

commandée par le Conseil des Arts du Canada<sup>27</sup>. Wilfrid Pelletier laissa alors sa baguette au chef Zubin Metha qui dirigea *La Valse* de Ravel et de la *Symphonie Nr.1* de Gustav Mahler, toujours jouées par l'Orchestre Symphonique de Montréal. Tout le temps que dura le concert et pendant l'entr'acte, le public ignora ou feignit d'ignorer ce qui se passait à l'extérieur de la salle. Les policiers interdirent aux journalistes d'aller et venir entre l'intérieur et l'extérieur, et on leur conseilla fortement de ne pas parler de la manifestation aux invités. Vers minuit, les spectateurs s'en allèrent par où ils étaient arrivés: les voies souterraines. Pourtant, la manifestation qui avait lieu face à l'esplanade de la Place des Arts ne pouvait avoir échappé à personne: les parois du *Piano Nobile* ne sont-elles pas faites de verre transparent?

### *La Rue: Les Marcheurs de Sainte-Catherine*

La veille de l'inauguration, le chef Robert, responsable de la police de Montréal, avait demandé aux partis indépendantistes du RIN (Rassemblement pour l'Indépendance Nationale), du PRQ (Parti Républicain du Québec) et du CVN (Comité de Vigilance Nationale) d'annuler la manifestation qu'ils avaient prévue pour le soir de l'inauguration devant la Place des Arts. Alors que Marcel Chapat (le président du PRQ) acceptait d'annuler la manifestation, le RIN s'y refusa. Finalement, les trois partis indépendantistes furent représentés le soir du 21. Les forces de police semblent avoir été très nombreuses ce soir-là. Elles regroupaient des forces municipales et provinciales ainsi que la garde d'honneur de la police montée qui formait une haie de soldats à cheval de chaque côté du tapis rouge qui traversait l'esplanade jusqu'à l'entrée principale de la salle de concert. Cependant, comme la plupart des spectateurs passèrent par la voie souterraine, pratiquement personne n'emprunta cette allée.

Les manifestants, environ 400<sup>28</sup>, regroupaient surtout des étudiants et des travailleurs, hommes et femmes. Ils portaient des pancartes et des porte-voix, ainsi que des drapeaux à fleur de lys. Sur les pancartes photographiées par la presse, on peut lire divers slogans et sigles séparatistes: "Joignez-vous à l'Indépendance"; "FLQ" (Front de Libération

---

<sup>27</sup> Notons qu'il s'agit d'une des rares contributions du Conseil des Arts (basé à Ottawa) à la Place des Arts. Si le gouvernement fédéral a brillé par son absence dans les pages précédentes, c'est précisément parce qu'il refusa dès la fin des années Cinquante de contribuer au projet de centre culturel à Montréal et n'accorda que difficilement certaines exemptions de taxes fédérales.

<sup>28</sup> L'édition du *Globe and Mail* du 23 Septembre 1963 avance le chiffre de 1000 manifestants qui semble vraiment exagéré si l'on se reporte aux journaux de la presse anglophone et francophone qui s'accordent sur un chiffre de 400 à 500 personnes. Il est néanmoins vrai que la rue Sainte-Catherine (à hauteur de Jeanne-Mance et de Saint-Urbain) était noire de monde ce soir-là compte tenu des très nombreuses forces de police et des passants et curieux qui assistèrent à l'événement ou qui furent bloqués par l'embouteillage automobile provoqué par la manifestation.

du Québec) "Vive la Nation Québécoise". Arrivés devant la Place des Arts vers sept heures du soir, les manifestants commencèrent à défiler et à lancer leurs slogans dont voici quelques exemples:

"Lesage au poteau!" "A bas la reine!" "Ah ça ira! Ca ira! Ca ira! Les aristocrates à la lanterne...Les aristocrates on les pendra!" "Gestapo!" "Maîtres chez nous!" "La Place des Arts...La Place des Autres!" "La Place des Arts...La Place des Porcs!" "Le premier bien du peuple, c'est la culture!" "Vox populi, vox Dei!" "Les Bourgeois, c'est comme les cochons..."<sup>29</sup>

Marcel Chaput et d'autres chefs des groupements séparatistes haranguaient la foule depuis le balcon d'un appartement qu'ils avaient loué pour l'occasion. Les policiers, à cheval, à pied, ou à moto, entreprirent de disperser les manifestants. Les chevaux chargèrent les manifestants, et on dut employer des canons à eau. Les pancartes et drapeaux des marcheurs furent confisqués ou lacérés par la police. Les manifestants ripostaient en jetant des pierres aux policiers et contre la façade de la Grande Salle. Au total, il y eut trois blessés (des deux côtés) et 19 personnes furent arrêtées. Lorsque les policiers eurent dispersé la manifestation et dégagé la rue Sainte-Catherine, le groupe des marcheurs se reconstitua sur Ontario. De nouveaux drapeaux et de nouvelles pancartes furent apportés par taxi, et les manifestants se remirent en route pour la Place des Arts.

La police était toujours là. La foule fut repoussée sur les trottoirs de la rue Sainte-Catherine (à l'endroit où se dresse aujourd'hui le Complexe Desjardins) et les policiers entourèrent ainsi les manifestants d'un "cordon sanitaire" jusqu'à la fin du concert. Les séparatistes voulaient être entendus des spectateurs de la salle et manifestèrent donc jusqu'à minuit. Ils dénonçaient le comportement des policiers qui les empêchaient de manifester ("Etat Policier!" "Gestapo!") et leur slogans étaient contre les bourgeois, contre les américains et pour l'indépendance du Québec. Mais les manifestants réclamaient également: la nationalisation de la Place des Arts, le renvoi de Silas Edman et la juridiction exclusive pour L'UdA. La justice retint des charges contre 15 des 19 manifestants arrêtés, qui eurent à payer des amendes pour avoir troublé l'ordre public et agressé des représentants de la force publique. Le lendemain, Marcel Chaput adressait à la presse un communiqué dont voici un extrait:

Le Parti Républicain du Québec accuse les autorités gouvernementales d'avoir donné de strictes instructions aux chefs de police, les forçant à jeter leurs troupes, au mépris du sentiment profond des policiers, sur de paisibles manifestants, usant d'un droit démocratique universel, reconnu par la Charte

---

<sup>29</sup> Ces slogans furent rapportés par la plupart des journaux mentionnés plus haut dans leur édition du 23 Septembre 1963.

des droits de l'homme: celui de manifester dans l'ordre pour l'affranchissement de leur patrie. Si la Place des Arts ne s'appelle pas Place OF Arts, si nos artistes de l'Union des Artistes de Montréal ont encore une chance de pouvoir jouer un jour sans entrave, dans un édifice payé par nous, qui doit nous appartenir, si le programme de l'inauguration a pu conserver un certain cachet français, c'est grâce à l'action tenace du PRQ, du RIN, du CVN et des indépendantistes qui ont lutté jusqu'au bout contre l'esprit de démission, d'aplatissement de certains directeurs et magnats colonisés jusqu'aux moelles (...) Notre lutte se poursuit et se poursuivra, par tous les moyens légitimes, pour que les Québécois deviennent VRAIMENT ET TOTALEMENT maîtres chez eux, dans leur patrie, le Québec libre.

Le président du CVN déclarait de son côté:

Si les autorités empêchent par la force les Québécois de manifester pacifiquement, quel moyen leur restera-t-il? Aux Etats-Unis, la démocratie américaine a permis à 100, 000 noirs d'exercer ce droit en manifestant publiquement. A Montréal, on a empêché les contribuables pacifiques d'exprimer leurs griefs aux autorités concernées. Nous avons été reçus par des chevaux fonçant sur la foule. On a déchiré notre drapeau fleurdelysé, matraqué les citoyens!<sup>30</sup>

Le lecteur pourra se référer au plan de l'inauguration qui figure à la fin de la thèse pour retrouver les différents événements que nous avons mentionnés.

#### *Le Prisme de la presse: Interprétations comparées*

La lecture et l'analyse comparative des principaux journaux montréalais parus peu après l'inauguration révèlent que les journalistes ont rendu compte de l'événement en des termes assez différents. Ces différences, que nous allons maintenant examiner, reflètent la position de ces journaux par rapport à trois types d'enjeux: l'enjeu nationaliste, l'enjeu social, et l'enjeu culturel<sup>31</sup>. Il ne suffit pas en effet de poser la distinction entre la presse anglophone et la presse francophone qui ont respectivement critiqué ou appuyé la démarche des manifestants nationalistes. Il faut voir également qu'en fonction du profil socioculturel de leur lectorat, les journaux ont plus ou moins encouragé une lecture sociale de l'inauguration en marquant le caractère élitiste de l'événement ou en s'efforçant au contraire de le présenter sous le jour de la réconciliation sociale par les arts. Pour procéder à cette analyse comparative, on a notamment essayé d'établir l'importance respective accordée par chaque journal à chacun des "visages" de l'inauguration, celui de la salle et celui de la rue. Pour ce faire, on a comparé la longueur et le nombre des articles, le choix et

<sup>30</sup> Cette déclaration, ainsi que le communiqué de Marcel Chaput, sont rapportés notamment dans un article intitulé "Le PRQ et le Chahut de Samedi Soir" dans le Devoir du 23 Septembre 1963.

<sup>31</sup> Par "enjeu culturel", on entend ici le débat sur le type de culture qui pouvait légitimement faire l'objet d'une politique d'aide publique. On reviendra sur cette problématique au Chapitre Quatre. Notons déjà que, comme l'a montré Yvan Lamonde, ce débat rejoignait celui sur la nation puisque culture populaire et américanisation ont traditionnellement été associées dans le discours des intellectuels pour qui la culture élitiste ou classique française était indissociable de la défense de la nation québécoise. Lamonde, Yvan, Gérard Bouchard. La Culture Québécoise aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles. (Montréal, Fides, 1995).

la taille des photographies, ainsi que l'emplacement de ces documents à l'intérieur de chaque journal. On a estimé en effet que ces différents critères permettaient d'analyser comment l'information avait été hiérarchisée. Il apparaît ainsi que *La Patrie* et *The Globe and Mail* ont accordé davantage de place et de commentaires à la manifestation qu'au concert alors que *The Gazette* a procédé au choix inverse. *La Presse* et *Le Devoir* ont quant à eux accordé la même importance aux deux événements. Pour comprendre ces choix, il est nécessaire de procéder à une analyse plus qualitative du contenu des articles afin de mettre en évidence l'interprétation proposée par chacun des journaux.

### *La Presse francophone*

*La Patrie* était une revue hebdomadaire s'adressant à un lectorat populaire qu'on peut supposer nationaliste, tant par le titre de la publication que par la teneur des articles. Le titre de l'article<sup>32</sup> rendant compte de l'inauguration résume le point de vue des journalistes Jean Desrapes et Manuel Maître: "Le peuple s'était rendu Place des Arts, mais on avait oublié de l'inviter". S'ils reconnaissent la splendeur de l'édifice et la qualité du concert, ils font de la manifestation l'événement-phare de la soirée. Ils reprennent en effet avec une certaine complaisance tous les slogans des manifestants séparatistes et retracent le parcours de ceux-ci entre la rue Sainte-Catherine et la Place des Arts à la façon d'une épopée révolutionnaire particulièrement héroïque ("Le Show du Peuple"; "La Chevauchée Fantastique"). Alors que les manifestants sont présentés comme des héros et des victimes, les policiers sont eux identifiés aux ennemis du peuple, à des soldats de la Gestapo, aux serviteurs d'un "Etat policier", comme l'illustre bien cet extrait:

Et puis ce fut la grand chasse à course<sup>33</sup>. Quelque chose de cocasse et de tragique à la fois. (...)Le quadrilatère est devenu un immense terrain de chasse. Les chevaux chargent et rechargent. Hommes, femmes et enfants, tout le monde y passe (...) Les douze chevaux sont partout. On dirait qu'il y en a cinquante, cent, mille. Ils pourchassent la foule dans la rue, sur les trottoirs, dans l'entrée des magasins (...)Le panier à salade attend, sinistre, au coin des rues Jeanne-Mance et Sainte-Catherine. Je m'en approche et j'entends un chant révolutionnaire qui réussit à percer l'acier de la carrosserie.

Pour les journalistes de *La Patrie*, l'inauguration de la Place des Arts représentait un moment de totale injustice. Ils dénoncèrent l'événement au nom du nationalisme québécois et au nom de valeurs socialistes ou populistes. La lecture nationaliste est visible, par exemple, lorsque Jean Desrapes commente l'accueil contrasté que le public aurait, selon lui, réservé aux deux hymnes nationaux du Canada:

<sup>32</sup> Il s'agit du numéro hebdomadaire paru le 26 Septembre 1963.

<sup>33</sup> NB L'auteur veut probablement dire chasse à courre...

Soulignons ici l'enthousiasme des spectateurs entonnant avec éclat au début de la soirée l'O Canada à l'invitation de Wilfrid Pelletier et le terne du God Save the Queen qui suivit, chanté par un quart de la salle au point que des Canadiens français l'entonnèrent timidement à leur tour pour renforcer la faiblesse du chœur improvisé psalmodiant ce pieux cantique.

La critique gauchiste du caractère mondain de la soirée peut être illustrée par les deux extraits suivants qui accumulent les stéréotypes de l'élite bourgeoise:

-What these people want?  
 -Vous ne le savez pas encore, madame? Mais écoutez-les donc chanter!  
 -What is it?  
 -"Les Bourgeois" de Jacques Brel.  
 -What does it mean?  
 -"Les bourgeois, c'est comme les cochons, plus ça devient vieux, plus ça devient bête".  
 -Shocking, very shocking!  
 Madame se capitonne les oreilles dans son étole de vison, relève un pan de sa robe de brocart et s'engouffre dans sa limousine noire.  
 -"Shocking, very shocking!"  
 (...)  
 Drôle de police, drôle de concert, drôle de show! Drôle de peuple aussi qui a distribué 2000 billets à sa haute gomme pour l'envoyer parader en vison et en smoking dans sa Place des Arts alors qu'il ne pouvait même pas mettre le nez dans l'allée triomphale.

Ces deux types de critique qui apparaissent en filigrane du récit de la soirée sont rendues plus explicites dans des articles de fond qui l'accompagnent. La Place des Arts y est accusée d'être une institution bourgeoise dirigée par des hommes d'affaires qui "ignorent l'artiste canadien-français, méprisent le peuple et oublient le destin de la nation." La Patrie offre donc l'exemple d'une lecture à la fois nationaliste et gauchiste. Pour ses journalistes et pour son lectorat, le centre culturel est associé aux deux ennemis du peuple, les bourgeois et les anglo-saxons.

Le compte-rendu du Devoir est plus complexe à interpréter. Le journal se veut en effet un journal "de référence", qui s'adresse aux intellectuels et à l'élite francophones. Cependant, il n'a jamais caché ses sympathies progressistes et nationalistes. Aussi est-on confronté à un double discours à travers des articles exprimant des points de vue sensiblement différents. Le titre de la première page "Place des Arts: splendeur et chahut" reflète un traitement égal des deux événements, cependant qu'un certain nombre d'éléments laissent à penser que le journal prend nettement le parti des indépendantistes: une longue photo montrant les manifestants aux prises avec la police montée coiffe la première page et le communiqué du RIN apparaît également en première page, exprimant d'emblée l'indignation à l'égard de l'attitude des policiers. Cette impression est largement confirmée par l'éditorial qu'avait publié André Laurendeau dans le numéro du 20 septembre

1963, ainsi que par celui publié par Claude Ryan le 23 septembre. Laurendeau prend la défense de l'Union des Artistes et appuie nombre des arguments des séparatistes:

Dangereuse pour l'avenir du spectacle lyrique et dramatique au Canada français et pour l'avenir de nos artistes, inadmissible selon les conceptions et les traditions du syndicalisme, intolérable du point de vue de la dignité du Québec et de la souveraineté du Canada, comment cette situation a-t-elle pu surgir? (...) On a confié exclusivement à des hommes d'affaires et à des administrateurs le soin de créer, d'ériger, de faire démarrer et de gérer une "Place des Arts". C'est le grand hôpital conçu, construit, aménagé et équipé sans l'intervention du moindre médecin... On comprend mieux ce mot cruel d'un artiste réputé: "Ce sera le self-service de la culture en comprimés où le danger est grand que l'on nous fasse consommer des produits en grande série des Etats-Unis... La Place des Arts sera-t-elle la foire aux shows et aux comédies musicales made in USA?" (...) "Pour l'Union des Artistes, il s'agit infiniment plus que d'un baroud d'honneur pour la défense de sa propre existence, elle a conscience, en défendant celle-ci, de défendre aussi des réalités qui s'appellent encore la dignité, l'égalité, le refus de tous les impérialismes, le droit à la maîtrise de son destin."

Claude Ryan reprend les arguments anti-impérialistes de son confrère en y ajoutant une critique sociale sans équivoque de la soirée d'inauguration:

Ont été laissés de côté dans ce schéma superficiel les éléments importants de la vie montréalaise et québécoise, notamment les artistes et les travailleurs. Cette carence a donné à la corporation une double allure d'entreprise d'affaire et de société dominée par l'esprit bourgeois. (...) On avait rêvé d'une fête communautaire où toutes les élites de tous les milieux se seraient donné rendez-vous. Les administrateurs de la Place des Arts imaginèrent plutôt sous des prétextes douteux de renflouement financier une soirée mondaine qui perpétuerait l'illusion de milieux huppés contribuant plus que d'autres à l'essor de la vie artistique."

On serait donc tenté d'associer la position du Devoir à celle de La Patrie. Cependant, d'autres articles viennent atténuer les critiques précédentes. Il s'agit notamment de l'article écrit par le critique musical Gilles Potvin, un des rares à avoir parlé de musique dans son compte-rendu du concert. Potvin représente le point de vue du puriste musicologue qui ne mentionne ni la parade des personnalités, ni le défilé des manifestants. Pour lui, l'inauguration est avant tout affaire de musique, "la musique, baume suprême, [qui] allait mettre tout le monde d'accord, et pas seulement les musiciens" comme l'écrit Jean Mamelin: "Avec ce premier accord, ces premières notes héroïques, Wilfrid Pelletier venait d'insuffler la vie dans toute cette matière bien organisée, mais elle-même inerte. L'âme de la musique entrait enfin dans cette salle construite avec amour, labeur, ténacité et persévérance." A côté du point de vue de l'esthète, on trouve celui de Solange Chalvin qui passe en revue les toilettes des épouses des invités d'honneur et dont les jugements esthétiques contrastent singulièrement avec l'éditorial de Ryan:

Bien sûr, il y avait quelques toilettes de nouveaux riches, des taffetas à crinoline et de longs fourreaux bleu ciel ou rose bonbon, sortis d'un tiroir par une douairière de 60 ans. Mais elles étaient perdues, effacées dans une foule où le fourreau noir, le sari à l'orientale, la tunique blanche, verte ou rouge seyaient merveilleusement à des Montréalaises bien coiffées, peu maquillées dans l'ensemble ou avec goût.

Notons enfin que *Le Devoir* rend compte d'un article publié par un critique du *New York Times* sur la sonorité de la Place des Arts: même dans ce journal, la référence à *New York* semble inévitable. Ainsi se dégage une impression fort contrastée où la défense des manifestants se mêle aux louanges de la salle et du faste de la cérémonie.

Contrairement aux deux journaux précédents, *La Presse*<sup>34</sup>, qui s'adresse à un public de classe moyenne aux opinions modérées, ne propose aucune interprétation idéologique explicite de l'événement. Le titre de la première page "Musique, chahut" est quasiment identique à celui du *Devoir*. Les articles de Jean Sisto et de Luc Beauregard expriment un mélange d'amusement et d'indignation. Sous une photographie représentant un manifestant coincé sous le bras d'un policier, on peut lire la légende suivante: "Ce jeune homme a appris samedi que même si l'on pouvait manifester, il ne fallait pas exagérer...Surtout que nos gendarmes ont le bras long!"; le choix et l'agencement des photographies rappellent d'ailleurs la présentation d'un roman-photo populaire. On y trouve alignées sur deux pages des vues de la manifestation, d'autres de la cérémonie, mais aussi ce qu'on s'attendrait plutôt à trouver sous la rubrique des faits divers, comme cette photographie accompagnée de la légende édifiante: "Une jeune infirme, qui vendait samedi soir, rue Sainte-Catherine, des cocardes pour la campagne des myosotis, a été soudain submergée par la foule en délire. Prises de panique, sa mère et elle ont éclaté en larmes". Globalement, *La Presse* est plutôt critique à l'égard des manifestants qualifiés de "trouble-fête". Pourtant, contrairement à ce qu'on peut lire dans certains journaux anglophones, les manifestants ne sont pas considérés comme dangereux, ils sont plutôt décrits comme de jeunes chahuteurs irresponsables, ni héros, ni victimes, ni terroristes. De même, si l'action de la police apparaît justifiée aux journalistes, ils estiment que la façon dont elle s'est comportée est pour le moins "étonnante". La lecture de l'événement par *La Presse* reste donc assez anecdotique et étrangère aux prises de position des autres journaux.

#### *La Presse Anglophone*

The *Montreal Gazette* du 23 Septembre 1963 présente la particularité d'ignorer presque complètement la manifestation pour s'intéresser exclusivement à l'inauguration. "Montreal's Concert Hall Opening — A 'Spectacular'"; "Glittering Opening Night" titre le quotidien montréalais. James Ferrabee décrit de façon très théâtrale les préparatifs, l'arrivée des limousines, le discours et le défilé des invités. On parle de la manifestation comme d'un fait divers, sur le ton d'une dépêche (deux petites colonnes, et

---

<sup>34</sup> On se référera à des articles parus dans l'édition du 23 Septembre 1963.

rien en première page). Thomas Archer insiste sur la beauté de la musique et du décor, rejoignant à cet égard Gilles Potvin. "Salle Completely Conquers Audience":

Sitting in the audience last night listening to Mahler's First Symphony I felt personally no loss of that basic intimacy which is the indispensable element of all fine music-making. I never felt lost in the crowd. The same old spirit of "when two or three are gathered" was there; to be strengthened during intermission by meeting friends in the Piano Nobile, the beautifully decorated indoor plaza where you can meet those you know to stroll or alt together in comfort.

Pour *The Gazette*, *La Place des Arts* connaît un succès inégalé. Il est intéressant de noter que ce succès apparaît comme celui d'une "communauté" identifiée à Montréal, et qui pourtant ne désigne que l'élite de la ville. A l'opposé des journaux francophones, *The Gazette* fait l'éloge des membres du Centre et insiste sur le mariage bénéfique des arts et de la finance. La veille de l'inauguration, dans le supplément sur la Place des Arts, on trouvait un article très révélateur intitulé "Art and Industry," par Walter Christopherson:

While musical enterprises on their part profit from industry's largesse, business has learned in essence that it can grow and prosper only in a community that is growing and prospering —not only in numbers and monetary worth but in the broad cultural sense as well. It must be the kind of a community that knows and appreciates the better things in life.

But the whole of North America seems to be on a cultural kick. In the United States, twice as many go to concerts and musical recitals as attend major league baseball games. There are more piano players in the U.S than there are licensed fishermen, just as many artists as hunters.

All over this continent symphonies and operatic companies receive annual contributions from business and industries in regular maintenance drives but there are innumerable ways by which the arts are aided outside this pattern.

Place des Arts, the new home of the Montreal Symphony, would never have become a reality if there had not been the influential businessmen to support the project. Although their financial support —\$1, 700, 000- was substantial, it was the time they devoted to the business of organizing the efforts on sound administrative lines and seeing that they were carried through efficiently and to a successful conclusion that was of greatest value.

"Business, in fact, realizes the importance of this movement more and more every year," says Louis Lapointe, president of the Sir George-Etienne Cartier Corporation for free and president of Miron Company Ltd. for his living. "Instead of giving their good customers hockey tickets for Christmas, Montreal firms may start giving them concert tickets now.

Cet extrait illustre le discours anglo-saxon parfaitement opposé à celui de *La Patrie* ou du *Devoir*: alors que ceux-ci critiquent le caractère privé de la corporation et réclament la nationalisation du centre culturel, côté anglophone on fait l'éloge de l'alliance de l'art et de la finance en se référant au modèle américain qu'a décrit Alvin Toffler.<sup>35</sup> Cette fois la Place des Arts ne sert plus de support à un discours nationaliste et interventionniste, mais comme illustration de ce que Toffler a appelé "the ideology of culture".

---

<sup>35</sup> Toffler, Alvin. *The Culture Consumers. Arts and Affluence in America*. (New York. St.Martin's Press, 1964). On reviendra sur l'oeuvre de Toffler au Chapitre Second.

Contrairement à *The Gazette*, *The Montreal Star*<sup>36</sup> n'ignore pas la manifestation. Celle-ci est commentée avec autant de soin que le concert, et les deux événements sont réunis dans une caricature qui résume le point de vue des journalistes: ce dessin représente un orchestre de séparatistes porteurs de pancartes au lieu d'instruments, dirigé par un personnage identifié par la légende: "The Silly Symphony conducted by Dr.Chaput". Comme *La Patrie*, *The Montreal Star* propose une lecture nationaliste de l'événement, mais en des termes strictement opposés. La manifestation de la Place des Arts est interprétée non comme un mouvement héroïque, mais comme un véritable menace assimilée au terrorisme. Le titre de la première page est éloquent: "Concert Hall Opens and Violence Erupts: Separatist Mob Battles Police". Les manifestants ne sont plus victimes ni héros, ils sont des dangers publics. Ce n'est plus la police qui a provoqué les marcheurs, mais l'inverse. Ian Mayer les décrit comme des voyous incontrôlés ("hooligans with black jackets opposed to high fashion with black tie ... It was no long before the addresses inflamed the *unruly mob*" ) et il est le seul journaliste à mentionner qu'ils ont saccagé des voitures arrêtées. Le journaliste s'appuie sur des témoignages pour exprimer l'idée que les manifestants ne sont pas représentatifs de l'opinion publique:

"These people are giving all French-Canadians a bad name", complained Jacques Miron, a Quebec city businessman. "Most of us do not agree with separatism and never will. If these people have a grievance, let them take it to the authorities with dignity." Taxi driver Jean Lebrun observed: "Half the people involved in the demonstration didn't know what they were marching for; the other half didn't care." Miss Joan Williams, who came to Montreal from New York to attend the opening of Place des Arts admitted "the rioters frightened me. Whatever glamor the opening night might have had was spoiled by the demonstration. What is it those people want?"

D'autre part, *The Montreal Star* est le seul journal à offrir un compte rendu détaillé des audiences judiciaires qui firent suite aux arrestations. Il va jusqu'à donner une liste portant les noms, âges et adresses de tous les manifestants arrêtés. Le caractère criminel de la manifestation est renforcé par les commentaires du juge: "Police action backed" — interview with judge Monty:

I am not concerned here with politics but with the application of the law. However I must say that no movement will achieve its aims by actions such as this."(...) "Present at the hearing was Dr.Marcel Chaput, leader of the Parti Républicain du Québec, who sat expressionless in the front row of the spectators' seats as the judge castigated the demonstration.

Le choix des photographies illustre toujours cette position: alors que la presse francophone avait choisi des photographies où l'on voit des manifestants matraqués par la police, on montre cette fois les manifestants en position d'agresseurs ou de coupables,

---

<sup>36</sup> (édition du 23 Septembre 1963).

comme sur ce cliché où l'on voit deux jeunes arrêtés dans une voiture de police. On retrouve l'emploi de stéréotypes, comparables à ceux signalés pour *La Patrie*, à cela près qu'il s'agit cette fois de stéréotypes du voyou des classes populaires.

The mob outside, attracted and incited by more than 200 self proclaimed separatists, pelted police with stones, jeered at resplendently-dressed guests, jammed lines of traffic — and failed to mar the performance which unveiled a magnificent monument of the arts...The picket lines and the chanting of 'Quebec libre' in three-quarter time drew dozens of black-jacketed youths from surrounding back alleys. The excitement of being part of a surging mob stirred some of the demonstrators to such a pitch they were moved to toss their 'Canadian' bills and money onto windswept St. Catherine street."

Enfin, pour ce qui concerne l'inauguration et le concert, les commentaires sont comparables à ceux de *The Gazette*. Notons simplement le prix de bonne moralité décerné à la Place des Arts: "The gala opening seemed much more than white tie and glitte... than tickets worth \$100, than the expectant faces of the crowds lining the streets to catch a glimpse of some of the splendor, or the hundreds of members of Montreal police and Quebec Honor Guard. There was a dignity which Montreal had lacked before".

On concluera avec *The Globe and Mail*,<sup>37</sup> qui titre en première page "Place of Pigs'Scream: 1,000 demonstrate at Place des Arts". Contrairement aux autres journaux, *The Globe* n'est pas un journal montréalais, et pour que le quotidien national du Canada basé à Toronto parle de Montréal en première page, il faut vraiment qu'un événement exceptionnel s'y produise. D'une manière générale, on peut dire que l'interprétation offerte par *The Globe* pousse encore plus loin la logique d'interprétation du *Montreal Star*. En effet, si les éloges ne manquent pas pour la nouvelle salle et ses invités, priorité est accordée au péril séparatiste que représente la manifestation: "Nineteen persons were arrested in what was described as the biggest show of force that Quebec's separatists have yet been able to muster". Ce ne sont plus 400 mais 1000 manifestants qui ont marché sur la Place des Arts. D'autre part, l'identification de la manifestation à une opération terroriste est encore plus visible que dans *The Montreal Star*. *The Globe and Mail* fait en effet le rapprochement entre la manifestation et la découverte d'une bombe le jour précédant l'inauguration:

A time bomb made up of eight sticks was dismantled yesterday at the Roman Catholic School Commission offices in central Montreal where separatists demonstrated 24 hours earlier. About 200 took part in Saturday's demonstration to protest against a program by the Commission to try English-language instruction in Grade 1 on an experimental basis. The police mobile emergency squad took apart the device after an anonymous telephone warning from a French-speaking caller. It was found lying against a wall at the rear of the building, just 30 yards from where 10 young children were playing.

<sup>37</sup> (édition du 23 Septembre 1963).

Dans son numéro du 23 septembre, *Le Devoir* mentionnait également la découverte et le désamorçage de cette bombe, mais à une page différente de celles consacrées à la Place des Arts, et sans jamais suggérer de lien entre les deux faits. *The Globe and Mail*, au contraire, intègre la nouvelle au corps de son récit de la manifestation, suggérant ainsi des rapprochements qui donnent une image effectivement très dangereuse de ces manifestants tueurs d'enfants. Clairement, la Place des Arts était alors associée au "péril québécois".

Cette espèce d'arc-en ciel des interprétations de l'inauguration de la Place des Arts dans la presse illustre ce qu'on avait observé dans la première section: chacun des acteurs ou des groupes sociaux impliqués dans le dossier de la Place des Arts a interprété l'affaire en fonction de sa propre idéologie. L'enjeu particulier du centre culturel montréalais peut être utilisé comme un miroir de la société québécoise de cette époque, puisqu'il apparaît nettement que chacun a projeté sur l'institution ses croyances sociales et politiques, dépassant ainsi l'enjeu initial que représentaient la construction d'un édifice ou le règlement d'un conflit syndical. Les slogans et les comptes-rendus examinés convergent en ce sens et montrent bien que la Place des Arts, comme enjeu de représentations, échappa très vite à sa fonction de lieu musical, de place des arts. Les enjeux réels du conflit se rattachent tous, directement ou indirectement, aux problématiques de l'identité québécoise. Ce phénomène de dépassement ou d'élargissement symbolique fait l'objet du chapitre suivant où l'on se demandera dans quelle mesure on peut l'attribuer à l'histoire et aux caractéristiques de l'institution de l'*arts center*.

\* \* \*

*"Tandis que nos contemporains manient le marteau et la règle à calcul pendant les heures de travail et se conduisent en dehors d'elles comme une horde de gamins entraînés d'une extravagance dans l'autre sous la pression du 'Et maintenant, qu'est-ce qu'on fait?' qui n'est au fond que l'expression d'un amer dégoût, ils ne peuvent se délivrer d'une voix persistante et secrète qui les exhorte à la conversion. A cette voix, ils appliquent le principe de la division du travail en entretenant des intellectuels spécialisés dans ce genre de pressentiments et de jérémiades intérieures: pénitents et confesseurs de leur temps, absolveurs de profession, prophètes et prédicateurs de carême en littérature, qu'il est toujours précieux de savoir là quand on n'a pas la possibilité, personnellement, de vivre selon leurs principes; et c'est à peu près le même genre de rançon morale que représentent les phrases et les subventions que l'Etat engloutit chaque année dans des institutions culturelles sans fond."*

*Robert Musil. L'Homme sans Qualités. (Paris, Ed. du Seuil, 1982.), pp.609-610*

*"Sports arenas and auditoriums are a secular society's substitute for the magniloquent religious structures. They are gifts from the rulers to the ruled — sports arenas for crowds, grand theaters for audiences...Some are built as memorials or for specific one-shot events, like world's fairs or Olympic games, with no more than a hope that attractions will later be found to fill the seats..."*

*Mayer, Martin. Bricks, Mortar and the Performing Arts. (The Twentieth Century Fund Inc., New York, 1970) p.10.*

*"I welcome this opportunity to reaffirm the close cultural ties which have always existed between the United States and Canada. The opening of the Place des Arts in Montreal gives fresh evidence of Canada's vitality and vision. The steps taken by our northern neighbor to encourage and stimulate the arts demonstrate how free governments can help ensure quality and distinction in their national life."*

*J.F Kennedy. Musical America, Sept. 1963.*

## *Chapitre 2*

### *Les Fonctions Politiques du Centre Culturel*

L'objet de ce chapitre est de présenter les principales caractéristiques du centre culturel et de montrer dans quelle mesure ce type d'institution se prête à des formes de représentations, de discussions et d'actions politiques que l'on retrouve dans l'histoire de la Place des Arts. On verra d'abord que les lieux de spectacle ont toujours été des lieux qui reproduisaient directement ou symboliquement les structures sociales et politiques de la cité ou de la nation. On se demandera ensuite dans quelle mesure l'émergence des centres culturels dans la période d'après-guerre a quelque peu modifié les relations qu'entretenaient traditionnellement le forum et le théâtre en introduisant de nouvelles idéologies<sup>1</sup> attachées à l'institution culturelle. L'examen de deux exemples spécifiques, les *arts centers* américains et les Maisons de la culture françaises, permettra d'illustrer ce changement tout en présentant deux modèles nationaux de centres culturels qu'il est particulièrement pertinent d'étudier pour comprendre certains dilemmes qui se sont posés aux responsables du centre culturel montréalais, et notamment le dilemme entre administration et production artistique. Ce chapitre, en résumé, isole la problématique proprement institutionnelle du dossier de la Place des Arts: avant d'étudier les croyances et les acteurs impliqués au niveau municipal (Chapitre 3) et national (Chapitre 4), il convient de décrire la structure institutionnelle au sein duquel ils sont intervenus.

#### *1. L'Institution Culturelle comme Métaphore Sociale*

L'étude des fonctions symboliques du centre culturel, articulation institutionnelle entre les arts et de la société, se distingue d'une tradition de recherche dominante dans le domaine des arts. Des sociologues comme Pierre Bourdieu, Norbert Elias, Pierre-Michel Menger, Thorstein Veblen ou Paul Veyne ont contribué à l'élaboration d'une sociologie de la culture qui examine spécifiquement les rapports qui existent entre les arts et la société.

<sup>1</sup> Nous utiliserons le concept d'idéologie dans son sens le plus courant en sociologie: "a system of interdependent ideas (beliefs, traditions, principles, and myths) held by a social group, which reflects, rationalizes and defends its particular interests and commitments (Theodorson, George A. and Achilles G. Theodorson. *A Modern Dictionary of Sociology*. 1969.)

Ces auteurs ont généralement privilégié l'étude des comportements sociaux face à certains genres et produits artistiques, en comparant, par exemple, la consommation de biens culturels tels que l'opéra et l'art contemporain et celle de produits considérés comme plus accessibles tels que le cinéma ou la musique populaire. En matière culturelle comme dans d'autres domaines de la sociologie, on peut se demander qui consomme quoi et pourquoi. Ce type d'analyse s'intéresse aux *contenus* artistiques et cherche à dresser des correspondances, des classifications conduisant à la description de pratiques culturelles au sein de la société. Ces recherches se sont avérées utiles pour l'étude des centres culturels (qui ont traditionnellement contribué à promouvoir des genres "sérieux" ou avant-gardistes et ont attiré les classes privilégiées). Elles ont notamment servi de fondement à l'élaboration d'un marketing culturel spécifique pour ces institutions. L'analyse que nous proposons n'ignore pas cette dimension de la sociologie des arts dans la mesure où nous ne réduisons pas le conflit de la Place des Arts à un conflit de nature nationaliste. On verra au cours des chapitres suivants et la présentation de l'inauguration par les différents journaux l'a illustré- que le dossier de la Place des Arts a également mis en évidence des clivages sociaux. Il faut cependant souligner que ce n'est pas cette approche qui a été choisie pour étudier la Place des Arts. Dans ce chapitre, il n'est pas question de revenir sur les grandes problématiques de la sociologie des arts telle qu'elle a été établie par les auteurs cités plus haut. La question ancienne des relations qu'entretiennent la société et les arts (qu'il s'agisse d'une relation de distortion ou de réflexion) ne sera pas abordée puisque c'est la question, plus limitée, des fonctions symboliques des institutions culturelles qui nous intéresse ici.

Lorsqu'on évoque le parallèle entre les structures des institutions culturelles et celles de la société, on ouvre une porte par laquelle quantité d'exemples historiques et allégoriques n'en finissent plus de défiler. L'idée du théâtre comme métaphore de la société tout entière est ancienne. Sans parler du théâtre même, comme genre et comme rituel, on peut évoquer les fonctions symboliques exercées par le théâtre en tant que lieu physique au coeur de la ville. Il existe une filiation entre la conception architecturale d'un Vitruve (*De re architectura*) et d'un Alberti (*De re aedificatoria*): "la liaison entre la cité, unité sociale et urbaine, et une place centrale où cette unité politico-architecturale s'affirme". Alberti avait posé le principe que le théâtre était le lieu par excellence de la cité: il pousse plus avant le plan radiant de Vitruve et décide que le lieu scénique est la meilleure métaphore qui soit de la vie sociale autant que le lieu par excellence des réunions publiques. Le théâtre opère dès lors, dans l'imaginaire urbain, comme l'invention de ce lieu impossible à ressusciter: le forum. Le théâtre devient un lieu de rencontre, non pas au centre réel de la

citée mais au centre idéal de la cité.<sup>2</sup> De nombreux auteurs ont montré comment à travers les siècles on retrouve au sein même des institutions culturelles les caractéristiques de la société qui les utilisent. On peut citer l'exemple de Harold C. Baldry qui a montré comment dans l'Antiquité le théâtre était un lieu où les affaires publiques étaient discutées autant sinon davantage que dans le forum<sup>3</sup>. Analysant le rôle du théâtre et de l'opéra depuis le Dix-Septième Siècle, Philippe-Joseph Salazar arrive à des conclusions similaires en montrant notamment comment les cours européennes ont utilisé l'institution théâtrale à des fins politiques. Ce type de travaux s'inscrit dans une tradition pluridisciplinaire au carrefour de l'histoire de l'art, de la sociologie, de la science politique et de l'architecture. Marvin Carlson résume les objectifs de cette approche:

No longer do we necessarily approach theatre primarily as the physical enactment of a written text with our historical concern anchored in the interplay between that text and its physical realization. We are now at least equally likely to look at the theatre experience in a more global way, as a sociocultural event whose meanings and interpretations are not to be sought exclusively in the text being performed but in the experience of the audience assembled to share in the creation of the total event...The entire theatre, its audience arrangements, its other public spaces, its physical appearance, even its location within a city, are all important elements of the process by which an audience makes meaning of its experience. [This kind of research] seeks to explore some of the implications of these more neglected aspects of the physical surroundings of performance, by way of demonstrating not only how such surroundings reflect the social and cultural concerns and suppositions of their creators and their audiences, but even more important, how they may serve to stimulate or to reinforce within audiences certain ideas of what theatre represents within their society and how the performances it is offering are to be interpreted and integrated into the rest of their social and cultural life. We will, in short, be considering how places of performance generate social and cultural meanings of their own which in turn help to structure the meaning of the entire theatre experience.<sup>4</sup>

Inspirée de cette démarche, la méthodologie utilisée dans cette thèse propose une lecture socio-politique du centre culturel de Montréal. Les questions proprement esthétiques qui relèvent de l'étude des oeuvres et des édifices ont cependant été laissées de côté, l'accent étant mis sur des questions politiques, idéologiques et organisationnelles. Il s'agit d'isoler les acteurs, les groupes sociaux et les institutions qui sont intervenus dans le dossier de la Place des Arts, de présenter leurs croyances et idéologies respectives et de montrer comment leur interaction a conduit à des représentations et à des décisions qui ont abouti à la création du centre culturel et au dépassement de sa fonction originelle pour en faire un enjeu de luttes politiques. Ce travail s'inscrit donc dans la tradition décrite par

<sup>2</sup> Salazar, Philippe-Joseph. *Idéologies de l'Opéra*, pp.20-24.

<sup>3</sup> Baldry, Harold C. "The Theatre and Society in Antiquity" in *Theatre Space. An examination of the interaction between space, technology, performance and society*. 8th World Congress. (Munich, International Federation for Theatre Research, September 1977).

<sup>4</sup> Carlson, Marvin. *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. (Ithaca and London, Cornell University Press., 1989.) pp. 1-2.

Carlson mais tente d'y intégrer des outils d'analyse traditionnellement associés aux disciplines de la science politique ou de l'économie et que la sociologie des arts et la tradition anglo-saxonne des *Cultural Studies* ont introduit dans le domaine culturel.

## 2. L'Émergence des Arts Centers aux États-Unis

### *L'Arrivée des éléphants blancs*

Dans les années d'après-guerre et jusqu'au début des années Soixante-dix, les *arts centers* poussent comme des champignons dans la plupart des grandes villes américaines. Une frénésie de construction semble s'emparer des grands centres urbains où l'on voit apparaître des édifices monumentaux dont la vocation officielle est de promouvoir et de démocratiser les arts dans toute la population. A cette mission sociale que constitue le franchissement d'une nouvelle frontière mythique, la culture, s'ajoutent des motifs politiques et économiques. Ces derniers reflètent l'ambition des municipalités et du gouvernement fédéral d'intégrer les arts au modèle politique et idéologique américain qui s'impose après la seconde guerre mondiale.

Les ouvrages qui rendent compte de la multiplication des *arts centers* sont nombreux. Pourtant, rares sont ceux qui offrent une vision d'ensemble du phénomène. La plupart sont des monographies. Certains, comme Olympus on Main Street<sup>5</sup> sont de petits guides à l'usage du constructeur de centre culturel — comment construire votre propre centre culturel en dix chapitres. Ces derniers sont particulièrement intéressants non seulement parce qu'ils contiennent nombre d'informations concernant les différentes étapes nécessaires à la mise en oeuvre de ce type de projet, mais aussi parce que leur présentation didactique traduit bien l'engouement général à l'égard des *arts centers* et le sentiment que chaque ville pouvait ériger son propre monument culturel<sup>6</sup>.

Plutôt que de me livrer à un examen exhaustif de cette littérature, j'ai préféré me concentrer sur trois ouvrages publiés à quelques années d'intervalle. Les deux premiers ont eu un impact considérable au moment de leur parution. The Culture Consumers, publié par Alvin Toffler en 1964, rend compte de ce que l'auteur appelle "l'explosion culturelle"

<sup>5</sup> Golden, Joseph. Olympus on Main Street: a process for planning a community arts facility. (Syracuse, NY. Syracuse University Press, 1980).

<sup>6</sup> Ces livres répondaient indirectement au souhait formulé dans la préface de l'ouvrage de Mayer: "A national data book and technical manual on the construction of large theaters and arts centers should be prepared under federal auspices, perhaps under the direction of the Kennedy Center." Mayer, Martin. Bricks, Mortar and the Performing Arts. Report of the Twentieth Century Fund Task Force on Performing Arts Centers. (New York, The Twentieth Century Fund Inc. , 1970) p.8.

qui a secoué les États-Unis au début des années Soixante et consacre plusieurs chapitres aux *arts centers*. L'intérêt de ce livre réside dans le fait que l'enquête qu'il présente est intégrée à un discours politique et philosophique caractéristique de cette période et qu'on peut identifier à "l'idéologie culturelle" à l'origine de la création des centres culturels américains. L'ouvrage de Baumol et Bowen<sup>7</sup> est un classique de l'économie de la culture. On se réfère généralement à la "loi de Baumol" comme à une loi d'airain des arts qui condamne les spectacles vivants ou *performing arts* à la dépendance financière à l'égard des philanthropes et de l'Etat<sup>8</sup>. On se référera ici à des passages moins connus de ce livre, qui traitent explicitement des *arts centers* et qui critiquent l'oeuvre de Toffler dont les auteurs tempèrent l'enthousiasme en avançant des arguments d'ordre statistique et économique. Finalement, le livre de Mayer offre un tour d'horizon des centres culturels du continent à la fin des années Soixante et on peut l'utiliser comme un bilan et comme un catalogue de référence.

Pour bien saisir l'ampleur du mouvement de construction des *arts centers*, on peut d'abord évoquer quelques chiffres sur lesquels les trois ouvrages s'accordent. En 1964, Baumol et Bowen se sont livrés à une enquête nationale sur le "parc" des centres culturels aux États-Unis, et leurs conclusions confirment que la construction de centres culturels distincts de salles de spectacle locales à vocation communautaire a commencé après la guerre et n'a cessé de se développer dans les années qui ont suivi.

If there is any one manifestation of the 'cultural boom' which might indeed constitute a significant development, it is the growth of cultural centers, the magnificent new building complexes designed to house the living arts. Lincoln Center in New York, the Los Angeles Music Center of the Performing Arts and the John F. Kennedy Center currently under construction in the nation's capital have been highly publicized, and scores of others exist or are going up around us. The fashion extends beyond the United States... More than half (82) of the 148 cities from which we had replies claimed to have or to be planning cultural centers as of December 1964. In all, 93 centers were reported by 91 cities, 54 in operation and one of these plus 39 others in various stages of completion, ranging from 'we hope to have' all the way to 'buildings going up.' By any strict definition, the number of cultural centers given by our survey is probably on the high side, since borderline organizations are doubtless tempted to class themselves as cultural centers now that the concept has become fashionable.

The dates of construction vary surprisingly. A few date from early in this century. Of the 54 operating centers, 24 were built prior to World War II and 26 were opened since 1950. Few of the older centers are leaders in the nation's cultural life; there is reason to believe that many of them devote themselves largely to local activities. That the pace of building has accelerated

<sup>7</sup> Baumol William J. Performing Arts - The Economic Dilemma: A Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance. (Cambridge, Massachusetts The M.I.T Press, 1966).

<sup>8</sup> "Its [the study] originality -and its ultimate importance- lie in the way it demonstrates that the gap between income and costs is bound to grow over the years ahead. It is not only that the live performing arts do not pay for themselves, but that, within the developing economic system, they will show deficits of increasing size." Ibid, vii.

during the last few years is evident; when one adds to this the observation that 40 of our 148 cities are expected to complete centers between 1965 and about 1970, it does seem that a 'boom' in the construction of cultural centers is in progress.<sup>9</sup>

### *L'Explosion culturelle*

Comment expliquer un phénomène d'une telle ampleur? Quels motifs, quelles croyances, sous-tendent la décision de créer un centre culturel? Dans son livre, Toffler affirme que la multiplication des *arts centers* n'est qu'un épiphénomène, un indice révélateur de la révolution culturelle ou *cultural boom* qui aurait radicalement transformé la société américaine dans les années d'après-guerre. Toffler multiplie les chiffres et les exemples en reprenant notamment les conclusions d'une enquête de 1962 menée par le Stanford Research Institute et selon laquelle il y avait alors aux Etats-Unis davantage de pianistes que de pêcheurs, autant de peintres que de chasseurs, et deux fois plus de spectateurs dans les concerts de musique classique que lors des compétitions de base-ball<sup>10</sup>. Selon Toffler, l'Amérique des années Soixante sort de l'ignorance et s'expose aux lumières des arts autrefois réservés à l'élite de la population. La problématique qu'il soulève n'est pas sans rappeler certaines questions que des auteurs comme T.W. Adorno<sup>11</sup> ou Walter Benjamin<sup>12</sup> avaient abordé à propos de la production et de la consommation de masse des biens culturels. Toffler écrit:

The arts have been liberated from their prison cell and brought into the sunlight. In the process, they have lost some of their charisma. They appear now to be less mystifying, less 'special', less exalted than in the past. There they are, as it were, on the supermarket shelf, and what could be more natural? ... The truth is that the presumed antithesis of art and democracy has never until now been put to the test in an affluent society in which leisure and education are broadly distributed. The result of that test may happily surprise us.<sup>13</sup>

Toffler observe que les biens culturels que constituent les spectacles font l'objet d'une diffusion de plus en plus large, les *arts centers* constituant les vecteurs par excellence de cette diffusion. Selon lui, cette diffusion massive contribue à banaliser l'oeuvre d'art qui, pour reprendre le terme utilisé par Benjamin, perd de son *aura*. Toffler considère cependant que c'est le prix à payer si l'Amérique moderne veut accéder à la démocratie

<sup>9</sup> Baumol, pp.39-41.

<sup>10</sup> Dans les deux premiers chapitres de son livre (pp. 11-33), Toffler multiplie les comparaisons de ce type entre activités 'culturelles' (Toffler réfute explicitement p.18 l'acception anthropologique du mot qu'il réserve aux arts dits classiques) et activités 'populaires'. L'enquête menée par le Standford Research Institute et dirigée par Arnold Mitchell est également une mine d'informations et de comparaisons similaires dont Baumol et Bowen remettent sérieusement en cause la validité statistique (Baumol, pp. 36-38).

<sup>11</sup> Adorno T. W "On Popular Music." in *Studies in Philosophy and Social Science*, vol 9 (1941).

<sup>12</sup> Benjamin, Walter "The Work of Art in an Age of Reproduction" in *Illuminations*. (New York, Hannah Arendt ed. Harcourt Brace and World, 1969).

<sup>13</sup> Toffler, p. 20.

culturelle, pendant indispensable au système économique et politique qui gouverne cette *affluent society* dont il annonce l'avènement. Le "consommateur culturel" américain serait le produit de la rencontre entre les arts et la démocratie moderne, et l'*arts center* serait en quelque sorte le lieu de cette rencontre, le supermarché culturel, une institution au service de la démocratisation des arts. Alors que ceux-ci avaient longtemps été considérés comme une affaire privée et avaient même été la cible des autorités morales et religieuses, Toffler suggère que l'explosion culturelle des années Soixante marque le début d'une nouvelle ère: selon lui, le fait que la consommation massive de biens culturels se trouve directement associée au rayonnement de l'idéal démocratique américain témoigne de ce mouvement radical des arts qui passent du domaine privé à la sphère publique.

Baumol et Bowen contestent cet argument de Toffler. Le terme de "cultural explosion" leur paraît particulièrement excessif pour désigner un phénomène dont ils relativisent l'ampleur en utilisant des statistiques<sup>14</sup>. Ils montrent notamment qu'une grande part de la croissance des activités culturelles observée par Toffler relèvent de la pratique amateur et, surtout, que la relation entre institutionnalisation et démocratisation culturelles n'a rien d'automatique: comme l'ont montré de très nombreuses études, le public des centres culturels est demeuré un public majoritairement privilégié de par ses revenus et son éducation<sup>15</sup>. Si Toffler, porté par son enthousiasme, n'hésite pas à avancer des chiffres douteux pour annoncer une nouvelle ère culturelle, il n'en reste pas moins que la corrélation qu'il suggère entre l'émergence des *arts centers* et l'intégration du culturel au domaine public et politique semble tout à fait fondée. De nombreux travaux publiés ces vingt dernières années sont venus confirmer l'intuition de Toffler. Dans son étude sur le rôle des arts dans la tradition politique américaine, Wilson Carey McWilliams a examiné les grandes tendances philosophiques qui ont marqué le débat sur les rapports entre la politique et les arts aux Etats-Unis. L'auteur confirme que le puritanisme de même que l'idéologie libérale ont traditionnellement relégué les activités artistiques au domaine privé et que cette attitude n'a commencé à être discutée que vers le début de ce siècle<sup>16</sup>. La

<sup>14</sup> "...the danger of treating the 'cultural boom' as one large, undifferentiated mass is evident... What emerges from this investigation... is evidence of a modest expansion in performing arts activity, one which, though by no means negligible, is far from universal and can hardly be called a cultural explosion." (Baumol, p.36).

<sup>15</sup> cf. Fritschner, Linda and Miles Hoffman. "The Community and the Local Arts Center" in *Arts, Ideology, and Politics*, (New York, Praeger., 1985), p. 101: "Audience surveys of arts organizations have been conducted for years...some social scientists have tried to recover these surveys and compare their results (National Research Center for the Arts 1975; DiMaggio, Useem, and Brown 1978; DiMaggio and Useem 1983...)...The unambiguous result of these surveys and comparisons is that art audiences are generally more elite than the general public."

<sup>16</sup> McWilliams, Wilson Carey. "The Arts and the American Political Tradition" in *Art, Ideology and Politics*. (New York, Praeger, 1985).

recherche qu'a effectuée Terri Lynn Cornwell sur les programmes électoraux ou *Party Platforms* des partis politiques américains lui a permis de dater l'apparition des questions culturelles sur l'agenda politique américain. Cornwell conclut lui aussi que jusqu'au début du siècle, les arts étaient presque exclusivement financés par le secteur privé et qu'il faut attendre l'année 1948 pour que le Parti Progressiste introduise la culture dans son programme<sup>17</sup>. Pour Cornwell, ce sont les années Soixante qui marquent véritablement l'entrée de la culture dans l'arène politique. Le programme du Parti Démocrate de 1960 recommandait notamment que "The nation should begin to evaluate the possibilities for encouraging the expanding participation in and appreciation of our cultural life"<sup>18</sup>.

### *L'entrée des arts dans l'arène politique*

L'apparition des centres culturels est donc bien liée à l'émergence d'une volonté politique d'intégrer les arts à la mission de démocratisation de l'Etat. Comme Cornwell le suggère, ce phénomène de *public-ation*<sup>19</sup> de la culture ne se limite cependant pas à l'idéal démocratique, puisque l'explosion culturelle se trouve également associée à la diffusion d'un sentiment national américain à l'intérieur comme à l'extérieur du territoire. Les termes culture et nation forment un nouveau couple rhétorique dans les discours politiques de cette époque en même temps que les politiques publiques fédérales et municipales portent un intérêt croissant aux questions culturelles. Les différents auteurs cités s'accordent à dire que c'est bien au début des années Soixante et sous l'impulsion de J.F. Kennedy que la politique culturelle américaine émerge véritablement comme un complément indispensable aux autres domaines d'intervention dont le gouvernement avait

<sup>17</sup> "The year 1948 saw the first specific statement in any party platform concerning culture: "The Progressive Party recognizes culture as a potentially powerful force in the moral and spiritual life of a people and through the people, in its growth of democracy and the preservation of peace, and realizes that the culture of a democracy must, like its government, be of, by, and for the people. We pledge ourselves to establish a department of government that shall be known as the Department of Culture, whose function should be the promotion of all the arts as our expression of the spirit of the American people, and toward the enrichment of the people's lives, to make the arts available to all." cité par Cornwell in "Party Platforms and the Arts" in Fritschner, pp. 247-248.

<sup>18</sup> Ibid, p.248.

<sup>19</sup> Le terme de *public-ation* est emprunté à Richard Johnson qui, dans son article "What is Cultural Studies Anyway?" utilise ce concept lorsqu'il analyse comment un enjeu ou un objet (une voiture par exemple) peut avoir successivement ou simultanément une signification privée et publique. Par exemple, le conducteur d'une automobile peut voir en celle-ci un élément de sa vie quotidienne et privée, mais la même automobile peut être conçue comme un objet public si l'on s'intéresse au fait qu'elle est produite par une entreprise nationale et peut symboliser la réussite de l'industrie du pays. De même, les arts lorsqu'ils deviennent des enjeux de discussions politiques nationales ne sont plus seulement les objets d'un "culte" privé mais passent également dans le domaine d'intérêt public -la "culture". C'est ce processus que Johnson désigne par le terme de *public-ation*. "The public and private forms of culture are not sealed against each other. There is a real circulation of forms. Cultural production involves public-ation, the making public of private forms." (Johnson, p.52)

la charge. Les études faisant état de ce changement majeur dans la politique américaine abondent. Sally Banes rend compte de ce phénomène:

In 1963 questions of state arts patronage emerged as a central political concern. With Kennedy's establishment of a national arts commission in June 1963, a first step was taken toward the eventual creation of a direct federal subsidy program for the arts that would result in the National Endowment for the Arts. Arguing in the Senate for a national arts foundation, Senator Jacob Javitz of New York noted that "by not recognizing the arts, the United States was lagging behind the other great nations and putting 'the grandeur and dignity of our nation...at stake.'"<sup>20</sup>

Ainsi apparaît au niveau fédéral une relation directe entre le développement culturel et le développement national. La politique culturelle qui voit le jour n'est pas une aide désintéressée de l'Etat aux artistes mais un élément, sinon un instrument, de la politique nationale. Les institutions culturelles qui sont créées sont étroitement associées à un modèle idéologique de la nation américaine unifiée et les valeurs de liberté, de justice, d'égalité, de paix, ou de progrès qui reviennent régulièrement dans les discours définissant l'idéal américain, commencèrent à être projetées sur des institutions culturelles qui, paradoxalement, demeuraient l'apanage d'une classe privilégiée et plutôt conservatrice<sup>21</sup>. Il convient de noter que ce phénomène avait eu au moins un précédent: Helen Townsend<sup>22</sup> a montré que dans les années Trente, au moment du New Deal, un projet culturel fédéral associé à la volonté de promouvoir une idéologie nationale unifiée avait vu le jour. Examinant les rapports entre idéologie et politique culturelle, Townsend a analysé "how ideology was translated into policy during the 1930's and, conversely, in what ways those policies reflected ideology"<sup>23</sup> au moyen de programmes fédéraux tels que le PWAP (Public Works of Art Project) et le WPA/FAP (Works Progress Administration Federal Art Project). Le gouvernement fédéral avait cherché à utiliser les arts pour donner du travail aux artistes mais aussi pour ressouder l'unité nationale ébranlée par la crise économique au moyen d'une propagande artistique. On peut avancer que dans les années Soixante, ce sont plutôt des éléments de politique étrangère et singulièrement le contexte de la guerre froide et l'expansion économique des multinationales américaines qui ont motivé le recours aux arts pour réaffirmer une identité nationale cohérente et susceptible de séduire non seulement la population mais aussi tous les pays hésitant entre le modèle soviétique et le modèle du capitalisme américain. La culture était entrée dans la

<sup>20</sup> Banes, Sally. Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body. (Durham and London: Duke University Press, 1993).

<sup>21</sup> Baumol écrit : " the new arts centers are monuments, asserting for the arts a prominence that most of the community, in all honesty, would not accord them." (p.12)

<sup>22</sup> Townsend, Helen. "The Social Origins of the Federal Art Project" in Art, Ideology, and Politics, opus cité.

<sup>23</sup> Ibid, p.265.

compétition internationale des grandes puissances, et la manière la plus visible d'afficher sa supériorité dans ce domaine était d'ériger des temples modernes dédiés aux arts.

Parallèlement au développement d'idées progressistes et philanthropiques, il semble donc que la compétition internationale ait constitué un argument majeur en faveur de l'intervention de l'Etat dans la mise en oeuvre du gigantesque chantier des centres culturels américains. Baumol et Bowen comparent d'ailleurs cette "course à la culture" à la conquête de l'espace par les deux superpuissances. L'enjeu réel de ces politiques culturelles et spatiales dans le contexte de la guerre froide n'était pas tant la culture ou l'espace que la compétition avec l'adversaire:

If the national feeling of achievement which would attend getting to the moon at an early date is worth the outlay of ten of billions on the propulsion of astronauts into space, then the expenditure of a small fraction of this amount to obtain the prestige offered by a viable performing arts establishment may also be justified. It is in this connection that the potential role of the arts in the US foreign policies has been stressed. George London testified before a House Committee that 'the arts were being used as a potent propaganda weapon of the cold war.' He suggested that in many parts of the world the United States is considered 'a purely materialistic country devoted to profits and consumers' goods, and bereft of spiritual or cultural values'. This is a theme which particularly the Soviets pound upon and make political capital of. The use of State Department funds to finance international tours of American companies can be regarded as a small first countermove.<sup>24</sup>

A l'exception du Kennedy Center for the Performing Arts construit à Washington D.C, l'initiative de construire des centres culturels relevait toutefois des municipalités qui recevaient des subventions fédérales mais devaient trouver l'essentiel des fonds nécessaires dans leur propre budget et auprès des grandes fondations privées. On peut néanmoins dresser une analogie entre les motivations de ces municipalités et celles du gouvernement fédéral: de même que ce dernier souhaitait promouvoir la culture pour construire une image plus compétitive et plus séduisante des Etats-Unis à l'échelle internationale, chaque ville voyait dans son centre culturel un moyen d'attirer les capitaux et activités industrielles que toutes les villes se disputaient. C'est dire que la construction d'un centre culturel ne répondait pas seulement à des préoccupations artistiques ou sociales; l'enjeu était politique ou idéologique, on l'a vu, et économique également.

#### *Le centre culturel et les biens semi-publics*

L'étude de Baumol et Bowen aborde cette question de façon fort détaillée et introduit notamment dans le domaine culturel un argument économique qui n'a cessé d'être repris depuis, celui des *mixed commodities*, ce que Pierre-Michel Menger traduit par

---

<sup>24</sup> Baumol and Bowen, p.383.

le terme de *biens semi-publics*<sup>25</sup> La thèse principale de Baumol et Bowen repose sur le constat d'un déficit structurel et exponentiel qui affecte l'économie du spectacle vivant. Partant de ce constat, les auteurs énumèrent les raisons qui peuvent justifier l'investissement de sommes considérables dans des entreprises qui seraient vouées à la faillite dans les conditions normales de l'économie de marché. Parmi ces raisons, on trouve ce qu'on pourrait appeler "l'amour de l'art" : les oeuvres d'art représentées sur scène auraient une valeur intrinsèque supérieure à toute valeur d'échange et devraient donc avoir droit à une protection particulière par rapport au jeu de l'offre et de la demande. Les auteurs avancent que cet argument qui repose sur le caractère ineffable de l'objet d'art est difficilement tenable du point de vue de la *praxis* politique. En effet, fonder une politique publique d'investissements culturels sur des critères de pure esthétique, c'est s'exposer à des accusations de "paternalism, dictation of tastes and violation of consumer sovereignty. [Citizens] may as well ask whether we are to base allocation of the nation's resources on the aesthetic standards of some group of individuals who consider the true standards of beauty to have been revealed to them."<sup>26</sup> La justification d'investissements culturels semble donc devoir s'appuyer sur des arguments plus pragmatiques.

C'est probablement parce qu'il permet d'échapper, au moins rhétoriquement, à cette impasse politique que constitue le caractère esthétique et donc subjectif de toute décision liée aux arts, que le concept de biens semi-publics a connu un tel succès. Ce concept est d'ailleurs particulièrement approprié pour expliquer la multiplication de centres culturels dans les villes américaines en dépit de leur absence quasi-totale de rentabilité. Les biens semi-publics sont, comme leur nom l'indique, des biens ou services qui profitent à un certain nombre d'individus, qui en jouissent à titre privé, mais qui contribuent également au bien de l'ensemble de la collectivité d'une façon indirecte. L'éducation est, selon Baumol et Bowen, un exemple de service semi-public .

Unlike pure public goods, mixed commodities can be expected to cover part of their cost by sale to the public... failure to pass the market test does not necessarily mean that the goods in question are unwanted; it merely reflects the fact that they are not amenable to ordinary commercial standards of valuation. In these conditions public support may be entirely justified as the only available means to make demand effective. <sup>27</sup>

Les arts du spectacle vivant sont précisément des services semi-publics: les spectateurs qui se rendent au théâtre ou à l'opéra en tirent une satisfaction individuelle,

<sup>25</sup> Menger, Pierre-Michel. Conférences données à l'Institut d'Etudes Politiques de Paris, 1994.

<sup>26</sup> Baumol and Bowen, p.369.

<sup>27</sup> Ibid, p. 382.

qu'il s'agisse d'un plaisir intellectuel ou d'une des formes de gratification sociale analysées par Pierre Bourdieu<sup>28</sup>. Mais Baumol et Bowen voient dans l'établissement d'un centre culturel toutes sortes de bénéfices qui profitent indirectement à la communauté tout entière. Mayer affirme que "ultimately, the value of any arts center must be determined by its impact on the total life of the performing arts in the city, not simply by its own activities."<sup>29</sup> Ces bénéfices peuvent d'être d'ordre économique, social ou symbolique. Il s'agit des emplois générés par les activités économiques que le prestige du centre aura contribué à attirer dans la ville, notamment par le biais du tourisme. Il s'agit des infrastructures mises à la disposition des écoles et des centres communautaires. La construction de centres culturels a également fait partie de plans de réaménagement et de revitalisation des centres villes consécutifs au départ de nombreuses classes moyennes urbaines vers les banlieues<sup>30</sup>. Au plan de la politique municipale, l'érection d'un centre culturel peut finalement être un élément de campagne électorale comme on aura l'occasion de le voir lorsqu'on se penchera sur le cas Drapeau. Mais au niveau municipal comme au niveau fédéral, il semble que la motivation ultime soit avant tout la fierté, le prestige, le désir de se parer du dernier gadget des métropoles à la pointe du progrès et de la mode, un *arts center*. Cette motivation est insaisissable, intangible, mais c'est elle qu'on retrouve le plus souvent dans la littérature sur les centres culturels. Baumol et Bowen qui semblent pourtant s'être interdit la moindre fantaisie dans leur livre dont la raideur statistique semble dirigée contre le lyrisme visionnaire d'un Toffler vont jusqu'à considérer que la "production de prestige" est le premier service public rendu par les centres culturels:

The first of these [benefits] may perhaps be considered unworthy, but it is nevertheless very real — it is the prestige conferred on a nation by its performing arts. Many persons who themselves have no desire to attend an opera or a program of contemporary dance take pride in the international recognition conferred on our singers and the creativity of our choreographers. To them the availability of a number of fine orchestras is a measure of the achievement of America, and is therefore a prime source of satisfaction. They would be most unhappy if the United States became known abroad as a cultural wasteland, a nation in which man had put beauty and art to rout.<sup>31</sup>

A l'évidence, le centre culturel apparaît comme un gigantesque réservoir de symboles et de métaphores dans lequel chaque unité politico-administrative vient puiser

<sup>28</sup> Bourdieu, Pierre. *La Distinction: critique sociale du jugement*. (Paris, Ed. de Minuit, 1979).

<sup>29</sup> Mayer, 1970, p.35.

<sup>30</sup> Par exemple, le projet du Lincoln Center for the Performing Arts faisait partie d'un plan de réhabilitation de toute la zone du Upper West Side New Yorkais (Lincoln Center a été construit là où *West Side Story* a été filmé). De même, comme on le verra plus loin, la construction de la Place des Arts à son emplacement actuel faisait partie d'un plan de "nettoyage" de la rue Ste. Catherine qui, en cet endroit, avait vu se développer des commerces et des habitations dont la mauvaise réputation représentait une menace pour la respectabilité du centre ville de Montréal.

<sup>31</sup> Baumol and Bowen, p.386.

un peu de grandeur: le gouvernement fédéral y trouve un élégant instrument de propagande pour sa politique nationale et internationale, les gouvernements locaux s'en servent comme d'un attribut attestant du calibre de leur ville, tous en font un lieu fédérateur au service de la démocratie et de la nation américaines. On pourrait presque dire de l'*arts center* des années Soixante qu'il est la constitution des Etats-Unis coulée dans du béton avec quelques musiciens dispersés sur le chantier. Ce serait cependant ramener la construction des centres culturels à une gigantesque opération de propagande nationale, consciente et coordonnée. Or, il est essentiel de souligner que l'origine des *arts centers* est presque accidentelle, et que ce n'est qu'après-coup qu'ils ont fait l'objet d'une récupération idéologique. On retrouvera cet argument et on résumera tous les autres à travers l'étude d'un exemple, celui du Lincoln Center for the Performing Arts.

### *3. L'Exemple du Lincoln Center for the Performing Arts: Le Quartier des Immortels*

#### *Du Met au Lincoln Center*

Le Lincoln Center a été un des pionniers des centres culturels américains. Construit à New York, il a coûté près de 190 millions de dollars de l'époque et a bénéficié du soutien du gouvernement fédéral, de la ville, et des fondations privées telles que la Ford et la Rockefeller. Tant au plan de son architecture, de son mode de gestion que du "concept" qu'il représentait, Lincoln Center fut un modèle influent sur tout le continent et, singulièrement, pour la Place des Arts. On a vu en effet que New York fut, bien plus que Paris, une référence qui n'a cessé d'obséder les responsables du projet montréalais, et Drapeau en particulier. Plus généralement, on peut dire que l'histoire de la Place des Arts rencontre en plusieurs endroits celle du Lincoln Center. On montrera comment le projet d'un *arts center* à New York est né d'une coïncidence et que ce n'est que dans un second temps qu'il est devenu l'objet de projections idéologiques au niveau national.

L'institution qui fut à l'origine de la construction du centre fut le Metropolitan Opera. Situé sur la Trente-Neuvième Rue, le Metropolitan était depuis sa construction victime de son architecture. Trop petite et mal agencée, la salle n'offrait pas de bonnes conditions visuelles et acoustiques. L'absence d'ateliers dignes de ce nom et l'étroitesse de la scène rendaient très difficile la présentation de spectacles différents plusieurs soirs de suite et pratiquement impossible la production des opéras de Wagner qui nécessitent de nombreux changements de décor et des mises en scène sophistiquées. Depuis le début du siècle, pas moins de dix projets avaient été lancés pour construire un nouvel édifice. Il est

intéressant de noter qu'aucun de ces projets n'avait envisagé que la nouvelle demeure du Metropolitan Opera pût remplir une mission sociale de démocratisation. Les arguments pris en compte étaient exclusivement d'ordre technique, économique, et esthétique. Lorsqu'en 1955 Rudolf Bing, alors directeur du Metropolitan, proposa un nouveau plan de déménagement, il ne prit aucunement en considération la mission sociale et symbolique qui fut rétrospectivement attribuée à son projet<sup>32</sup>. L'idée d'un centre culturel polyvalent naquit simplement de la rencontre de Bing et du directeur du Philharmonic Hall (Carnegie Hall) qui découvrirent que tous les deux cherchaient un nouvel édifice pour les institutions dont ils avaient la charge. L'architecte Wallace K. Harrison suggéra aux deux hommes de résoudre ensemble leurs problèmes logistiques, et c'est ainsi que naquit le projet d'intégrer un centre culturel au plan de développement urbain que la ville de New York préparait à l'ouest de Central Park: il ne s'agissait alors que d'une solution économique, pas d'un grand projet social et philanthropique.

Ce n'est que plus tard, quand les travaux de construction commencèrent et que les administrateurs des deux institutions culturelles prirent conscience de la nécessité de faire appel à des fonds privés et publics, que l'on donna au centre culturel naissant une mission sociale et politique: le Lincoln Center allait devenir une des métaphores les plus puissantes de l'Amérique partant à la conquête des arts en même temps que le pays affirmait son hégémonie dans le monde. L'idéologie que nous associons ici aux centres culturels américains constitue donc une "théorie séparée" ou "résiduelle"<sup>33</sup>, pour reprendre la terminologie de Marx et Engels, qui vint ultérieurement proposer une interprétation rationnelle d'un projet qui aurait autrement été assimilé à une folie des grandeurs et à une succession d'erreurs financières et administratives. L'analogie avec la Place des Arts est frappante: l'idée de départ de construire une salle de concert à Montréal se transforma en

<sup>32</sup> Dans un memorandum écrit en 1955, Rudolf Bing détailla les caractéristiques du nouvel opéra dont il souhaitait la construction: "Bing detailed...what would be necessary in a new house -the side stages and elevators, fly gallery, stage equipment, electrical equipment, workshops, storage facilities, rehearsal rooms, dressing rooms, lavatories and showers...offices for stage departments and administration...press office..." Cette liste ne contient aucun mot abstrait qui pourrait traduire un quelconque projet social ou l'idéologie culturelle qui fut inventée de toutes pièces après la construction du nouvel opéra. Ce memorandum est cité par Mayer dans son livre *The Met. One Hundred Years of Grand Opera*. (New York, Simon and Schuster., 1983). p. 270.

<sup>33</sup> Fernand Dumont a analysé ce caractère résiduel de l'idéologie et les différentes façons dont il a été interprété par des auteurs contemporains. Il se réfère notamment à la définition de Louis Althusser: "l'idéologie est un système possédant sa logique et sa rigueur propres, de représentations (images, mythes, idées ou concepts), doué d'une existence et d'un rôle au sein d'une société donnée". Dumont poursuit: "Les idéologies sont les formes culturelles les plus explicites; les partialités s'y justifient et s'y nourrissent de connaissances et de symboles. Elles sont épousées par des groupes, elles donnent naissance à des mouvements sociaux. Elles possèdent leurs moyens de diffusion, des procédés complexes de démonstration, des significations toutes prêtes pour les..."

une entreprise de promotion de la culture nationale alors même que cet objectif était étranger aux instigateurs du projet initial. L'argument selon lequel les *arts centers* sont le produit d'une idéologie spécifique mérite donc d'être nuancé. Si, de toute évidence, la période d'après-guerre offrait un contexte idéologique favorable à l'émergence de centres culturels dotés de fonctions politiques et idéologiques nouvelles, ce phénomène a été facilité par des circonstances particulières.

### *La politisation du Centre*

On dispose de très nombreux documents qui illustrent la "politisation" du centre de New York. Ceux que j'ai choisi de présenter ici sont, pour la plupart, extraits du magazine *Opera News*. On peut examiner d'abord le lien entre la naissance du centre et les ambitions internationales des Etats-Unis:

In May 1959 President Eisenhower, during ground-breaking ceremonies for the \$130,000,000 project, called Lincoln Center 'a mighty influence for peace and understanding throughout the world... bringing with it the kind of human message that only individuals, not governments, can transmit'. While Leonard Bernstein led the Hallelujah Chorus from the Messiah, the President lifted the first spadeful of earth. Then, dramatically, a steam shovel supplanted the presidential shovel to launch the biggest job of excavation ever undertaken for culture in the United States.<sup>34</sup>

Tandis que des personnalités politiques aussi fameuses que le président des Etats-Unis venaient associer leur image au centre culturel et lançaient sur le chantier de construction des déclarations politiques que tous les journaux reprenaient, on vit peu à peu apparaître au sein même de l'administration du centre des responsables militaires du gouvernement fédéral. L'impression qui se dégageait de cette étrange alliance était que le centre culturel était associé aux entreprises diplomatiques et militaires du pays. L'extrait qui suit montre comment Lincoln Center fut notamment associé aux opérations américaines au Viet-Nam.

"Like any substantial undertaking, Lincoln Center has suffered mishaps. Its second president, General Maxwell D. Taylor, took office in January only to withdraw on leave of absence in late April: summoned to Washington as a special adviser to President Kennedy, he was recalled to active military duty and sent on a mission to South Vietnam."<sup>35</sup>

L'association entre le centre culturel et les autorités politiques du pays devint si étroite que les pays étrangers eux-mêmes commencèrent à reconnaître dans le Lincoln Center un lieu diplomatique symbolique en marge de l'administration fédérale. Certains pays comme l'Allemagne de l'Ouest multiplièrent leurs contributions au centre afin de

<sup>34</sup> *Opera News*. 29 Octobre 1960.

<sup>35</sup> *Opera News*. 18 Novembre 1961.

démontrer leur allégeance au gouvernement américain. Tandis que l'Allemagne envoyait des architectes et des contributions financières dont le montant dépassa les deux millions de dollars, le gouvernement autrichien fit don au Metropolitan Opera des célèbres lustres qu'on peut encore admirer aujourd'hui:

The beauty of the chandeliers hits you in the throat as well as the eye. These are the gift of the Austrian government. And their inspiration is no less than the sunburst...These magic chandeliers were given in gratitude for our having rebuilt the Vienna State Opera with Marshall Plan money. Eyewitness tell of the Viennese standing in the Ringstrasse and weeping at the sight of their opera house bombed and burning. These chandeliers, then, are more than light. <sup>36</sup>

La lumière de ces lustres, suggère Francis Robinson, éclairait non seulement la salle du Metropolitan mais aussi le rôle des Etats-Unis sur la scène internationale depuis la guerre. On croit avoir touché avec cette image un point extrême de l'association entre les arts et la politique, et pourtant les extraits d'un entretien daté de 1964 des journalistes du magazine *Opera News* avec celui qui était directeur du Lincoln Center depuis 1962, William Shuman, offrent l'exemple d'une analogie presque parfaite entre la structure du centre culturel et les caractéristiques politiques et idéologiques du modèle américain.

Q: Fear is sometimes expressed that centralization in the arts will have undesirable effects. What is your idea for a Center concept?

A: At Lincoln Center we have the advantage of physical proximity without the disadvantage of central control... If you had a center for the performing arts with a tsar in control of all the arts, you would have despotism. Since we work in a democratic society and wish to maintain the aristocracy of the arts within a democratic framework, we have naturally designed for Lincoln Center a format in which the autonomy of the individual organization is preserved.. Loosely regarded, the center can be called as so of federation of states. As a whole it has certain functions (rather than powers) granted to the central organization by the consent, not of the governed, but of the cooperative institutions... Some ask why we didn't put up cinder — block buildings for as little money as possible — *they'll work too*- and then spend the money for the performance of the arts. Well, the fact remains that we have a right in our time to want to build something grand — a physical entity that will oblige us to come forth with the means to full it with productions worthy of its grandeur. We can look forward to a landmark that will become as well known as St.Mark's Square or the United Nations... If we succeed, it will have a fine influence on others. If the job of building and using an arts center is done really well, it can be an excellent example of...aristocratic art in a democratic society. This is basically the issue of art in our country.<sup>37</sup>

En quelques phrases, Schuman emploie la plupart des mots-clés connus comme les emblèmes de la doctrine américaine: la liberté individuelle, le refus de la centralisation étatique, la démocratie sont autant de valeurs qu'il oppose presque explicitement au

<sup>36</sup> Robinson, Francis. *Celebration. The Metropolitan Opera.* (New York, Metropolitan Opera Association, 1979). p.26.

<sup>37</sup> *Opera News*. Entretien avec William Shuman, 26 Septembre 1964. Le caractère gras de certains termes est de notre propre fait et identifie les concepts caractéristiques du modèle idéologique américain pendant la Guerre Froide ainsi que la représentation de l'adversaire soviétique.

modèle adverse de l'Union Soviétique. De plus, le modèle politique de la fédération que les Etats-Unis ont imposé lors de la création des Nations Unies ainsi que la volonté de constituer un exemple pour le reste du monde se trouvent également appliqués à l'institution du centre culturel. Ainsi Schuman répondait à la question qu'une publicité annonçant l'ouverture du centre insérait depuis plusieurs mois dans différents magazines; représentant la maquette du futur Lincoln Center qui s'élevait majestueusement dans le ciel de New York, cet encart publicitaire affichait en grosses lettres: " What Lincoln Center Will mean to you — Progress report on New York City's new *neighborhood of the immortals*."

Nous avons donc examiné la plupart des caractéristiques du centre culturel américain: économiquement déficitaire, ce modèle institutionnel est avant tout une source de bénéfices symboliques. Il y aurait beaucoup d'autres aspects à explorer, et notamment l'architecture de ces éléphants blancs. Celle-ci a en effet joué un rôle fondamental dans la diffusion du modèle à travers le continent comme le suggère Mayer<sup>38</sup>. Afin de ne pas s'écarter du sujet, on s'est toutefois concentré sur les questions proprement politiques. C'est cette perspective qui nous amène à présent à examiner un autre modèle institutionnel pour les arts, qui apparaît à la même époque que les *arts centers* et qui, lui aussi, incarnait une idéologie politique aisément identifiable: les Maisons de la culture françaises. Après avoir évoqué certains aspects historiques et idéologiques propres à ces institutions, nous serons en mesure d'extraire des modèles français et américains les arguments grâce auxquels nous pourrions proposer une interprétation du cas canadien et de la Place des Arts en particulier.

#### *4. Les Maisons de la Culture, Musées Imaginaires de la Culture Nationale*

L'expérience des Maisons de la culture est particulièrement délicate à utiliser dans le cadre d'une comparaison des institutions culturelles d'après-guerre. En effet, elle s'inscrit dans un contexte historique et dans une tradition politique tellement spécifiques et distincts de la situation nord-américaine que si l'on devait mettre dos à dos le Lincoln Center et la Maison de la Culture de Caen, on aurait très nettement l'impression de comparer un éléphant et une souris. Ce n'est pas le lieu pour insister sur ces spécificités

---

<sup>38</sup> "But the largest single controllable factor in the health of the performing arts is the attractiveness, technical adequacy, and financial efficiency of their housing...At this fulcrum of American artistic life, the planning and managing of physical facilities for the performing arts has come to exert unexpected and largely unrecognized leverage. The time has come to take the arts center seriously." Mayer, 1970, p.2. Le monumentalisme de ces institutions reflète leur mission: rendre visible quelque chose d'ineffable et d'intangible (la nation, la démocratie, la fierté...).

nationales qui rendent unique le modèle des Maisons de la culture dans les sociétés d'après guerre. Après avoir brièvement rappelé l'origine de ces institutions, on privilégiera l'examen de certaines de leurs caractéristiques qui offrent un angle d'approche particulièrement intéressant pour l'étude de la Place des Arts: il ne s'agit donc pas d'étudier l'institution française *per se* et dans son ensemble mais de l'utiliser arbitrairement comme un instrument de référence afin de mieux comprendre le cas montréalais. L'exemple des Maisons de la Culture n'a pas seulement été choisi pour ses vertus explicatives: il y a tout lieu de penser que plusieurs des acteurs du dossier de la Place des Arts ont eu l'occasion de s'y intéresser à diverses reprises. Ainsi, Laurent Duval rapporte que des membres de la Corporation Sir Georges-Etienne Cartier avaient rencontré des hauts fonctionnaires du ministère Malraux lors d'une visite à Paris en 1961<sup>39</sup>. De plus, l'admiration inconditionnelle que Georges-Émile Lapalme<sup>40</sup> vouait à André Malraux justifie que l'on évoque le modèle culturel élaboré par le ministre français. On abordera la question du conflit entre création et diffusion et celle de la dramatisation par l'institution.

#### *Les Maisons de la culture et la politique culturelle de Malraux*

Contrairement aux *arts centers*, les Maisons de la culture ont fait l'objet d'une planification nationale par l'autorité centrale du Ministère de la culture créé en 1959 à l'instigation d'André Malraux. Le ministre du verbe "dispensateur de symboles"<sup>41</sup> pour reprendre l'expression de Jean Lacouture, fut à sa tête pendant dix ans. Il est difficile de parler des Maisons de la culture sans évoquer l'idéologie qui a guidé leur créateur, d'autant plus que pour certains comme le sociologue Jean Caune, " l'action culturelle [du ministère Malraux] se concrétise d'abord dans la maison de la culture qui apparaît comme l'institution qui constitue, par excellence, le programme véritablement novateur que la commission a pu inscrire dans le Quatrième plan [qui date de 1961]"<sup>42</sup> Selon Philippe Urfalino, l'action du ministère obéissait aux motivations suivantes: le souci de lutter contre les inégalités d'accès à la culture; la confiance en l'universalité et la valeur intrinsèque de la culture qu'on voulait partager; la croyance en la possibilité de progresser vers une démocratisation culturelle, indépendamment de la lutte politique, c'est-à-dire la croyance en une autonomie relative du secteur culturel vis-à-vis de la politique. "Malraux croyait qu'il était possible de progresser vers une plus grande égalité culturelle sans attendre pour cela

<sup>39</sup> Duval, p.39.

<sup>40</sup> Lapalme fut le premier ministre des affaires culturelles au Québec. On reviendra sur sa personnalité et ses idées au chapitre Quatre.

<sup>41</sup> cité par Jean Caune dans *"La Culture en Action. De Vilar à Lang: le Sens Perdu"*. (Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1992). p. 113.

<sup>42</sup> Ibid, p.115.

que les rapports de force économiques et politiques eussent permis la transformation sociale, qui, aux yeux des militants de cet idéal, était la condition de sa réalisation optimale". Il y avait donc une efficacité sociale propre de l'action culturelle qui rendait concevable un militantisme culturel indépendant, même s'il pouvait lui aussi être associé d'un militantisme politique." <sup>43</sup> Investies d'une mission culturelle dont Malraux croyait qu'elle pouvait être autonome, les Maisons de la culture devinrent ironiquement les véhicules d'un discours très politisé.

Malraux rejetait l'amateurisme des associations d'éducation populaire, et, plus généralement, toutes les formes de culture populaire. Sa conception de la culture se confondait avec le panthéon des grands auteurs, des grands hommes et des grandes oeuvres classiques. Pour reprendre les termes de William Schuman, Malraux croyait en l'aristocratie des arts<sup>44</sup>. Leur démocratisation devait se faire par la mise en présence de l'art avec le public qui n'en avait pas l'habitude, et cette rencontre devait constituer un "choc" culturel comparable à une révélation. Philippe Urfalino note que "la notion d'accès à la culture avait dès lors presque un sens physique et les Maisons de la culture devaient être le lieu de cette rencontre"<sup>45</sup>

Notons que jusque là, la philosophie de l'action culturelle française est étonnamment identique à celle des Etats-Unis à la même époque. L'idéal de la démocratisation culturelle était perçu comme une des grandes idées de l'après-guerre dans les deux pays; qui plus est, sur les deux continents, les gouvernements étaient convaincus que la démocratisation culturelle ne "consistait pas en la formation d'une demande, que cette formation vise la connaissance ou la pratique amateur, mais en une augmentation de l'offre culturelle de qualité et l'aménagement de son accessibilité (par les prix d'entrée, les horaires d'ouverture et la fonctionnalité des nouveaux équipements)."<sup>46</sup> Il est vrai que dans de nombreux *arts centers* américains, on ne négligea pas le rôle de l'éducation avec, par exemple, la construction d'écoles de musique ou de danse intégrées aux complexes culturels, telle la Julliard School sur le site du Lincoln Center. Pourtant, on peut affirmer qu'en France

<sup>43</sup> Urfalino, Philippe. "Le public ou la création. La fin du Théâtre Populaire 1959-1968" in *Pouvoirs publics et politiques culturelles: enjeux nationaux*. Sous la dir. de Mario Beaulac, Actes du colloque de la Chaire de Gestion des Arts (Montréal, HEC Montreal, 1992). pp. 151-167

<sup>44</sup> "C'est la mission fondamentale du Ministère d'Etat d'assumer ce devoir [culturel], tel que l'a défini André Malraux dans le décret constitutif qui lui assigne: "de rendre accessibles les oeuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de français, assurer la plus vaste audience au patrimoine culturel, et favoriser la création des oeuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent" E.J Biasini, *Action Culturelle. An I*, Octobre 1962 (non publié).

<sup>45</sup> Urfalino, p.154.

<sup>46</sup> Ibid, p.154.

comme en Amérique, on mit l'accent sur la création d'une "offre de qualité". La demande du public, et notamment le fait que les canons classiques ne reflétaient pas nécessairement les aspirations des classes moyennes, furent généralement négligés<sup>47</sup>. Apparaît donc clairement une nouvelle caractéristique de ces institutions culturelles: l'offre était privilégiée par rapport à la demande, ou, en d'autres termes, on estimait que la diffusion (le public) suivrait automatiquement la production des spectacles.

### *Le théâtre en question*

La nature de cette "offre" culturelle est cependant ce qui différencie radicalement les modèles français et américains, et on insistera particulièrement sur ce point parce qu'il est essentiel pour comprendre le dilemme fondamental de la Place des Arts qui demeura déchirée entre sa mission administrative et sa mission créatrice ou artistique. Dans les *arts centers* américains, les spectacles proposés correspondaient *grosso modo* au répertoire traditionnel de la culture classique occidentale. Les artistes, metteurs en scène et chorégraphes américains surent certainement faire preuve d'innovation et de génie, et des expériences d'avant-garde virent le jour, surtout à New York, mais les *arts centers* ne donnèrent pas naissance à une nouvelle forme de spectacle dont le contenu aurait exprimé spécifiquement les idéaux démocratiques et le sentiment national qui avaient entouré la création des centres culturels. Ces valeurs étaient incarnées par l'institution elle-même et par tout le discours idéologique qui l'entourait et qu'on évoquait à travers l'exemple du Lincoln Center.

En France, en revanche, les Maisons de la culture furent explicitement associées à un nouveau genre de théâtre d'avant-garde qui était porteur de messages politiques. Cette forme de théâtre "à thèse", comme l'a baptisé Brecht, était d'autant plus caractéristique des Maisons de la culture que celles-ci étaient dirigées par des administrateurs et des metteurs en scène qui provenaient du même milieu et dont les activités étaient coordonnées par l'administration centrale. La plupart s'inscrivaient dans la tradition du projet esthétique et

<sup>47</sup> Jean Caune montre clairement que pour Malraux la démocratisation culturelle ne s'apparentait pas à une mission éducative, mais à quelque chose d'étonnamment complexe à la frontière de la métaphysique et de la religion "Il y a chez Malraux l'affirmation, maintes fois répétée, que les problèmes culturels ne sont pas des problèmes d'utilisation des loisirs. Cette volonté de disjoindre la culture du contexte socio-éducatif s'accompagne d'une recherche métaphysique. Ce n'est pas le temps vide qui doit être rempli par ce qui amuse et distrait, c'est la signification de l'homme et du monde qui doivent recevoir une réponse. Les grandes religions n'ont pas été remplacées par la science et il appartient donc à la culture de combler ce vide". (Caune, pp.113-114). Et Caune de commenter: "Nulle propédeutique, nulle sensibilisation ne sont nécessaires puisque l'art et le langage des formes s'adressent à ce qu'il y a de plus profond dans l'homme. Il est certain que, plus confiant dans la qualité des hommes que dans l'efficacité des structures, Malraux a privilégié les écrivains et les artistes dans la répartition des responsabilités." (Ibid, p.119).

social connu sous le nom de *théâtre populaire* qui avait été initié par Firmin Gémier, porté par Jacques Copeau, et revisité par Jean Vilar pour ne citer qu'eux. C'est-à-dire que dans le cas français, l'institution culturelle avait pour mandat de produire des spectacles exprimant une idéologie spécifique, ou, pour reprendre les termes mêmes qui définissaient leur mission dans le rapport d'Emile Biasini, elles devaient "multiplier les motivations directes ou inconscientes vers les tentations culturelles et les révélations fondamentales"<sup>48</sup>. Côté français, on cherchait donc à délivrer un *contenu* particulier. Côté américain, on insistait sur le *contenant*, c'est-à-dire l'édifice et son environnement.

Plutôt que d'analyser le contenu de ce message en termes de dramaturgie ou de "texte" — ce qui nous éloignerait bien loin de notre sujet central- il faut s'interroger sur le principe même qui sous-tend cette fonction des Maisons de la culture. Pour ce faire, on peut se référer de nouveau à Caune, qui résume le point de vue du metteur en scène Copeau: "Un autre point fondamental abordé par Copeau concerne la fonction sociale du théâtre. Il remarque que chaque fois que prévaut la volonté d'un État fort, celui-ci se montre soucieux, au premier chef, du problème théâtral. Il donne l'exemple du régime soviétique et de la Révolution française, et sa remarque est prophétique pour ce qui concerne la Ve République. Lorsque l'État se préoccupe de théâtre, il entend en faire 'une branche de l'éducation publique, l'expression d'une pensée nationale, c'est-à-dire l'instrument d'une propagande' ".<sup>49</sup> Il est peut-être bon de rappeler qu'avant sa nomination au ministère de la culture, Malraux fut successivement responsable de l'information, puis du "rayonnement français", responsabilités qui recoupaient les services de propagande du gouvernement. Il serait faux d'affirmer que les metteurs en scène des Maisons de la culture étaient payés pour chanter les louanges du gouvernement dans les régions; les pièces qu'ils mettaient en scène étaient infiniment plus complexes que cela et beaucoup abordaient des idées révolutionnaires qui n'appuyaient pas l'ordre établi mais voulaient avant tout déranger et stimuler le public. Il n'en reste pas moins que Malraux associa à l'objectif de démocratisation par le théâtre populaire une mission patriotique ou nationaliste, "diffuser le patrimoine pour forger l'unité et l'identité nationales"

On a trop souvent évalué les vastes perspectives tracées par Malraux, dans lesquelles il confie à l'art le soin de s'opposer à la mort des civilisations, dans des termes qui saluent le magicien du verbe et oublient que le verbe est au service d'une idée du destin national. Pour de Gaulle, comme pour Malraux, le fait capital du XXe siècle, c'est le primat de la nation. Plus que le fait social, et avant le fait révolutionnaire — qui est pour Malraux, la forme provisoire prise par la revendication de justice, -il convient de fonder la légitimité de l'Etat sur la défense de la nation... Pour Malraux, cette

<sup>48</sup> Biasini E.J, opus cité.

<sup>49</sup> Caune, p.79. Pour plus d'informations sur Copeau, on pourra notamment se référer à son article: "Le Théâtre populaire" dans *Théâtre Populaire*, nr.36, 4e trimestre 1959, p.84.

affirmation et ce primat sont différents du nationalisme: il s'agit de 'la particularité et non de la supériorité'. L'expression de cette singularité, qu'elle se manifeste pour souder et unifier le sentiment d'appartenance ou pour porter la voix de la France à l'extérieur, sera le fait de la culture.<sup>50</sup>

En résumé, et à côté des objectifs de démocratisation et de décentralisation, Malraux assigna aux Maisons de la culture une mission d'unification et de représentation nationales comparable à celle des *arts centers*, mais qui passait par la création de spectacles qui devaient promouvoir la culture nationale à l'aide de méthodes d'avant-garde. En 1968, les artistes du théâtre populaire rassemblés autour de Roger Planchon décidèrent de rompre avec ce modèle officiel qui ne correspondait pas à ce qu'ils avaient le sentiment d'accomplir sur le terrain. Ils nièrent le caractère universel de la culture qu'ils avaient tenté de promouvoir et reconnurent le caractère politique — et non autonome — de leurs oeuvres, reconnaissant ainsi l'échec de l'entreprise des Maisons de la culture. Cette expérience, on le verra plus loin, offre un exemple fort utile pour comprendre les conflits autour de la Place des Arts et en particulier le débat autour du rôle de l'institution comme créatrice de spectacles "à thèse" qui auraient pu spécifiquement promouvoir la culture nationale québécoise au lieu d'accueillir les canons de la culture classique.

#### *La dramatisation par l'institution*

Un dernier aspect de l'expérience des Maisons de la culture mérite d'être mentionné. Il s'agit de ce que Philippe Urfalino a appelé "la dramatisation des conflits par l'institution". Après avoir analysé les différentes polémiques qui ont entouré la création des Maisons de la culture, l'auteur écrit que...

l'objet de la polémique avait bien pour support la tonalité idéologique d'une pièce de théâtre ou du répertoire choisi par le responsable de la Maison de la culture. Mais le déclenchement ou l'amplification du conflit était le plus souvent dû aux enjeux que les caractéristiques mêmes des Maisons de la culture mettaient en cause... Les Maisons de la culture ont contribué à exacerber les conflits dont la sédentarisation [des troupes théâtrales] et l'appel à la création avaient facilité l'occurrence. Plus exactement, et cette nuance permet de mieux situer leur influence malgré leur petit nombre, les Maisons de la culture ont *mis en scène* ces conflits. Les troupes de la décentralisation avaient pu connaître des problèmes semblables lors de leurs tournées au hasard des sensibilités promptes à la censure morale...des communes qu'ils traversaient. Mais de telles tensions étaient atténuées par la présence éphémère de la troupe, l'anticipation et le traitement de ces tensions par l'intermédiaire des associations des amis du théâtre populaire ou des correspondants. A l'inverse, le poids financier, le monopole d'équipement et la visibilité des Maisons de la culture ont mis en scène les conflits esthétiques et politiques que pouvait susciter telle oeuvre dramatique en les liant d'enjeux électoraux. Cette mise en scène involontaire a aussi encouragé l'analyse des clivages esthétiques du public en termes de classes sociales, en affectant à chacune de ses fractions une sorte de paragon caricatural: le maire soucieux de la seule pêche aux voix, l'intellectuel de gauche friand des dernières trouvailles du metteur en scène d'avant-garde, le petit bourgeois, commerçant ou

---

<sup>50</sup> Caune, p.142.

notaire, amateur d'opérette et des tournées Karsenty, l'ouvrier hésitant à franchir le seuil du temple de la culture"<sup>51</sup>.

Urfalino suggère ainsi que le rôle amplificateur de l'institution culturelle peut jouer dans deux directions. On a vu que la visibilité de l'*arts center* a facilité la diffusion de valeurs: l'institution les incarnait en offrant une apparence concrète et monumentale à des concepts abstraits. De même, cette visibilité a pu servir de *catalyseur* ou de *révéléateur* lorsque des conflits sont apparus. Urfalino décrit comment les Maisons de la culture ont en quelque sorte cristallisé des tensions sociales ou politiques qui n'apparaissaient pas aussi clairement avant leur création. On peut appliquer cette observation au cas de la Place des Arts qui a joué un rôle analogue en révélant et en exacerbant certaines tensions de la société québécoise qu'elle a effectivement "mis en scène". L'étude de l'inauguration de la Place des Arts, épisode dramatique s'il en est, illustre cet argument.

### *5. La Place des Arts, Champ de Bataille Symbolique*

L'interprétation proposée dans cette dernière section se concentre sur la dynamique proprement institutionnelle du centre culturel de Montréal. C'est-à-dire que les différentes caractéristiques que nous avons isolées au cours de ce chapitre à travers les exemples américains et français seront reprises de façon synthétique et examinées spécifiquement au regard du cas de la Place des Arts. L'objet de cette section est de présenter le circuit socio-institutionnel — comment les acteurs sociaux utilisent l'institution pour faire valoir leurs croyances et comment l'institution offre une configuration particulière pour la présentation desdites croyances — de la Place des Arts. Toutefois, on n'insistera pas sur les valeurs en question puisque celles-ci font l'objet des chapitres Trois et Quatre. Il s'agit donc essentiellement d'identifier un processus de communication. On examinera successivement le phénomène de "dramatisation institutionnelle" et le dilemme entre administration et production appliqués au cas montréalais.

#### *Les centres culturels au Canada*

Une brève contextualisation de la situation des centres culturels au Canada s'impose avant tout. Nous nous contenterons pour le moment de souligner que le Canada n'a pas échappé à la frénésie de construction culturelle des années Soixante. Dans son catalogue des *arts centers* en Amérique du Nord, Mayer écrit:

---

<sup>51</sup> Urfalino, p.163.

Per capita, Canada has built more *arts centers* than the United States. The list is a roll call of Canadian cities of any size: St. John's (Newfoundland), Halifax, Charlottetown, Montreal, Ottawa, Toronto, Winnipeg, Edmonton, Calgary, Saskatoon, Vancouver. At Quebec, Hamilton, Regina, Victoria, and St. John (New Brunswick), centers are either planned or under construction. Nearly all of these centers are large (2,000 seats and up) multipurpose halls; most of them were stimulated by the centennial of the confederation in 1967. Several of them serve more as convention halls than as auditoriums for the performing arts; others are busy with professional or amateur performances more than two hundred nights a year. All but one were built in large part with public funds and are maintained with public subsidy.<sup>52</sup>

On peut résumer la situation du Canada en disant qu'elle ressemble fortement à celle des Etats-Unis (multiplication des centres culturels dans l'ensemble du pays à la même époque; association de ces centres culturels à une mission symbolique, monumentale ou commémorative, comme ce fut clairement le cas en 1967). Le Canada se distingue cependant de son voisin dans la mesure où les pouvoirs publics ont joué un rôle beaucoup plus important dans le financement et l'administration des centres culturels. La Place des Arts est donc assez représentative des autres centres culturels canadiens: sa construction a été influencée par le modèle de l'*arts center* américain, mais elle a été financée publiquement pour deux tiers et a fait l'objet d'un contrôle administratif avant d'être finalement nationalisée. Cette situation mixte explique que l'on ait voulu utiliser à la fois les exemples américains et français: le début de l'histoire de la Place des Arts est comparable à la création de n'importe quel *arts center* américain. La suite de l'histoire rappelle plutôt le modèle français de centralisation et la tentative de nationalisation des institutions culturelles.

La France et les Etats-Unis n'ont certainement pas été les seuls pays à offrir des modèles d'action culturelle institutionnelle dans la période d'après-guerre. La Grande Bretagne ou l'Allemagne sont d'autres exemples de compromis entre soutien public et privé, autorités locales et nationales. Les deux pays que nous avons choisi d'utiliser comme références pour l'étude de Montréal constituent cependant les deux extrêmes entre lesquels la Place des Arts a hésité à plusieurs occasions. Chacun des modèles présente la particularité d'avoir procédé à une instrumentalisation politique des arts par le biais de l'institution. Si les conditions de cette instrumentalisation diffèrent sans conteste selon le degré de centralisation étatique et les traditions politiques, on aura reconnu un air de famille entre les *arts centers* et les Maisons de la culture: ces institutions étaient toutes, potentiellement, des lieux de propagande ou de révélation politiques, des sites chargés (plus ou moins consciemment) de rendre visible l'invisible, de changer les discours présidentiels en

---

<sup>52</sup> Mayer, 1970. p. 63. Notons qu'un certain nombre des institutions énumérées par Mayer ne sont pas des *arts centers* au sens où nous l'entendons ici.

musique symphonique et les concepts abstraits et unificateurs en béton armé solide et rassurant. Tous ces éléments se retrouvent à la Place des Arts. Les idéaux varient certainement d'un pays à l'autre, mais ils convergent globalement vers les notions de démocratie et de nation, ce dernier enjeu ayant clairement éclipsé le premier dans les cas de la Place des Arts.

A Montréal, l'enjeu démocratique avait été soulevé au moment de la conception du projet: on voulait construire une grande salle de concerts pour que davantage de gens puissent assister au spectacle. Pourtant, la question de la démocratisation s'effaça assez vite derrière l'enjeu nationaliste. En France ou aux États-Unis, la question nationale ou nationaliste n'avait rien à voir avec la situation québécoise. L'unité française avait certes été ébranlée par Vichy, mais le pays s'était regroupé autour de de Gaulle qui élaborait sa politique d'indépendance nationale, renouant ainsi avec la tradition d'un État-Nation unifié. L'Amérique sortie victorieuse de la guerre connaissait une prospérité économique extraordinaire et diabolisait son adversaire de l'autre moitié du monde, rassemblant ainsi ses citoyens autour de valeurs et d'institutions qui formaient un tout d'apparence fort cohérente.

Le Québec de la Révolution Tranquille sortait de la *Grande Noirceur* et connaissait un moment de changement radical à tous les plans. Les élites se renouvelaient et apportaient avec elles de nouvelles formes de projets politiques et de nationalismes que l'on aura l'occasion d'analyser en détail au chapitre Quatre. Disons simplement que le Québec ne disposait pas comme la France et les États-Unis d'un discours unique et unificateur sur la nation. La nation était précisément ce qui déchirait la population. Qu'allait-il se passer si à l'instar du Lincoln Center la Place des Arts devait être confondue avec la nation telle une métaphore posée au centre de la ville? De quelle nation s'agirait-il? Les différents acteurs utilisèrent la Place des Arts comme une tribune publique où ils purent exprimer leurs croyances et, singulièrement, leur conception de la nation québécoise. L'institution amplifiait leurs discours, prêtait une forme physique à leurs idées, offrait des histoires exemplaires — le conflit syndical, la nomination de Silvas Edman, etc — que chacun pouvait intégrer à sa propre grille d'interprétation idéologique.

### *Des intérêts aux croyances*

On peut voir comment ce phénomène se traduit concrètement en examinant les trois principaux groupes qui sont intervenus dans le dossier montréalais et en montrant comment chacun a utilisé les caractéristiques propres à l'institution du centre culturel. Pour le maire Drapeau et ses amis de la Corporation Sir Georges-Etienne Cartier, la création d'un centre culturel apparaissait d'abord comme un moyen de répondre à des besoins très pragmatiques: doter la municipalité d'équipements culturels qui lui faisaient cruellement défaut, encourager la revitalisation et la restauration d'un quartier du centre-ville à l'abandon. Mais le caractère monumental et prestigieux de l'institution en question reléguait rapidement ces impératifs à un niveau secondaire pour valoriser des motifs qu'on tenait pour plus nobles. La Place des Arts fut alors conçue comme un des attributs qui permettrait à Montréal de rivaliser avec les plus grandes capitales culturelles du monde comme New York et Paris. C'est un idéal de grandeur allié à des préoccupations électoralistes qui poussa Drapeau à appuyer le projet de la Place des Arts qu'il continua de soutenir même quand il dut céder les rênes du pouvoir à Fournier pendant quatre ans. Nous verrons au chapitre suivant quels symboles celui qui devait comparer le stade olympique aux pyramides d'Égypte avait en tête pour la Place des Arts.

Pour l'Union des Artistes et la communauté artistique de Montréal, le conflit de la Place des Arts aurait pu être un simple conflit d'intérêts. Après tout, les négociations mettaient en jeu des questions statutaires et réglementaires assez pointues qui s'inscrivaient dans un cadre juridique et administratif bien délimité. Mais les artistes et techniciens locaux ne limitèrent pas leur argumentation à des revendications corporatistes. Là encore, le caractère hautement symbolique de l'institution qu'on avait construite invitait au dépassement de ce type d'argumentaire pour envisager une problématique plus large, celle de la culture québécoise francophone et de sa survie sur le continent américain. On assista à une escalade rhétorique vertigineuse puisqu'en quelques semaines les revendications corporatistes de l'Union des Artistes furent récupérées par les groupement séparatistes québécois, à tel point que dans de nombreux journaux la défense des intérêts de l'UdA fut associée à la revendication de l'indépendance de la province. La Place des Arts devint non seulement un enjeu politique pour les groupes sociaux opposés à Drapeau, mais aussi un espace physique de résistance au modèle d'intégration qu'il proposait. Le site même du quadrilatère de la place des Arts fut le théâtre de la violente manifestation séparatiste du 21 Septembre 1963: l'institution qui avait amplifié les idéaux grandioses de ses initiateurs pouvait tout aussi bien devenir un espace symbolique de résistance au discours dominant.

Enfin, l'attitude du gouvernement libéral de la Révolution Tranquille connut une évolution similaire. René Lévesque et Pierre Laporte cherchèrent d'abord à négocier avec les différentes parties afin de trouver un compromis qui aurait permis d'étouffer l'affaire qui tournait au scandale. Les représentants du gouvernement se limitèrent à un rôle d'arbitrage, examinant les dossiers techniques et prenant leurs décisions sur la base de ces derniers et non en fonction d'idéaux politiques. Lorsque l'enjeu du dossier se déplaça dramatiquement d'un conflit syndical isolé à la survie de la culture nationale, ils ne purent cependant maintenir cette position et adoptèrent une attitude qui reflétait la tournure qu'avait pris le conflit. La décision de renvoyer tous les membres de la Corporation, de nationaliser le centre et de créer la Régie de la Place des Arts en faisant voter une nouvelle loi au parlement de Québec signifiait clairement que le gouvernement prenait l'affaire très au sérieux et avait recours à d'autres symboles institutionnels (la loi, la nationalisation, le parlement) qui constituaient une réponse appropriée au débat qui s'était développé autour du centre culturel: puisqu'on ne parlait plus d'un conflit syndical mais du destin de la nation, il fallait utiliser les institutions et les symboles qui correspondaient à la nature de cet enjeu. Qui plus est, le gouvernement trouva dans la Place des Arts un cas exemplaire pour illustrer la direction que prenait alors sa politique culturelle. En permettant au centre culturel de créer ses propres spectacles et non plus seulement d'administrer les salles, il en faisait un instrument potentiel de promotion de la culture québécoise. Nous reviendrons sur ce point en conclusion.

Lorsqu'on observe l'évolution de l'attitude des trois groupes en question dans le dossier de la Place des Arts, on retrouve bien le processus d'amplification et de dramatisation par le biais de l'institution. Pour chaque groupe, on a pu identifier une série d'intérêts particuliers (préoccupations logistiques et électoralistes, revendications corporatistes, volonté d'arbitrage) et un ensemble de croyances attachées à des modèles idéologiques élaborés (prestige international, nationalisme, défense d'un nouveau modèle de politique culturelle nationale). L'hypothèse que nous avançons est la suivante: le passage des intérêts aux croyances, d'un discours particulier et concret à un discours globalisant et abstrait est facilité par la dynamique institutionnelle et les caractéristiques symboliques du centre culturel. C'est la visibilité et la monumentalité de cette institution qui suscite et facilite la projection de grandes idées sur des intérêts particuliers encourageant ainsi la dramatisation des conflits qui s'y produisent.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> L'interprétation que nous suggérons ici est inspirée du cadre théorique proposé par le sociologue J. Padioleau pour l'analyse des polémiques et des conflits. Dans *L'État au concret* (Paris, PUF, 1982), Padioleau décrit à partir d'exemples tels que le débat sur l'avortement en France comment le passage des intérêts aux valeurs est une caractéristique essentielle de la dynamique des conflits et débats publics: selon lui, c'est

*La gestion ou la création?*

La seconde question qu'il convient de poser à propos de la Place des Arts est la suivante: par quels moyens le centre culturel pouvait-il devenir un instrument de propagande, être le véhicule d'une idéologie spécifique, ou — pour utiliser des termes moins polémiques — constituer l'instrument d'une politique culturelle nationale? Nous avons décrit les deux modèles institutionnels américains et français, le premier privilégiant le *contenant* des spectacles, le second leur *contenu*. L'interprétation que nous proposons suggère que l'histoire du centre culturel de Montréal peut être lue comme la tentative de passer de l'un à l'autre de ces modèles par le biais de la nationalisation. Aussi longtemps que la corporation du Centre Sir-Georges-Etienne Cartier fut responsable de la Place des Arts, ses administrateurs limitèrent leur rôle à la gestion de la Salle Wilfrid Pelletier: il s'agissait essentiellement de louer la salle aux artistes et aux producteurs. Mais la corporation n'avait pas le droit de produire elle-même des spectacles ou d'influer sur le contenu même des programmes. Accusée à maintes reprises tant par l'UdA que par les éditorialistes ou le gouvernement d'être un "garage" et un "hôtel" pour les compagnies américaines, la Place des Arts n'avait pas, légalement, le droit d'être autre chose puisque la loi de 1956 spécifiait que la fonction du Centre Sir Georges-Etienne Cartier était de "construire, aménager, posséder, entretenir et administrer...une salle de concert ou un centre culturel..."<sup>54</sup> En autorisant la Régie à "...acquérir et administrer...un centre culturel...[et à] y monter des spectacles"<sup>55</sup>, la nouvelle loi votée le 14 juillet 1964 devait permettre de faire de la Place des Arts l'instrument de création et de politique culturelles qu'elle n'avait jamais été.

Cette loi, qui substituait la Régie de la Place des Arts au Centre Sir George-Etienne Cartier, représentait donc un changement assez radical dans les modalités de fonctionnement de l'institution qui, à l'instar des Maisons de la culture, avait désormais le pouvoir de créer des pièces ou d'autres spectacles "à thèse". L'institution était alors susceptible de promouvoir la culture québécoise dont le gouvernement avait clairement pris la défense en prenant le contrôle administratif du centre accusé d'américanisation. Un équivalent québécois de l'exemple français aurait pu être, par exemple, la mise en scène de certaines oeuvres de Paul-Emile Borduas qui associent une pensée nationaliste à un discours

---

précisément l'élargissement du débat (l'intégration de revendications particulières à des discours idéologiques globalisants) qui permet la mobilisation de groupes sociaux qui ne sont pas directement concernés par l'enjeu initialement discuté. C'est ce même élargissement qui conduit les médias et les décideurs politiques à placer cet enjeu sur leur agenda.

<sup>54</sup> Cité par Duval, p.402.

<sup>55</sup> Cité par Duval, p.410.

d'avant-garde. Il semble cependant que dans les années qui suivirent, et jusqu'à la fin des années Soixante, la Régie ne fut pas particulièrement inspirée par cette nouvelle "philosophie", renonçant à créer des spectacles et se cantonnant à son rôle administratif: la nouvelle administration, présidée par un avocat de société, François Mercier, fut occupée par le règlement des contentieux laissés par l'équipe du Centre. Elle mena à son terme la construction des théâtres et accueillit le festival mondial d'Expo 67. Ainsi la rhétorique anti-américaine et pro-québécoise propre à l'idéologie nationaliste qui avait formé la toile de fond de la nationalisation de la Place des Arts ne trouva pas de réalisations concrètes après la redéfinition des fonctions du centre culturel. On conclura cette section par l'extrait suivant d'un article publié cinq ans après l'inauguration par un critique montréalais, et qui résume assez bien ce que nous nous sommes efforcé de montrer:

Mais on peut regretter le fait que la Régie de la Place des Arts ait capitulé si rapidement dans le domaine de la production des spectacles et qu'elle se soit contentée si aisément de son rôle d'agent de location. Ce faisant, elle a contribué à transformer la Place des Arts en meunerie de luxe et en salle paroissiale glorifiée.(...)Mais plus que l'absurdité de ce système, c'est l'inconséquence des hommes politiques qu'il faut dénoncer, inconséquence tragique qui veut que l'on mette la charrue avant les boeufs et que l'on investisse des sommes presque astronomiques dans la construction d'édifices, sans, dans un même temps, créer les institutions nécessaires et élaborer des programmes cohérents d'action culturelle. Jusqu'ici, la Place des Arts n'a été qu'un carrefour giratoire pour automobilistes pressés et petits commis de la culture. Ce n'est ni un véritable centre culturel ni une vraie maison de la culture. La Place des Arts ne remplira vraiment son rôle que le jour où les gouvernements responsables prendront les moyens nécessaires pour y établir en permanence une troupe de théâtre, un orchestre d'État, une troupe de ballet et une troupe d'opéra. En d'autres mots, le jour où les pouvoirs publics cesseront de flirter avec la culture et accepteront de travailler en profondeur. D'ici là, je persiste à croire que la montagne a accouché d'une souris.<sup>56</sup>

Ce chapitre a montré que le centre culturel, traditionnellement perçu comme un site du paysage urbain parmi d'autres et une "maison des arts" au coeur de la ville, pouvait également être conçu comme un instrument du pouvoir. Doté de fonctions symboliques ou sémantiques comparables à celles de monuments commémoratifs dont la fonction politique est plus explicite (palais, hôtels de ville, places, statues...) il entretient avec ses usagers (le public, les artistes) et ses administrateurs (gestionnaires du secteur public ou privé) des relations complexes qui font de cette institution un lieu de débat ou de conflit comparable au forum de l'Antiquité. L'examen des différents mécanismes de représentation et de médiation que le centre culturel est susceptible d'activer dans l'arène publique permet de mieux appréhender les enjeux qui ont été discutés dans le dossier de la Place des Arts. C'est vers ces enjeux que nous nous tournons à présent. Le chapitre suivant examine la signification politique de la Place des Arts dans le cadre de la politique

---

<sup>56</sup> extrait d'un article du critique de théâtre de *La Presse*, Martial Dassyva (1968); cité par Duval pp.373-374.

municipale de Jean Drapeau tandis que le dernier chapitre s'intéresse spécifiquement au rôle du centre culturel montréalais au plan de la politique nationale du gouvernement de la Révolution Tranquille.

\* \* \*

*"Devenu châtelain de Salmigondin, Panurge hésite: 'va-t-il dilapider en fondations de monastères, érections de temples, bâtiments de collège et hôpitaux', ou bien 'dépenser en mille petits banquets et festins joyeux ouverts à tous venants?' Le dilemme s'imposait encore à la gentry au temps d'Adam Smith. Il est plus aisé de manger sa fortune que de ne la point manger; on peut mener joyeuse vie en ayant chaque jour vingt commensaux, entreprendre la construction d'un château que les héritiers achèveront et qui les ruinera ou bien laisser à la postérité la preuve de sentiments élevés en fondant des oeuvres pies, charitables ou culturelles."*

*Paul Veyne, Le Pain et le Cirque. (Seuil. Paris, 1976). p.94.*

*"The masters of this profession must necessarily combine the skills of the businessman, the artist, the diplomat, and the gangster."*

*Martin Mayer, Bricks, Mortar and the Performing Arts. Report of the Twentieth Century Fund Task Force on Performing Arts Centers. (New York, The Twentieth Century Fund Inc., 1970). p.9.*

*"The ugliness of slums in which people live doesn't matter if we can make them stand wide-eyed in admiration of works of art they don't understand." Jean Drapeau, 1967.*

*Cité par Nick Auf der Maur., The Billion-Dollar Game. Jean Drapeau and the 1976 Olympics. (Toronto, James Lorimer & Company Publishers, 1976).p. 96.*

*Chapitre 3:  
Une Certaine Idée de la Métropole,  
La Place des Arts, un prototype des grands desseins de Jean  
Drapeau*

Ce chapitre approche le dossier de la Place des Arts à la lumière d'une nouvelle problématique, celle de la politique municipale de Jean Drapeau. L'hypothèse que nous suivrons dans les pages qui suivent est que le projet du centre culturel montréalais ne constitue pas un cas unique dans l'histoire de Montréal. Au contraire, on peut avancer que la Place des Arts est un prototype des grands desseins de Drapeau ( le Métro, Expo 67, les Jeux Olympiques de 1976, etc). La dynamique historique du projet, l'idéologie qui l'a inspiré, les modalités de sa mise en oeuvre et les réactions qu'il a suscitées dans l'opinion publique et auprès du gouvernement provincial constituent un ensemble de caractéristiques que l'on retrouvera dans pratiquement tous les grands projets du maire Jean Drapeau. La Place des Arts, on l'a vu, n'a jamais fait l'objet de recherches approfondies autres que celles de Laurent Duval. Pourtant, pour tous ceux qui s'intéressent au type d'administration qui a gouverné Montréal entre les années Soixante et les années Quatre-Vingts, le centre culturel de la ville est peut-être l'objet d'étude idéal pour identifier la fondation et les grandes constantes de cette administration.

La Place des Arts est le premier projet de Drapeau et son histoire contient la plupart des éléments qui réapparaîtront de façon récurrente au cours des vingt années suivantes durant lesquelles les Montréalais ont assisté à la métamorphose de leur ville en même temps que le monde entier lui reconnaissait le statut de métropole culturelle internationale. On montrera que cette institution négligée par les historiens de la ville est l'embryon du stade olympique: l'histoire du centre culturel telle que la raconte Duval disparaît sous des montages financiers et des questions techniques qui peuvent sembler rébarbatifs et sans intérêt si l'on n'est pas un passionné de comptabilité ou un lecteur assidu des minutes des conseils d'administration. Pourtant, si l'on intègre ces chiffres et ces formules juridiques à un contexte historique et politique plus large, on voit clairement apparaître les contours du modèle d'administration municipale qui a présidé aux grandes réalisations urbaines sous le règne de Drapeau.

La présentation du mode d'administration et de la personnalité de Jean Drapeau n'est pas sans poser des problèmes d'ordre méthodologique qu'il convient d'évoquer brièvement. La tentation est grande, en effet, de ramener toutes les réalisations du Maire à des explications psychologiques. Dans le cas de la Place des Arts, on trouve nombre d'indices qu'il est aisé de rapprocher de certains traits de caractère du personnage Drapeau. Ainsi, sa haine du vice et de la culture populaire, et son goût pour les croisades morales et les grands projets civiques se retrouvent tout à la fois dans son mépris et sa colère face aux manifestants séparatistes et dans sa ténacité à faire construire un temple civique dédié aux arts. Il ne s'agit pourtant pas de réduire vingt années de vie politique municipale à la psychologie d'un seul homme qui, bien qu'unique en son genre, s'est inscrit dans une tradition municipale de personnalisation et de longévité politiques qui n'était pas spécifique à Montréal ou à Drapeau. Un homme comme Camillien Houde brigua nombre de mandats avec succès et sut imposer sa forte personnalité aux citoyens de Montréal. Dans d'autres villes, dans les années Soixante, des maires comme John Lindsay à New York ou Nathan Philips à Toronto surent également établir des modèles de leadership municipal qui n'avaient rien à envier à celui de Jean Drapeau. Dans ce chapitre, nous nous efforcerons d'éviter l'écueil d'une excessive psychologisation de l'action politique tout en reconnaissant la personnification du pouvoir par le Maire Drapeau. Pour ce faire, on montrera que le leadership de Drapeau, bien que novateur, s'inscrit dans certaines traditions municipales. Par ailleurs, on distinguera les réalisations administratives de Drapeau qui ont facilité sa conduite de grands projets comme celui de la Place des Arts (établissement de nouvelles structures de gouvernement et de liens avec les différentes élites) des caractères plus subjectifs de sa personnalité et de son idéologie (mégalo manie, relation ambiguë au nationalisme). S'il est évident que ces deux types d'éléments (les structures politiques et la personnalité politique — l'environnement et le sujet —) sont étroitement liés, il convient d'éviter l'amalgame d'anecdotes concernant la "vision" du Maire et ses stratégies politiques et institutionnelles visant à asseoir son pouvoir et à redorer le blason de la ville de Montréal.

Afin de déterminer ce qui constitue l'originalité de Jean Drapeau, il conviendra d'abord de décrire les grandes caractéristiques du système municipal canadien. On verra ensuite que Montréal se distingue de ce système et que cette différence est en partie due à l'action de Drapeau qui a "politisé" la ville d'une façon exceptionnelle. On s'intéressera ensuite à la "vision" de Drapeau, c'est-à-dire son système de croyances. On verra notamment comment cette idéologie a façonné les structures politiques et administratives de la mairie de Montréal tout le temps qu'il est resté au pouvoir. On aura ainsi identifié les stratégies politiques et les modalités d'action du maire pour la conduite

de grands projets urbains. Finalement, on montrera comment le cas de la Place des Arts s'inscrit bien dans le modèle politique présenté et peut être utilisé comme un exemple de référence pour analyser les autres grands projets qui lui ont succédé.

### 1. Les Traditions de Politique Municipale au Canada

La ville, comme unité politique et administrative, n'a pas fait l'objet de recherches très nombreuses au Canada. Les disciplines issues de la tradition des sciences politiques ont généralement privilégié l'analyse du fédéralisme et des questions idéologiques et constitutionnelles. Les historiens et les sociologues ont produit des monographies de qualité mais ont rarement abordé de façon approfondie les problématiques liées à l'administration municipale dans le pays<sup>1</sup>. C'est essentiellement dans le cadre d'études sur les relations intergouvernementales entre l'administration fédérale, les provinces et les municipalités que la ville apparaît quelquefois<sup>2</sup>. Au sein de ce jeu triangulaire, elle semble cependant reléguée à un rôle secondaire. Plusieurs raisons expliquent ce phénomène. D'abord, les municipalités ont historiquement été étroitement contrôlées par les provinces. L'historien et politologue Warren Magnusson<sup>3</sup> a montré que depuis l'Acte Baldwin (1849) "municipal councils were the creatures of the provincial legislature and were subject to its sovereign authority... It was not until the twentieth century that the provinces subjected the municipalities to close administrative control, but the principle of provincial supremacy was firmly established, even in the *Charter of municipal freedom*". Ce n'est donc pas au niveau municipal mais au niveau provincial ou fédéral que les grandes questions sociales ou constitutionnelles ont traditionnellement fait l'objet de débats publics. Le contrôle exercé par les provinces sur les municipalités n'était pas seulement inscrit dans la loi; il était rendu effectif par certaines procédures de contrôle financier qui sont toujours en vigueur:

There were already moves in the nineteenth century to put limits on municipal borrowing and to control the practice of "bonusing" companies that agreed to move into town... This presaged the tight administrative controls on the local authorities imposed by all the provincial governments in the twentieth century. Typically, the municipalities were obliged to seek provincial approval for large capital expenditures, and hence for any major public works. As zoning and planning developed, these activities were subjected not only to legislation defining municipal powers but also the requirements for provincial review and

<sup>1</sup> Les travaux de chercheurs tels que Jacques Lévêillé, Guy Bourassa ou Andrew Sancton qui portent sur le système administratif et politique de Montréal se distinguent d'une vaste littérature qui traite le plus souvent de ces questions de façon assez anecdotique.

<sup>2</sup> Ce type d'approche de la politique municipale se retrouve par exemple dans l'ouvrage suivant: Institute for Research on Public Policy. *Bargaining For Cities, Municipalities and Intergovernmental Relations: an Assessment*. (Lionel D. Feldman; Katherine A. Graham. Toronto, Butterworth & Co. Ltd., 1979).

<sup>3</sup> Magnusson, Warren. "The Development of Canadian Urban Government" in *City Politics in Canada* (Warren Magnusson and Andrew Sancton editors. Toronto, University of Toronto Press, 1983) p.7.

approval of municipal actions. The general trend in every area of municipal activity was towards an increase in administrative duties at the price of restrictions on local initiative. These restrictions were seen as an inevitable consequence of the political unreliability and fiscal incapacity of the municipal councils. The conditional grant gradually became the crucial instrument of central control in provincial-municipal and federal-provincial relations.<sup>4</sup>

Le contrôle qu'exercent les provinces auprès des municipalités est caractéristique du système constitutionnel canadien au sein duquel les attributions administratives de chaque niveau de gouvernement sont définies selon des critères établis par le niveau supérieur. Une des conséquences de ce partage des compétences entre provinces et municipalités au Canada réside dans l'absence de véritables partis politiques dans la plupart des villes: les sujets brûlants étant discutés ailleurs, la municipalité n'offre pas un cadre administratif attrayant pour la formation de partis politiques à identité marquée<sup>5</sup>. De fait, les municipalités canadiennes ont été négligées par la plupart des politologues pour qui la politique se résume bien souvent à l'étude des partis politiques<sup>6</sup>. Depuis les années Soixante-Dix cependant, un certain nombre de chercheurs canadiens ont voulu se démarquer de cette position et ont réussi à montrer que si la ville échappait effectivement aux modes traditionnels de participation et de médiation politiques, elle n'en constituait pas moins un foyer de débats particuliers qui méritait d'être étudié. Des auteurs comme James Lorimer<sup>7</sup> ont notamment essayé de dégager certaines spécificités des débats et conflits politiques dans les municipalités du pays. Au-delà des particularités régionales, certains traits communs se dégagent dans l'histoire politique des villes canadiennes.

#### *L'axe "pro-business/anti-business"*

D'abord, il apparaît que les débats qui y sont engagés et qui structurent la vie publique locale sont toujours reliés, directement ou indirectement, à des questions de propriété et aux liens qu'entretiennent les autorités municipales et l'élite économique de la ville. Pendant très longtemps, on ne pouvait vraiment parler de corruption pour décrire le

---

<sup>4</sup> Ibid, p.24.

<sup>5</sup> "Municipal politics in Canada is about property. Within municipal councils, issues not related to property are generally peripheral. For example, people concerned with local social issues generally do not see municipal politics as a useful locus for their efforts...The end result is that they are dealt with either by the province or by various local special-purpose bodies subject to strong provincial and professional influence." (Ibid, p. 296).

<sup>6</sup> "However, one thing that emerges from this historical overview is that municipal politics traditionally has been different from federal or provincial politics -so different that many have been reluctant to consider it 'politics' at all. The idea that municipal affairs are outside politics reflects the popular belief that politics is a matter of party activity." (Ibid, p.37).

<sup>7</sup> Lorimer, James. *A Citizen's Guide to City Politics*. (James Lewis and Samuel, Toronto, 1972).

fonctionnement des municipalités puisque le système du clientélisme (en anglais, *patronage*) constituait le fondement même des activités municipales:

Most of the open disputes in municipal politics related to urban improvements. Any works to be undertaken by a municipal council were necessarily controversial, because jobs and contracts were at stake. Even if there was agreement on what should be done, there was likely to be differences about who should do it. The letting of a contract was a serious business, since the fortunes of so many people — great and small- depended on municipal favour...Given the looseness of political alliances, arrangements had to be made to ensure that each of the groups supporting the people in power received a reasonable share of the benefits of municipal government. This could be extraordinarily complicated. Different contractors had each to be given a part of the works in progress.<sup>8</sup>

Depuis le siècle dernier, ce système a cependant soulevé à plusieurs reprises des objections économiques et éthiques: les arbitrages municipaux dictés par des préoccupations électoralistes allaient souvent à l'encontre de toute logique d'efficacité économique; les liens étroits qui associaient l'élite politique locale et les grands industriels s'accommodaient difficilement des principes élémentaires de la morale publique. Au tournant du siècle, on assista à un premier mouvement de réforme qui visait précisément à éliminer ces alliances: "A reformed municipality would instead provide a public example of honest and efficient government: everyone would have before them a purified vision of the bourgeois order, with men succeeding strictly by virtue of their contribution to the community."<sup>9</sup> Ce premier mouvement de réforme eut exactement l'effet inverse de celui qui était initialement escompté. En effet, alors que les structures administratives municipales étaient renforcées afin d'être dégagées de la tutelle des élites économiques, les municipalités continuèrent à associer le partage des contrats à des intérêts électoralistes: leur pouvoir était renforcé, mais elles en faisaient le même usage. "The old idea that municipalities were essentially joint-stock companies belonging to the local property-holders was not overthrown but reinforced"<sup>10</sup>. Depuis cette époque, l'analyse de la politique municipale canadienne peut être ramenée à l'observation d'un mouvement de balancier qui oscille entre la tradition clientéliste (corruption, conflits d'intérêts) et des vagues de réforme (restructurations administratives, "purgés" et autres croisades au nom de la morale publique)<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Ibid, pp.10-11.

<sup>9</sup> Ibid, p.17.

<sup>10</sup> Ibid, p.20.

<sup>11</sup> Will Straw a décrit comment cette dynamique ou cette alternance entre corruption et réformes se retrouvait dans certains genres de littérature ou de cinéma populaires à Montréal. Dans son article *Montreal Confidential*, il cite notamment cet extrait d'un roman populaire publié en 1954: " 'It makes me puke', I said savagely. 'Look at it. An illuminated cross stuck up on the mountain, street after street full of the reverend clergy, a self-congratulatory city council, pious editorials in all the newspapers, and as much vice and aberration and corruption as any city this side of Port Said. One level stinking and the other level smirking, and in between a

*L'axe "pro-development/anti-development"*

Le second trait commun qu'on retrouve dans l'analyse des politiques municipales canadiennes est étroitement lié au premier. On peut le ramener grossièrement à un axe pro-développement/anti-développement. Au chapitre précédent, nous avons vu que dans les années Soixante, tout comme aujourd'hui, les villes américaines se livraient à une importante compétition économique et culturelle. Cette course au développement (en anglais, *boosterism*) n'est pas spécifique aux États-Unis: "Canadian municipal politicians have little choice but to build their political careers on policies designed to make their city more prosperous, more appealing, and more pleasant than other competing cities....This means that Canadian city politics is, above all, about boosterism."<sup>12</sup> Ce phénomène a des implications comparables à celles du système du clientélisme municipal. En effet, non seulement cette course au développement urbain renforce les liens entre les autorités politiques et les élites économiques de la ville, mais aussi elle contribue à éclipser les enjeux politiques nationaux et les questions sociales au profit de l'aménagement urbain et de la compétition régionale:

Cities are the modern anchors of the various regions that make up the Canadian federation. Because so much of our politics is regional, much Canadian political conflict has to do with the relative strength of various cities within the federation as a whole: Montreal versus Toronto, Toronto versus Calgary, Halifax versus St John's. Canadian cities, unlike those in other industrialized countries, tend not to be arenas in which major national political battles are fought...If boosterism...is at the heart of Canadian local politics, and if it explains much of the apparent 'business dominance', it follows that there is more competition among Canadian cities than within them.<sup>13</sup>

L'axe "*pro-business/anti-business*" et l'axe "*pro-development/anti-development*" constituent donc les deux principaux types de débat autour desquels la politique des municipalités canadienne s'est traditionnellement organisée. C'est dans ce contexte que des chercheurs, influencés pour beaucoup par la démarche novatrice de Robert Dahl<sup>14</sup>, ont entrepris d'étudier les conflits municipaux canadiens. Toutes les études convergeaient vers le même type d'analyse: il s'agissait de montrer comment la politique municipale était

---

layer of supposed public servants trying to stuff their greasy pockets with graft. Oh, sure, we have a vice probe every decade or so. It goes on and on, year after year, and then finally it peters out under the sheer dead weight of its own evasive evidence..." (Martin Brett, *Hot Freeze -A New Badge Mystery-*, 1954, p.108) Cité par Will Straw in "Montreal Confidential. Notes on an Imagined City". *Cineaction* No 28, 1992, p. 62.

<sup>12</sup> Ibid, 293.

<sup>13</sup> Ibid, 294.

<sup>14</sup> Dahl, Robert. *Who Governs?* (New Haven, Yale University Press, 1961). L'ouvrage de Dahl a eu une influence considérable dans le domaine de la science politique. Dahl avançait des thèses novatrices pour l'analyse de la prise de décision mais surtout, il montrait que le gouvernement local, traditionnellement négligé par les chercheurs, pouvait être étudié avec autant de rigueur et de moyens que les autres niveaux de gouvernement.

directement influencée par la culture et les *desiderata* de la classe dominante, qu'elle soit "bonne" (les sociétés religieuses et la bourgeoisie soucieuse de rétablir l'ordre moral) ou "mauvaise" (les cercles de la haute finance, les gros entrepreneurs et les barons de la pègre). L'arène politique de la ville se prêtait fort bien à des critiques politiques et théoriques qui s'appuyaient toutes sur le paradigme de la domination et sur des courants de pensée de type marxiste<sup>15</sup>. Cette critique était historiquement et socialement fondée; on peut cependant regretter, comme le fait Andrew Sancton, qu'on n'ait pas essayé de sortir de cette approche pour s'intéresser à d'autres aspects de la politique municipale ou pour aborder la question d'une façon moins dogmatique et systématique. L'étude de Montréal pendant l'administration Drapeau offre justement une situation intéressante pour explorer des approches alternatives à l'analyse des politiques municipales canadiennes. Nous verrons que si les caractéristiques relevées pour l'ensemble des municipalités canadiennes se retrouvent à Montréal et notamment à la Place des Arts, Jean Drapeau en a introduit d'autres qui justifient que l'on aborde sa propre politique comme un cas particulier.

## 2. L'Originalité de Montréal sous Drapeau: les principaux traits distinctifs

### *Drapeau ou la fin d'une tradition municipale*

Dans cette section, on évoquera brièvement ce qui distingue fondamentalement le cas Drapeau du modèle précédemment décrit. Ce n'est que plus loin que l'on examinera plus spécifiquement les aspects de son administration qui sont liés à la conduite de grands projets comme celui de la Place des Arts. Les prédécesseurs de Drapeau à la mairie de Montréal (tels que Martin ou Houde<sup>16</sup>) s'inscrivaient *grosso modo* dans la tradition politique municipale du Canada, et il est intéressant de noter que Drapeau fut élu en 1954 parce qu'il avait démontré sa détermination et sa capacité à lutter contre le clientélisme et la corruption politiques montréalaises. Drapeau joua en effet un rôle essentiel dans l'enquête Caron<sup>17</sup> au début des années Cinquante, et c'est au cours de cette croisade contre le vice et

<sup>15</sup> "All of these views have one thing in common: they assume that the study of urban politics is above all the study of business dominance". (Sancton, p. 292).

<sup>16</sup> Camillien Houde a connu une carrière d'une étonnante longévité à la mairie de Montréal. Le mode de gouvernement qu'il imposa est vraiment typique du clientélisme municipal décrit plus haut. Les années où Houde fut à l'Hôtel de Ville furent marquées par une invraisemblable corruption à tous les niveaux, et notamment au niveau de la police municipale qui collaborait avec la Mafia locale. Pour un portrait haut en couleurs de Camillien Houde et de son entourage, voir: La Roque, Hertel. Camillien Houde. (Les Editions de l'Homme, Montréal, 1961).

<sup>17</sup> Au début des années Cinquante, un groupe de citoyens, sensibilisés aux problèmes du vice et de la corruption à Montréal à la suite d'une série d'articles publiés dans le *Devoir* par Pacifique Plante, fondèrent le Comité de Moralité Publique et la Ligue d'Action Civique. Ils présentèrent une requête à la Cour Supérieure de Montréal et exposèrent pas moins de 10 000 cas de corruption de fonctionnaires ou d'établissements de *détourne*. L'enquête menée par le juge Caron pendant les quatre années suivantes aboutit à la condamnation de

la corruption, organisée par le Comité de Moralité Publique, qu'il acquit ses lettres de noblesse. Avocat de profession, il apparaissait alors comme un de ces réformateurs soucieux de moraliser la vie publique locale et de mettre fin aux relations qu'entretenaient les fonctionnaires municipaux, la police, les médias et la Mafia montréalaise. Une fois à la mairie de Montréal, Drapeau entreprit effectivement de "nettoyer" la ville, mais son gouvernement se distinguait à bien des égards du mouvement traditionnel des réformistes: contrairement à ce qu'on pourrait croire, Drapeau, en effet, ne se plaçait pas sur les deux axes du développement et du clientélisme comme un partisan du premier et un adversaire du second. Il brouilla les pistes. Il remodela tout le mode de fonctionnement de la mairie, reconstruisant une nouvelle forme de clientélisme, et surtout, il introduisit véritablement la politique à Montréal. Nous allons voir quelques exemples de ce changement radical.

Il y a plusieurs éléments dans le modèle instauré par Drapeau qui font qu'on ne peut le ramener à la problématique marxiste de la domination et de l'axe *pro-business/anti-business*. Tout d'abord, Jean Drapeau a tissé des liens d'une étonnante complexité avec l'élite économique de Montréal<sup>18</sup>. D'un côté, il est incontestable que son action, et particulièrement ses grands projets, l'ont conduit à s'associer très étroitement avec les grands noms de la finance et de l'industrie montréalaises. Si l'on devait s'en tenir à l'examen des contrats qu'il a accordés à ses amis au nom de la ville, on pourrait sans équivoque parler d'un système politique de clientélisme absolu. A y regarder de plus près, on voit bien cependant que l'action de Drapeau ne s'inscrit pas dans ce cadre d'analyse. En effet, si les grands projets de Drapeau ont permis à certaines sociétés de faire des profits considérables, l'élite économique de la ville dans son ensemble a plutôt souffert de la politique du maire: la plupart de ses projets ont été de véritables gouffres financiers; tous ont entraîné une augmentation des impôts à des niveaux faramineux. C'est pourquoi, comme le souligne Sancton:

Drapeau, though recognized as a visionary, is also perceived by business as among the more profligate of the country's spendthrift politicians...Drapeau cannot be analysed on a 'pro-business-anti-business' continuum. He is not in municipal politics to defend or attack

---

nombreux fonctionnaires et policiers ainsi qu'à la fermeture de nombreux établissements. C'est fort de ce succès que Drapeau, qui avait dirigé la Ligue aux côtés de Pacifique Plante, se présenta aux élections de 1954 et connut sa première victoire. Pour une chronologie synthétique de l'Enquête Caron, voir: Patenaude, J.Z. "Le Comité de Morale Publique et l'Enquête Caron" in *Le Devoir*, 22 Août 1972, p.5. Pour un compte-rendu plus détaillé, voir: McKenna, Brian; Purcell, Susan. *Drapeau*. (Clarke, Irwin & Company Ltd. Toronto, 1980). Chapitre XVI.

<sup>18</sup> Pour une étude détaillée des caractéristiques et de l'évolution de l'élite montréalaise au Vingtième siècle, on pourra se reporter à: Bourassa, Guy. "The Political Elite of Montreal: From Aristocracy to Democracy". Trans. C.P Shenker. in *Politics and Government of Urban Canada: Selected Readings*. Opus cité, pp. 146-156.

business, but rather to preserve Montreal's status as a major North American city and to proclaim its virtues around the world. 19.

Drapeau ne peut pas non plus être identifié au modèle traditionnel du *booster* sur l'axe *pro-development/anti-development*. Ses projets s'inscrivaient bien dans le cadre de la compétition internationale et la recherche du statut de *world-class city* pour la ville de Montréal. Cependant, les grands projets du maire répondaient rarement à des objectifs de rentabilité économique. Pour Drapeau, il s'agissait d'abord d'investissements symboliques. On analysera plus loin la philosophie fondamentalement idéaliste et mégalomane de Drapeau, mais on peut déjà noter que ses grands desseins constituaient une réponse unique en son genre aux pressions du *boosterism*: si Montréal devait s'imposer devant Toronto ou Vancouver, ce n'était pas — ou pas seulement- en attirant des entreprises dynamiques. Il s'agissait aussi et surtout, d'assurer le rayonnement de la métropole au Canada et dans le monde en s'appropriant des symboles universels (l'Expo, les Jeux Olympiques...) et en les intégrant à un discours visionnaire qu'aucun maire n'avait tenu jusque là.

#### *Montréal, de la municipalité canadienne à la métropole nationale*

La troisième caractéristique qui permet de marquer une rupture très nette entre la tradition municipale canadienne et celle instaurée par Drapeau à Montréal réside dans ce qu'on pourrait appeler la "politisation" de la vie publique montréalaise. On a vu que les questions politiques fédérales ou provinciales sont généralement absentes de la vie publique des municipalités. Or l'ère Drapeau est aussi celle de l'introduction de véritables partis politiques dans la ville et au Conseil Exécutif de la Municipalité; trois principales raisons peuvent expliquer ce phénomène. La première a trait à l'originalité et à l'histoire de Montréal où les questions débattues à l'échelle provinciale et fédérale ont toujours eu des répercussions très fortes sur les affaires et la culture de la ville: Andrew Sancton<sup>20</sup> et Warren Magnusson s'accordent à reconnaître que Montréal, du fait de son histoire et de ses divisions ethniques, a toujours constitué une exception dans le paysage urbain canadien. Ce n'est pas le lieu de rappeler les facteurs qui expliquent le statut particulier de Montréal à cet égard<sup>21</sup>. Que l'on pense simplement au rôle métaphorique joué par la Main (le Boulevard St.Laurent) depuis sa création, et l'on comprendra bien que les tensions politiques et linguistiques discutées à Québec ou à Ottawa sont littéralement inscrites dans les rues de

19 Sancton, p.193.

20 Ibid, p.298.

21 Pour une étude de l'influence des caractéristiques ethniques et culturelles de la population montréalaise sur le système politique de la ville, on pourra se reporter à: Bourassa, Guy. "Les Relations ethniques dans la vie politique montréalaise -chapitre premier: le système politique de Montréal." in Bourassa, Guy et Jacques Léveillé. Le Système Politique de Montréal, (Montréal, Cahiers de l'ACFAS no 43, 1986) pp.59-86.

Montréal et que la métropole, contrairement à la plupart des villes canadiennes, n'a jamais totalement dissocié son développement économique et culturel interne des affaires nationales. Cette situation existait bien avant l'arrivée de Drapeau, mais celui-ci l'exploita personnellement en se référant continuellement à l'exemple de Montréal lorsqu'il abordait des sujets qui relevaient de la politique nationale ou fédérale.

L'ambiguïté politique de Jean Drapeau est le second élément qui explique la politisation de la vie publique montréalaise pendant ses mandats successifs. On sait que Drapeau, bien qu'il se soit par la suite présenté comme le candidat d'aucun parti sinon du sien, le Parti d'Action Civique, a eu des ambitions qui dépassaient le cadre de la magistrature municipale. Cela fut particulièrement vrai pendant sa "traversée du désert" (entre 1957 et 1960) lorsqu'il multiplia les conférences et les tournées en région pendant que Sarto Fournier était à la mairie. Drapeau publia en 1959 un petit fascicule, Jean Drapeau vous Parle<sup>22</sup>, où il apparaît clairement — notamment dans la partie intitulée "Le Problème Constitutionnel" — qu'il s'engageait sur un terrain politique qui dépassait les frontières géographiques de l'île de Montréal. Drapeau y affiche en effet un nationalisme qu'il remettra plus tard en cause. Il avance des idées, des projets, un programme, qui correspondent aux enjeux d'une élection fédérale ou provinciale. Drapeau fut d'ailleurs vainement courtoisé tout au long de sa carrière par divers partis politiques qui virent en lui un *leader* d'excellence. Drapeau, quoi qu'il en soit, resta attaché à la mairie de Montréal pendant près de vingt ans: beaucoup avaient pensé que Montréal serait pour lui un tremplin politique pour gagner le niveau fédéral et provincial<sup>23</sup>. Montréal fut effectivement ce tremplin, mais pas comme on s'y attendait. Le maire restait à la mairie mais y parlait du pays tout entier, se faisait l'ambassadeur d'une entité étrange, "Montréal", capitale imaginée et imaginaire de la fédération, dont il allait chanter les vertus dans toutes les vraies capitales du monde. Ainsi Montréal, déjà sensibilisée, par sa population et son histoire, aux enjeux politiques des autres niveaux de gouvernement, trouva en Drapeau un catalyseur exceptionnel de son originalité politique.

<sup>22</sup> Drapeau, Jean. Jean Drapeau vous Parle. (Montréal, les Editions de la Cité, 1959).

<sup>23</sup> L'espoir qu'inspirait Drapeau, "homme providentiel", chez certaines personnalités politiques ou religieuses apparaît clairement dans cet extrait d'une lettre adressée au maire de Montréal par le chanoine Groulx en 1954: "J'ai prié pour votre succès. Il est grand, immense. Je n'oserai pas dire pour autant qu'il m'a surpris. Vous l'avez bien mérité un peu par votre travail acharné et votre admirable courage depuis cinq ans...Rare victoire des honnêtes gens. Me défendrez-vous d'y voir un augure? Il me semble que vous n'en êtes là qu'à votre premier tremplin. Vous savez qu'en temps de crise l'on cherche toujours un homme. Cet homme, pourquoi ne le seriez vous pas, un de ces jours prochains, et sur un plus vaste théâtre. Je vais encore prier le bon Dieu pour qu'il vous garde votre bonne étoile..." Cité par McKenna, p. 108 (édition française, Trad. Danielle Soucy).

Finalement, et peut-être de la façon la plus évidente, Drapeau contribua à la politisation de la vie publique montréalaise en permettant que des partis politiques émergent. C'est sans doute un paradoxe quand on pense à la conception bien particulière qu'avait Drapeau de la "démocratie disciplinée" d'observer que c'est à son initiative que la vie politique commença à pouvoir s'organiser à Montréal selon des règles qui échappaient aux alliances et aux copinages de l'époque de Camillien Houde<sup>24</sup>. Lors de son premier mandat (1954-1957), Drapeau avait eu bien des difficultés à mettre en oeuvre sa politique du fait des structure administratives du Comité Exécutif de la ville. Le système qui présidait à la nomination des 99 membres du conseil municipal et aux six membres du Comité Exécutif permettait en effet que les opposants au maire pratiquassent une obstruction presque totale à ses décisions.<sup>25</sup> Drapeau, lors de son second mandat, obtint de Jean Lesage alors premier ministre du Québec, que la Charte de la Cité de Montréal fût modifiée. Ainsi instaura-t-on la réforme municipale de 1962 dont Jean Roy<sup>26</sup> a fait l'analyse:

Finalement un projet de loi amendant la Charte fut proposé à Québec et, lors de sa sanction le 20 juin 1962, contenait la clé d'un meilleur fonctionnement de l'ensemble des travaux reliés au Conseil de ville de la métropole. Pour en arriver là il avait fallu abolir les conseillers de "Classe C", ce qui avait été acquis par un referendum tenu en même temps que l'élection qui redonnait le pouvoir à Jean Drapeau à la tête d'une nouvelle formation politique qui allait se faire connaître sous le nom de Parti Civique de Montréal...La procédure contenue à l'article 79 a toujours cours: à la première assemblée du Conseil qui suit une élection municipale, le Maire peut soumettre à l'approbation une première motion relative à la nomination de six membres du Comité Exécutif. Cette procédure est calquée sur la nomination du Conseil des ministres par le Premier ministre à la suite d'une élection provinciale en ce qu'elle accorde au Maire le privilège d'une première proposition. Dans le contexte d'un groupe majoritaire, sinon fortement majoritaire, elle équivaut à une nomination pure et simple qui est plutôt constatée qu'adoptée par le Conseil et ce nouveau pouvoir du maire allait transformer du tout au tout les rapports entre les élus du Conseil en y introduisant le parlementarisme de type britannique. La cohésion nouvelle de l'administration montréalaise allait lui être d'une grande utilité dans ses relations avec les autres niveaux de gouvernement. Il est même probable que sans cette main-mise du Maire sur l'appareil administratif l'histoire récente de Montréal s'en serait trouvée considérablement modifiée (...) Il importe de souligner que si le phénomène d'un accroissement des pouvoirs ou plus exactement de la capacité de gestion du Comité Exécutif est bien réel, il n'est redevable à aucun plan prémédité ni à une sournoise érosion des pouvoirs du Conseil mais plutôt à un redressement de structure dont a découlé le reste, méfaits comme bienfaits.

<sup>24</sup> Notons le parallèle qui existait entre le gouvernement de Camillien Houde au niveau municipal et celui de Duplessis au niveau provincial. Ce parallélisme, suggère McKenna, était aussi une alliance: "Duplessis avait l'habitude de payer la plus grosse partie des dépenses électorales de Houde, ce qui lui assurait la mainmise totale sur l'administration municipale." McKenna, p.105.

<sup>25</sup> Le Conseil municipal était formé de 99 personnes élues par trois électors différents. Le Comité Exécutif était formé de six membres qui représentaient les trois classes de conseillers (A -électeurs propriétaires, B- électeurs de chaque district électoral, C- corps intermédiaires des secteurs du commerce, de l'industrie, des universités et du monde syndical), chaque classe désignant deux de ses conseillers pour siéger à l'exécutif.. On comprend la difficulté à administrer une municipalité de façon cohérente et efficace dans ces conditions.

<sup>26</sup> Roy, Jean. "L'Evolution des pouvoirs du Comité Exécutif de la Ville de Montréal (1954-1983)" in Léveillé et Bourassa, opus cité: p.148.

Cette nouvelle structure de l'exécutif municipal était calquée sur celle des autres niveaux de gouvernement: ainsi, non seulement les enjeux politiques dépassaient les débats traditionnels dans l'enceinte municipale; mais les forces politiques locales allaient également s'organiser selon le modèle partisan du parlementarisme britannique. C'était là une innovation majeure dans la vie municipale canadienne et Drapeau sut exploiter cette nouvelle structure politique pour affirmer sa domination. En effet, il rencontra peu de résistance dans l'exercice de son pouvoir. Pourtant, ses adversaires s'organisèrent sous forme de partis — sans grand succès il est vrai jusqu'à la fin des années Soixante-Dix — ce qui ne s'était jamais vu auparavant.

En résumé, on peut dire que tant au plan de la nature des débats politiques qu'au plan des structures administratives, Montréal se trouvait soudain comparable à une petite nation au sein du Canada<sup>27</sup>. Ce statut d'exception mérite d'être souligné. En effet, comment comprendre la portée du débat de la Place des Arts hors de ce contexte? Nous avançons l'hypothèse que si le conflit syndical s'est changé en un débat sur la survie de la culture québécoise, ce n'est pas seulement le fait du phénomène d'amplification ou de dramatisation institutionnelle étudié au chapitre précédent; c'est également en raison de la configuration politique très particulière au sein de laquelle le conflit eut lieu. La construction d'un centre culturel à Montréal — plutôt qu'à Drummondville ou à Trois-Rivières par exemple — était susceptible d'avoir des répercussions politiques qui dépassaient le cadre traditionnel des affaires municipales au Canada précisément parce que la vie politique montréalaise n'était plus inscrite dans ce cadre-là. Les questions de développement et de clientélisme demeuraient à l'ordre du jour — on y reviendra — mais ce n'est plus exclusivement sur elles que s'articulait la dynamique des conflits politiques dans la métropole.

### *3. Une Certaine Idée de la Métropole*

Nous quittons à présent le contexte politico-administratif de Montréal pour examiner le rôle personnel de Drapeau dans la construction de la Place des Arts. Il ne s'agit pas de résumer la carrière de Drapeau à la mairie de Montréal mais de s'intéresser

<sup>27</sup> Cette analogie entre la communauté montréalaise et la nation est visible non seulement dans les structures et les débats politiques municipaux, mais aussi, dans la perception populaire de cette "ville imaginée" -ou communauté imaginée pour reprendre le terme de Benedict Anderson- qu'a décrit Will Straw dans son étude de la culture populaire montréalaise. (Straw, pp. 58-62)

spécifiquement aux aspects de sa personnalité et de sa philosophie, qui eurent une influence sur la construction du centre culturel. Là encore, il faut se garder d'attribuer à la psychologie du Maire la totalité des responsabilités dans un projet impliquant autant d'acteurs, mais il serait tout aussi maladroit d'ignorer le rôle décisif qu'on lui attribua à juste titre dans le dossier. Il nous a semblé pertinent d'analyser trois dimensions du personnage Drapeau: sa "vision" idéaliste de la métropole et de son propre rôle, son nationalisme, et sa pratique du pouvoir.

Il n'est pas évident de présenter en quelques traits la personnalité d'un homme comme Drapeau. De plus, les témoignages dont on dispose à son sujet sont souvent contradictoires. Dans son ouvrage, Laurent Duval fait montre d'une déférence presque obséquieuse à l'égard du maire. Un tel discours contraste avec le pamphlet outrancier de J.Z. Patenaude<sup>28</sup> où Drapeau est accusé des pires trahisons. Entre ces deux extrêmes, on trouve une seule et unique biographie, écrite par McKenna et Purcell, bien documentée et raisonnablement critique, qui oublie cependant quantité d'aspects du personnage — et notamment son goût pour la musique et son rôle à la Place des Arts! Finalement, l'ouvrage de Nick Auf der Maur<sup>29</sup>, bien que centré sur les Jeux Olympiques et non sur Drapeau, constitue une étude de cas exemplaire de la politique municipale du maire. Cette étude a été une référence constante dans l'organisation de cette thèse, et nous aurons l'occasion d'y revenir. Les médias écrits et audio-visuels constituent une autre source d'information à côté des Archives de la Ville et des archives privées, très difficilement accessibles. On s'est pour l'essentiel appuyé sur la littérature mentionnée en premier lieu, et le portrait de Drapeau que nous proposons demeure une construction faite à partir d'autres constructions historiques. Jean Drapeau est toujours en vie, mais quand on se livre à une recherche comme celle-ci, on a plutôt le sentiment d'examiner un mythe.

### *Grandeur et Métaphores*

Le terme de visionnaire revient souvent dans les portraits qui ont été faits de Jean Drapeau. Un visionnaire est un idéaliste qui met en oeuvre des projets impossibles ou défend des idées qui relèvent de l'utopie ou de la pure spéculation intellectuelle. Ce qualificatif convient assez bien à Drapeau, à cela près qu'il a réalisé beaucoup de ses rêves.

<sup>28</sup> Patenaude, J.Z. *Le Vrai Visage de Jean Drapeau*. (Montréal, Les Editions du Jour, 1962). Ce livre a été écrit peu après le retour de Drapeau à la mairie. Son auteur, qui avait combattu aux côtés de Drapeau au sein de la Ligue d'Action Civique, s'en prend violemment à Drapeau et dénonce la "trahison" de ce dernier qui avait fondé son propre parti en cachette sans vraiment prendre congé de la Ligue. Ce petit livre est une mine de renseignements et d'accusations assez gratuites.

<sup>29</sup> Auf der Maur, Nick. *The Billion-Dollar Game: Jean Drapeau and the 1976 Olympics*. (Toronto, James Lorimer & Company Publishers, 1976).

Comme on le soulignait plus haut, la priorité de Drapeau n'a jamais été économique mais symbolique. Sa philosophie est fondamentalement idéaliste puisque l'idée a chez lui toujours primé sur les circonstances et les contraintes matérielles, et notamment les coûts financiers. La grande idée de Drapeau est, plutôt qu'un concept politique particulier (on verra que sa conception de la nation fluctua tout au long de sa carrière) une aspiration à l'universalité. Cette aspiration, il l'a projetée sur la ville de Montréal<sup>30</sup> et sur lui-même. Drapeau inventa une vocation universaliste pour la ville tandis qu'il s'assignait personnellement le soin de révéler au monde la mission internationale de Montréal<sup>31</sup>; Drapeau s'institua messie, élu et prophète, au point d'opérer la fusion entre l'objet de son ambition — la ville — et sa propre personne. La ville, c'était lui, l'incarnation mégalomane de la métropole.

Having created a party to his liking and dispensed with all the chatter, debate and confusion of the ordinary democratic political process, Mayor Drapeau, like Pericles in Athens, set about giving Montreal its golden age. If this sounds like a somewhat overblown analogy, it is perhaps because it is the Mayor's own. Responding to criticism that Olympic spending and planning had reached extravagant proportions, he once told a Montreal Board of Trade audience that '2500 years ago, Pericles too was criticized for building the Acropolis instead of warships'. Montreal's Golden Age was to be the sixties.<sup>32</sup>

L'universalité conçue par Drapeau se nourrit des grands mythes de la culture classique occidentale, c'est-à-dire la religion en premier lieu, mais aussi la croyance en la notion de civilisation, de progrès. Cet idéal de grandeur se traduit dans ses discours et dans son style par un usage inconsidéré de l'analogie<sup>33</sup> et de la métaphore. Drapeau alla chercher ses exemples de prédilection à différents moments de l'histoire, depuis les pyramides d'Égypte jusqu'au Baron Haussmann auquel il vouait une grande admiration. Il allait également les chercher au sein de la mythologie contemporaine, celle des grandes capitales de l'ère moderne (Paris, New York) ou des grands hommes qui, comme lui, se

<sup>30</sup> Mayor Drapeau was concerned about what he called "Montreal's international vocation," and he was determined to make it a world-ranking city and pull it out of the mire of backwater provincialism." (Auf der Maur, p. 26).

<sup>31</sup> On trouvera une contextualisation fort bien documentée de cet argument dans: Bonin, Bernard. *La mission internationale de Montréal, une Synthèse*. (Montréal, Ecole des HEC, 1982).

<sup>32</sup> Auf der Maur, p.25.

<sup>33</sup> "The Stadium is a work of art. Never, never, never did we think of changing the design.' Drapeau told Josh Freed of the Montreal Star. 'It would have been like carving a beautiful statue out of bronze -and then, as costs went up, completing it with feet of wood.'...The Mayor of Montreal is very fond of analogies. And strange as it may seem at first glance, he's a very sensuous man. He often talks of women in his analogies, whether he is talking about the Stadium's membrane roofing material or about the Olympic Village pyramids curving sensuously 'around a lake, like a woman'. He likes to pile analogy upon analogy. It would be like sending a beautiful, gorgeous woman to Paris,' he told Josh Freed, 'and having her buy a beautiful new dress, a new hat, a beautiful coat...the best clothes... 'And then', he exclaimed looking directly at the feet of the somewhat ruffled reporter, 'and then putting on your skiboats.'" (Auf der Maur, p.121.)

comportaient en hommes providentiels chargés d'une mission supérieure inaccessible au commun des mortels (en France, des personnages comme de Gaulle et Malraux furent des modèles pour Drapeau). L'Art, et singulièrement la musique symphonique et l'opéra, étaient d'autres domaines où Drapeau trouvait dans l'extase esthétique quelque chose de comparable à ses grands desseins urbains qui ne pouvaient, selon lui, être compris ou jugés autrement que par rapport à leur nature intrinsèque et à leur signification métaphysique. Finalement, les attributs modernes de l'universalité et du progrès, les signes distinctifs de la civilisation du Vingtième Siècle formaient une collection d'institutions que Drapeau s'appliqua à accrocher l'une après l'autre à son tableau de chasse municipal. Le centre culturel était un de ces symboles, on l'a vu. Le métro était un signe de maîtrise technologique avancée, de même que la construction d'autoroutes et de complexes architecturaux délirants, de cités souterraines et de tours immenses, "poèmes de béton" comme il les baptisa. L'Exposition Universelle était un autre de ces symboles qui datait déjà du siècle dernier. Enfin, les Olympiades étaient l'institution universelle par excellence, elle qui était censée faire renaître l'esprit d'Athènes au coeur de la métropole.

On peut se demander comment Drapeau parvint à faire accepter de tels projets. Nous évoquerons plus loin les qualités de persuasion et la stratégie politique du maire, mais il convient de noter que ses "grands desseins" correspondent à un comportement politique fort ancien que le sociologue Paul Veyne<sup>34</sup> a analysé. Veyne a montré que les dépenses somptuaires sont au nombre des devoirs d'état qui pèsent sur les élites de la société et sur les gouvernants, et qu'on peut tracer leurs origines jusqu'aux temps des seigneuries féodales ou de la Grèce ancienne. Veyne écrit: "Sous le nom de largesse (cette reine des vertus médiévales), de charité, de munificence ou de mécénat, il a toujours été entendu que quiconque pouvait avoir le geste large se devait de l'avoir, sous peine de décevoir". Opérant une distinction entre la notion de consommation ostentatoire introduite par Veblen et celle d'évergétisme, Veyne explique que ces dépenses somptuaires ne sont pas le simple fait des caprices des gouvernants, mais qu'ils répondent également aux attentes des gouvernés. Et de citer Raymond Ruyer:

La consommation ostentatoire ne peut se maintenir comme institution que parce qu'elle répond à un besoin, non seulement chez l'ostentateur, mais chez le spectateur. Les spectateurs attendent, imposent la fête, le potlach, le gaspillage. La façade de luxe annonce le roi, le riche, l'aristocrate, mais le spectateur vers lequel elle est tournée a aussi son intérêt dans l'affaire.

<sup>34</sup> Veyne, Paul. *Le Pain et le Cirque*. (Seuil, Paris, 1976). pp.94-103.

Veyne conclut en écrivant que "l'ostentation n'est donc pas une action que le riche exerce sur le spectateur, comme un serpent fascine un oiseau: l'un et l'autre sont fascinés par une tierce chose qui appartient à l'un et pas à l'autre." Cet argument semble particulièrement approprié pour expliquer l'incroyable popularité qu'a connue Drapeau à la fin des années Soixante. Si l'on tend aujourd'hui à analyser ses grandes réalisations comme le fait d'un seul homme tyrannique, il faut bien voir qu'elles étaient également à l'époque une source de satisfaction et de fierté pour la communauté tout entière comme le souligne Bernard Ostry:

Mayor Drapeau of Montreal, who was probably the first municipal leader to provide a regular fund for a Canadian city's budget to support community arts activities, repeatedly involved his city in grandiose cultural ventures and was attacked by almost everyone in Canada who had a voice, for putting circuses before bread. Each time he was vindicated at the polls. Whether we like this example or not, the lesson is clear. The electorate endorsed ventures that made them feel proud of their community.<sup>35</sup>

Politiquement, les croyances de Drapeau s'accommodaient difficilement de la tradition libérale de la démocratie. Sa conception de la "démocratie disciplinée" reposait sur une vision des citoyens qui recourait systématiquement au terme de "masses", concept qui, dans le langage de Jean Drapeau, désignait un peuple ignorant qui devait se montrer reconnaissant des révélations apportées par le chef injustement incompris<sup>36</sup>. De fait, rendre service aux masses ne consistait pas, selon lui, à améliorer leur vie quotidienne, mais à améliorer la condition humaine au moyen de monuments grandioses qui devaient révéler à chacun le sens de la vie et la vocation magnifique de la ville de Montréal. "Une exposition vise les masses et non les intellectuels. Ce que les masses veulent, ce sont des monuments."<sup>37</sup> déclara Drapeau à l'époque de l'Exposition Universelle. Au même moment, le maire ordonna qu'on construisît de belles palissades blanches et bleues de sept pieds de hauteur pour masquer la ruine de certains quartiers de la ville: les touristes auraient pu se faire une mauvaise opinion de Montréal. Il déclara plus tard: "The ugliness of slums in which people live doesn't matter if we can make them stand wide-eyed in admiration of works of art they don't understand."<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Ostry, Bernard. *The Cultural Connection. An essay on Culture and Government Policy in Canada.* (Toronto, McClelland and Stewart, 1978); pp-99-100.

<sup>36</sup> "The future will be the judge. Every time a man tries to do something that lasts beyond his own time, he has troubles. At the time, I'm sure no one understood the significance of the Sphinx, the pyramids or the Eiffel Tower." Jean Drapeau, 1976; cité par Auf der Maur, p.33.

<sup>37</sup> Drapeau, cité par McKenna p. 157. Note concernant les citations de Jean Drapeau: Drapeau s'exprimait généralement en français. Nous avons cependant choisi de conserver les citations en anglais lorsque celles-ci ont été traduites par des auteurs anglophones dans des ouvrages consacrés à Drapeau et que les citations originales n'étaient pas aisément accessibles.

<sup>38</sup> Drapeau, 1967, cité par Auf der Maur p. 96.

D'autres de ses aphorismes célèbres reflètent cet état d'esprit: "The life of a community does not have to be wrapped in old newspapers; citizens have a right to expect their civic life presented with a proper spirit of life and colour. There is no reason why life, even for the poor, must be depressing. We need things like Expo and the Olympics because of the spiritual value they represent and inspire"<sup>39</sup>. "Where at the beginning of his adventure he talked of modesty, simplicity and nobility, he gradually began to talk of pyramids, Sphinxes, monuments, greatness and the inability of small minds to understand it all."<sup>40</sup>. Drapeau fut, dans sa quête du grandiose, pris par la folie des grandeurs. Des réalisations telles que le stade olympique laissent toujours perplexes bien des Montréalais, mais il est encore plus fascinant d'observer les projets que Drapeau ne put réaliser:

The Mayor earnestly pursued one of his most bizarre obsessions at the time the Americans were preparing the first manned flight to the moon. He lobbied furiously with the White House and NASA, trying to convince them to have the astronauts plant not the US flag, but the Man and His World flag on the moon. This, he explained, would be more humanistic and universal. He seriously thought he could convince them of the merits of his argument. History records that he failed in this mission.<sup>41</sup>

"Je dis au maire: 'Pourquoi ne pas démonter la Tour Eiffel et l'apporter à Montréal pour la durée de l'Expo, qu'en dis-tu?' Ça a commencé comme ça, une bonne blague, nous avons bien ri — puis tout d'un coup, comme cela arrive si souvent, on s'est dit: pourquoi pas? On s'est mis à étudier sérieusement le projet: on a pris contact avec les représentants de la ville de Paris à qui appartient la Tour Eiffel. Ils étaient tout disposés à nous écouter. Le maire vit même à obtenir la permission du général de Gaulle"<sup>42</sup>.

Ces différents exemples donnent de Drapeau une image quelque peu éthérée qu'il convient de nuancer en évoquant l'apparence étonnante de cet homme. En dépit de ses projets fous, Drapeau ne donnait vraiment pas l'impression d'un homme excentrique: vêtu du même costume sombre et du même pardessus à longueur d'année, disparaissant derrière ses lunettes, le maire de Montréal travaillait continuellement et avait le don de conduire les entreprises les plus extravagantes avec un sérieux et une rigueur inébranlables. Cette attitude reflétait une véritable compétence et un sens de l'organisation pour la constitution et le suivi au quotidien de dossiers qui, à échéance plus longue, aboutissaient généralement à des déficits financiers considérables qui ne préoccupaient pas trop le maire pour qui les gains politiques et symboliques étaient les plus importants. Cette étrange

<sup>39</sup> Drapeau, 1970, cité par Auf der Maur p.19.

<sup>40</sup> Ibid, p. 96.

<sup>41</sup> Ibid, p.30.

<sup>42</sup> Robert Lapalme, cité par McKenna (édition française) p. 162-163. Robert Lapalme était un célèbre caricaturiste ami de Jean Drapeau. Il obtint d'ailleurs une des commandes pour la réalisation d'oeuvres d'art à l'intérieur de la Place des Arts.

alliance de rêves délirants avec une capacité de travail et un talent pour la persuasion proprement exceptionnels firent de lui un interlocuteur irrésistible: on se demande encore aujourd'hui comment Drapeau a réussi à creuser le gouffre financier du stade olympique pendant si longtemps en obtenant à plusieurs reprises le soutien des autorités provinciales alors que le projet mettait à sac, sans équivoque possible, les finances de la ville. La réponse repose probablement dans le curieux charisme du maire qui se bâtit au cours des années une réputation et un empire politiques qui tenaient en respect les plus hauts fonctionnaires provinciaux ou fédéraux. Dans ces conditions, il n'est pas si surprenant que Drapeau ait obtenu de Duplessis, l'ennemi des arts, des crédits pour la construction d'un centre culturel.

### *Le Nationalisme en Question*

Dans sa jeunesse, Jean Drapeau fut un militant nationaliste radical. Admirateur de Maurras, il fut un des jeunes piliers du Bloc Populaire dans les années Quarante aux côtés d' Henri Bourassa et de son mentor, le chanoine Lionel Groulx. Drapeau a toujours nié avoir appartenu à l'Ordre de Jacques Cartier<sup>43</sup>, mais la chose a été prouvée. Arrivé à la mairie de Montréal, il fit, durant son premier mandat, plusieurs offensives contre les anglophones de la ville. On se souvient, par exemple, de sa bataille pour obtenir que l'Hôtel Queen Elizabeth soit rebaptisé Maisonneuve. Dans *Jean Drapeau vous Parle*, le maire défend l'idée d'une révision de la constitution canadienne qui accorderait une plus grande autonomie à la province du Québec, cette autonomie devant permettre au peuple canadien-français de prendre son destin en main: ce discours correspond bien au nationalisme clérical et traditionnel qu'avait défendu Henri Bourassa. Ce nationalisme, on y reviendra au Chapitre Quatre, était distinct de celui qui allait animer certains dirigeants de la Révolution Tranquille et également différent des mouvements séparatistes d'extrême gauche. Il n'en reste pas moins qu'au début des années Cinquante, l'engagement politique de Drapeau vis-à-vis de la question nationale contrastait fortement avec l'attitude du gouvernement de Duplessis à l'égard de la situation constitutionnelle: Drapeau, lui, réclamait des changements profonds.

L'engagement nationaliste de Drapeau s'éroda cependant peu à peu au début des années Soixante, et notamment quand il se rendit compte qu'il avait besoin de l'appui des

---

<sup>43</sup> L'Ordre de Jacques Cartier était une confrérie secrète qui avait adopté depuis sa fondation (1926) les aspects les plus négatifs du nationalisme de droite, un autoritarisme rigide et l'antisémitisme. Cette société initiatique, comparable par sa structure et par ses rituels aux loges maçonniques, était soutenue par le clergé canadien-français, le milieu scolaire et associatif, la Société Saint-Jean-Baptiste et des journaux comme *Le Devoir*. Pour plus de détails, voir McKenna (édition française) pp. 74-81.

élites anglophones pour gouverner la ville. Il demeura cependant attaché aux cercles politiques qui avaient partagé son engagement au temps du Bloc Populaire. Nick auf der Maur décrit les membres du Club Canadien où ces cercles se réunissaient:

The Club Canadien is a conservative businessmen's club, populated in large measure by old Bloc Populaire nationalists, nouveau-riche French-Canadian entrepreneurs and the men who are their political expression. The nationalism these men represent is the old kind of French-Canadian nationalism, politically right-wing and dedicated to "la survivance" — survival of Catholic, French-speaking Canada and its traditions...Drapeau is greatly devoted to this strain of non-separatist nationalism...Before he died, Bourassa marked Drapeau as a young man 'who will go far.' His legacy was kept alive by nationalists such as Abbé Lionel Groulx who once wrote: 'It's not a question of whether we'll be rich or poor, big or small, but a question of whether we'll be.'...For the people around the table at the Club Canadien, to be meant to be rich and big as well. And the Olympics seemed like a sterling opportunity to do something for the nation. These people shared the Mayor's sense of French-Canadian nationalism, which like that of Henri Bourassa was in a sense pan-Canadian. According to their philosophy, the Olympics would have to be grand, and have a proper scale which would ignite collective pride, as Expo did, as well as a beneficial economic impact.<sup>44</sup>

Ces dernières lignes traduisent bien l'évolution du sentiment national de Jean Drapeau. A mesure que le maire de Montréal élargissait ses appuis au sein de l'élite (aussi bien francophone qu'anglophone) de la ville, il rencontrait également au cours de ses nombreux voyages de nouvelles personnalités. La fréquentation de la vieille aristocratie européenne et des chefs d'Etat du monde entier le confortait dans la mission qu'il s'était assignée de porter Montréal au rang des grandes capitales internationales: le discours nationaliste traditionaliste, fût-il soutenu par un de Gaulle, ne s'accordait guère avec ce projet. On peut suggérer qu'il s'opéra un transfert des aspirations nationalistes de Drapeau: ce n'était plus la nation canadienne-française dont il voulait assurer la survivance; c'était la ville de Montréal qu'il voulait voir rayonner sur la scène internationale. Ainsi, la vision messianique du nationalisme qui avait caractérisé l'abbé Groulx (pour qui la défense du Canada français devait s'accomplir avec la venue d'un nouveau chef spirituel) fut-elle transposée au cadre métropolitain: comme on l'a suggéré plus haut, Montréal allait, dans l'esprit de Drapeau, prendre la place de la nation. L'extrait suivant, toujours tiré du livre de Nick auf der Maur, illustre cet argument en décrivant le nationalisme de Drapeau en des termes qui expriment bien le parallélisme ou la fusion entre les deux entités — la métropole et la nation — aux yeux du maire.

Drapeau's nationalist vision developed in a manner appropriate to the circumstances in which he found himself: Mayor of Canada's metropolis. A mayor, even of a very large city, has only a limited scope in which to carry out his dreams. It is the measure of Mayor Drapeau's accomplishment that he was able to put his vision into some kind of practice. The Drapeau vision consists of a belief that a nation requires spiritual uplift, a stirring of the imagination

---

<sup>44</sup> Auf der Maur, p.34.

that will generate a collective pride. Greatness for the French-canadian nation, or even just survival, can be achieved only through somebody who can capture that imagination and vision and push it through the end. He feels that in any people, in each generation, there are only a few men capable of stirring that imagination, of pushing that stuff of greatness, of lifting the people to the heights. These are the men who have rendez-vous with destiny, the pyramid-builders. Their critics are short-sighted, incapable of understanding that these leaders incarnate the people's yearning for greatness.<sup>45</sup>

Ces différents éléments de l'idéologie de Drapeau (idéisme, mégalomanie, "nationalisme municipal") devaient converger vers une même pratique du pouvoir personnel.

*Drapeau: sa Pratique du Pouvoir et son Entourage*

La concentration et la personnalisation du pouvoir sous Drapeau sont des faits établis. Le maire ne faisait pas grand cas de la démocratie participative et croyait avant tout en la mission du chef :

J'estime que ce qui est dangereux pour le système démocratique, c'est lorsque la marche du progrès est entravée par la perte de temps occasionnée par les insultes et les manoeuvres de politiciens sans envergure. Il n'y a jamais de danger, à aucun niveau, lorsqu'une administration forte est composée d'hommes de qualité...Les équipes d'étoiles présentent rarement de l'intérêt. Ce qu'il faut dans une équipe, c'est une grosse vedette<sup>46</sup>.

Pour Drapeau, les citoyens n'étaient pas des gouvernements afin de gouverner mais dans le but d'être gouvernés. Selon lui, ce principe politique était particulièrement vrai dans la tradition du Canada français du fait du passé royaliste des colons de la Nouvelle France: "The French Canadian people are royalist," Patenaude once quoted Drapeau as saying, "what they want is a king." And Drapeau was close to being king in those days of the peak of his power"<sup>47</sup>.

Une conséquence de cette conception populiste du pouvoir était l'habitude développée par Drapeau de s'adresser directement aux citoyens: "He decided he had a personal rapport with the masses, knew them, understood their desires. Only he could incarnate and articulate the people's wishes. In this he developed his concept of a somewhat mystical alliance between himself and the people."<sup>48</sup> Cette philosophie se traduisait concrètement par un mépris souverain pour tous les intermédiaires qui pouvaient se trouver entre le maire et ses "masses". Les membres de l'opposition au conseil municipal étaient de

<sup>45</sup> Auf der Maur, p.20.

<sup>46</sup> Cité par McKenna (édition française) p. 162.

<sup>47</sup> Auf der Maur, p. 28.

<sup>48</sup> Ibid, p.28.

ceux-ci. Le fonctionnement de la mairie lui permettait cependant depuis 1962, on l'a vu, de ne pas s'embarrasser des objections qui pouvaient être faites à sa politique. Les médias constituaient l'autre intermédiaire possible entre le maire et les citoyens. Après avoir vainement tenté de s'attirer les faveurs des journalistes locaux lors de son premier mandat, Drapeau modifia radicalement sa politique de communication à partir de 1960. "Le maire prit la résolution 'de ne parler que lorsqu'(il aurait) quelque chose à dire et de ne jamais répondre aux questions hypothétiques"<sup>49</sup>. Il devint extrêmement difficile pour les journalistes d'obtenir de la mairie des informations concernant les projets et les dépenses de la ville. Drapeau dispensait les nouvelles au compte-goutte et orchestrait soigneusement ses interventions médiatiques. A l'instar de de Gaulle, il se méfiait de la presse écrite et préférait intervenir à la radio ou à la télévision.

Le véritable pouvoir de contrôle, pour autant qu'on puisse en identifier un dans le "Système Drapeau", appartenait aux administrateurs et hommes de confiance que Drapeau avait placés aux postes-clés de la mairie. Ces hommes formaient ce qu'on pourrait appeler une "garde bureaucratique" sur laquelle Drapeau pouvait compter en tout temps. Ces hommes, juristes et gestionnaires généralement fort compétents, savaient cependant le cas échéant rappeler Drapeau à la raison quand ses projets étaient par trop irréalisables. A la tête de cette garde, on trouvait celui qui fut président du Conseil Exécutif pendant des années, l'éminence grise de Jean Drapeau, Lucien Saulnier. "Drapeau, it was often said at the time, had the vision and dreams, while Saulnier put them into practice. The two inevitably clashed from time to time"<sup>50</sup>. Saulnier sut notamment rallier les autres membres du Conseil Exécutif pour empêcher le maire d'entreprendre la construction de la tour Paris-Montréal au moment de l'Expo. Comme on le suggérait au Chapitre Premier, il est également probable que Saulnier a joué un rôle similaire dans le dossier de la Place des Arts en poussant Drapeau à se désolidariser de la Corporation Sir Georges-Etienne Cartier juste avant que celle-ci ne soit éliminée par le gouvernement provincial.

A côté de ces administrateurs zélés, les hauts fonctionnaires de la police montréalaise (tels que le Chef Robert<sup>51</sup>) étaient également acquis au maire qui entreprit nombre de croisades anti-vice au cours de son administration et qui collabora étroitement avec les forces de l'ordre au moment de la Crise d'Octobre. Finalement, l'entourage de

<sup>49</sup> McKenna (édition française) p.153.

<sup>50</sup> Auf der Maur, p. 29.

<sup>51</sup> Rappelons que le Chef Robert est celui qui demanda aux groupements séparatistes d'annuler leur manifestation le soir de l'inauguration de la Place des Arts. C'est également lui qui organisa toute la répression de la manifestation.

Drapeau était composé de toutes sortes de personnalités, artistes, architectes et hommes d'Etat du monde entier qui jouaient également le rôle de conseillers et d'amis auprès du maire de Montréal. Drapeau appréciait particulièrement la compagnie des architectes, tels que Fred Lebensold (un des architectes de la Place des Arts) et le Français Roger Taillibert qui devint le conseiller personnel de Drapeau dans le dossier olympique.

Le système politique de nature tyrannique et les rêves grandioses de Jean Drapeau sont les deux éléments qui permettent d'expliquer le scénario-type qu'on retrouve dans la plupart de ses grands projets. Résumons ce scénario: le maire entrevoit pour Montréal la réalisation d'un nouveau monument ou l'organisation d'un événement extraordinaire. Il prend contact avec différents experts (créateurs et gestionnaires) qui l'aident à préciser son projet et à constituer un dossier qui, à première vue, semble techniquement et financièrement irréprochable. Il fait des voyages pour établir des contacts et voir ce qui se fait de mieux à l'étranger. Drapeau défend alors son projet auprès de tous ceux qui vont pouvoir l'aider à le réaliser: élites montréalaises, fonctionnaires du gouvernement fédéral ou provincial, partenaires ou organisations internationales (la mairie de Paris ou le Comité Olympique International par exemple). Il obtient le soutien de ces partenaires, ce qui donne à son projet une nouvelle légitimité. Fort de cet appui, il se lance dans la réalisation du projet tête baissée, écartant toutes les oppositions et toutes les critiques. Il détermine personnellement les orientations décisives du dossier.

Typiquement, des difficultés d'ordre financier ou technique se présentent et s'accumulent. Drapeau ne tient personne informé de ces problèmes et affirme à qui veut l'entendre que tout va bien (les Olympiades ne coûteront pas un sou aux montréalais, Habitat 67 sera achevé à temps pour l'Expo, etc). L'opinion publique finit cependant par se rendre compte qu'entre le projet initial et celui qui est en cours, il y a un écart considérable. Généralement, il apparaît que le projet mis en oeuvre est beaucoup plus ambitieux ou beaucoup plus difficile à réaliser que prévu. Les travaux de construction prennent du retard, et pour les compléter à temps, Drapeau met les bouchées doubles, engageant ainsi des dépenses supplémentaires. Entrepreneurs et administrateurs de tous horizons tirent profit de cette situation d'urgence et réalisent des plus-values exorbitantes: le maire perd une première fois le contrôle de la situation. L'événement a finalement lieu et est couronné de succès. Puis vient l'heure des comptes et la découverte de déficits vertigineux. C'est à ce moment, ou, dans certains cas, avant même l'inauguration, que les autorités provinciales ou fédérales décident d'intervenir (envoi de vérificateurs, prise de contrôle des instances décisionnelles du projet — le Comité d'Organisation des Jeux Olympiques, COJO — par

exemple). Drapeau leur résiste, gagne du temps, puis finalement doit se plier aux exigences des autorités, perdant une seconde fois le contrôle de la situation. Il est cependant trop tard pour mettre fin à ce qui a été entrepris, et l'Etat n'a d'autre choix que d'achever les travaux et d'éponger une grande partie des déficits accumulés. Drapeau, de son côté, augmente les taxes municipales.

Aux critiques qu'on lui adresse, il répond en mettant en avant le succès qu'a connu l'événement et oppose aux arguments économiques des arguments symboliques, politiques, voire métaphysiques: rien n'est trop beau pour Montréal. Au fil des années, Drapeau renforce son influence politique et s'attaque à des projets de plus en plus ambitieux: ainsi, en dix ans, est-on passé d'un projet relativement modeste (la Place des Arts) à la réalisation d'un rêve de monarchie (le stade olympique). Entre ces deux projets, on a assisté à une vertigineuse escalade des coûts, mais la logique politique et le scénario sont les mêmes. Il y a bien là un "modèle" ou un "système" d'action municipale qui se retrouve sous des formes différentes à intervalles réguliers pendant près de vingt ans. Quoique différent à bien des égards, le modèle des "Grands Travaux" de François Mitterrand analysé par des chercheurs comme L. Tessier<sup>52</sup>, F. Chaslin<sup>53</sup> ou J. Gattégno<sup>54</sup> répond à une logique similaire.

#### *4. Le cas de la Place des Arts*

Après avoir examiné les principales caractéristiques de la politique municipale sous Drapeau, il convient à présent de revenir au cas de la Place des Arts afin de montrer qu'il est exemplaire du schéma qui a été présenté. Les faits semblent parler d'eux-mêmes, on se contentera de résumer les points de convergence entre le "Système Drapeau" et l'histoire du centre culturel. On distinguera les aspects du dossier qui rejoignent la tradition des politiques municipales canadiennes de ceux qui reflètent spécifiquement l'idéologie et les méthodes du maire Drapeau.

##### *La Place des Arts et la tradition municipale canadienne*

A première vue, le dossier de la Place des Arts s'inscrit parfaitement dans le cadre traditionnel des débats municipaux au Canada. On peut en effet l'analyser — comme l'ont

<sup>52</sup> Tessier, Luc. "La Conduite des Grands Projets de l'Etat à Paris". *Revue Française d'Administration Publique*, no 54, avril-juin 1990, pp. 223-228.

<sup>53</sup> Chaslin, F. *Les Paris de François Mitterrand*. (Paris, Gallimard-Folio, 1985).

<sup>54</sup> Gattégno, J. *La Bibliothèque de France à mi-parcours. De la TGB à la BN bis?* (Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 1992).

fait nombre de journalistes— comme un problème de propriété et de clientélisme. Le fait que Drapeau ait eu besoin de l'autorisation de Duplessis et de l'approbation du parlement pour lancer le projet, le contrôle de gestion opéré par le vérificateur envoyé par le gouvernement Lesage et, finalement, la nationalisation du Centre, sont autant d'exemples du contrôle étroit exercé par la province sur la municipalité. De plus, la nouvelle loi sur la Place des Arts (sanctionnée en 1964) prévoit explicitement des procédures de contrôle annuel des dépenses de la Régie, procédures qui ressemblent beaucoup à la pratique du prêt ou de la subvention conditionnels. Finalement, le débat sur la Place des Arts porta dans une large mesure sur le statut et la compétence de ses propriétaires: avant d'en arriver à la nationalisation, plusieurs options avaient été envisagées, telles que la municipalisation du Centre ou sa nationalisation non pas par le gouvernement provincial mais par le gouvernement fédéral: le débat portant sur ces différentes alternatives illustre bien l'observation d'Andrew Sancton à propos des politiques municipales canadiennes: "Debate is not so much about which policy to follow but rather about which government should have the jurisdiction to implement it"<sup>55</sup>.

L'histoire de la Place des Arts est également typique des traditions municipales en ce qu'elle a mis en évidence des conflits d'intérêt entre les membres du Centre Sir Georges-Etienne Cartier et des hommes d'affaires de la ville: on retrouve ici l'axe *pro-business/anti-business*. On a vu au Chapitre Premier comment certaines personnalités telles que Morgan avaient tiré profit de leur siège au conseil d'administration du Centre pour obtenir des contrats. De plus, Laurent Duval montre que pour une même tâche, la Corporation fit souvent appel à plusieurs entrepreneurs qui devaient se partager le travail. Ce "partage du gâteau" était en partie justifié par la nécessité d'employer des sociétés montréalaises à côté des firmes de New York afin de ne pas s'exposer aux critiques nationalistes. Mais on peut également avancer qu'un tel procédé répondait à la nécessité de répartir les contrats entre les différentes sociétés montréalaises qui avaient soutenu le Centre par le biais de dons et de souscriptions. Ces tractations furent dénoncées à plusieurs reprises tant par l'opinion publique que par le législateur. La presse cria au scandale devant la corruption des membres de la Corporation au nom de la morale publique ou d'idées socialistes. Le législateur, on l'a vu, s'assura quant à lui que les administrateurs de la Régie ne pourraient par la suite se livrer à de telles pratiques: on retrouve bien d'un côté la tradition clientéliste, et de l'autre, le mouvement de moralisation et de réforme de la vie publique.

---

<sup>55</sup> Sancton, p. 296.

Finalement, le dossier donna lieu à des interprétations qui recourent le courant d'analyse marxiste qui a dominé l'analyse politique des affaires municipales: Les articles du *Devoir* ou de *La Patrie* illustrent bien ce type de discours axé sur la critique de la domination: domination de l'élite économique imposant sa puissance mais aussi ses goûts culturels classiques au reste de la communauté. Au Québec, où le mouvement socialiste ou gauchiste a, dans les années Soixante, convergé avec le mouvement séparatiste, cette critique de la bourgeoisie allait de pair avec celle de la domination des francophones par l'élite anglophone. La critique de la domination de la vie culturelle locale par la communauté anglophone aisée était d'ailleurs un vieux débat à Montréal où, comme l'ont montré Michèle Barrière, Jean-Marc Larrue, ou Agathe de Vaux, il existait une longue tradition de "guerres des théâtres" et de "guerres des concerts" entre les deux groupes linguistiques.

#### *La Place des Arts, un dossier de l'ère Drapeau*

Si les caractéristiques de la vie politique municipale canadienne se retrouvent bien dans l'étude du centre culturel montréalais, on ne peut toutefois limiter l'analyse à cette interprétation classique. Il convient en effet de dégager les éléments du dossier qui sont emblématiques de l'administration Drapeau. Pour ce qui concerne le clientélisme, il est clair que les alliances officieuses et les amitiés du maire avec les hommes d'affaire du Centre passèrent derrière l'objectif fondamental que constituait pour lui la construction d'un centre culturel de prestige. Cette priorité accordée au projet et non aux hommes est manifeste si l'on se reporte à une observation *a priori* anodine de Duval. On a vu au Chapitre Premier que le Comité Exécutif de la ville repoussa l'idée de faire construire un édifice commercial sur le site de la Place des Arts. Cet édifice était pourtant la dernière chance pour le Centre de rétablir la rentabilité de son entreprise. On se souvient que la ville s'y opposa afin de préserver la vocation artistique du lieu. Un tel choix, dont découlait la faillite prévisible du Centre, révèle bien l'obsession de Drapeau à maintenir intacte la vocation de ses projets. On l'a retrouvera plus tard avec son acharnement à obtenir du gouvernement provincial qu'il parachève les travaux du stade olympique alors que des sommes monstrueuses avaient déjà été englouties dans le béton. Cette défense de l'intégrité esthétique des édifices qu'il faisait construire au détriment des préoccupations financières est typique de Drapeau. On retrouve ce trait lorsqu'on observe comment, à différentes étapes du projet, il pesa de tout son poids politique pour que les meilleurs matériaux soient choisis dans la construction de la Salle Wilfrid Pelletier.

La Place des Arts est également un exemple des visées idéalistes de Jean Drapeau et de son désir de voir la métropole rayonner dans le monde entier. Le gigantisme du projet, quoique très raisonnable comparé au stade olympique, traduisait sa volonté de donner à Montréal un attribut international qui lui faisait défaut. Dans les différents discours et articles qu'il prononça ou écrivit à propos de la Place des Arts, Drapeau associa continuellement la construction du centre à la "vocation", à la "destinée" ou à "l'avenir" de Montréal. Le discours prononcé par Lapointe<sup>56</sup> au soir de l'inauguration illustre bien cet état d'esprit. Le recours systématique à des comparaisons (New York, Paris...) traduit également son goût pour des analogies puisées dans les grands mythes classiques ou modernes.

Cette priorité accordée à la vocation internationale de la métropole se retrouve également par rapport à l'enjeu nationaliste. Comment expliquer que Drapeau, qui avait défendu pendant des années la cause des francophones et avait fait un point d'honneur à renvoyer au Ritz Carlton une invitation écrite en anglais avec une lettre d'indignation, n'ait pas pris le parti de l'Union des Artistes? La neutralité affichée par le Centre dans le conflit syndical reflète le dilemme de Drapeau, qui se trouvait finalement déchiré entre la défense de la nation canadienne-française et le développement international de sa métropole. Drapeau, de toute évidence, ne voulut pas s'engager aux côtés de l'Union parce que la mission nationale qui devait être donnée à l'institution culturelle au moment de la nationalisation ne faisait pas son affaire: elle répondait davantage à une volonté politique de promouvoir la culture nationale qu'au projet d'intégrer Montréal à la culture des pays les plus avancés. A ce stade de sa carrière, Drapeau était plus attiré par cette culture cosmopolitaine que par les revendications nationalistes qui allaient à l'encontre de son grand dessein universaliste. De là découle l'attitude du maire dans le conflit syndical, et les dispositions qu'il prit pour que la manifestation du 21 Septembre soit sévèrement réprimée par la police. Les commentaires qu'il fit dans la presse vis-à-vis des manifestants montrent clairement que pour Drapeau, cette manifestation ne constituait pas l'expression d'une inquiétude qu'il aurait dû théoriquement trouver légitime — n'avait-il pas reconnu le caractère distinctif de la société canadienne-française et l'urgence d'assurer sa 'survivance'?- mais une tache d'huile sur le voile de "son" inauguration. Nick auf der Maur rapporte ces propos du maire: "The Mayor has always rebutted criticism of using a foreign architect by asking: "Do we forbid the playing of Bethoven, of Mozart in the Place des Arts?...Arts transcends nationalism."<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Cf, Chapitre Premier.

<sup>57</sup> Auf der Maur, p. 37.

On retrouve la méthode politique de Drapeau dans la façon dont les décisions relatives au projet ont été prises. Duval décrit le conseil d'administration du Centre Sir Georges-Etienne Cartier comme un organe fort démocratique et il est certainement vrai que Drapeau ne fut pas impliqué dans le dossier à un degré aussi fort que dans le cas du Métro ou des Jeux Olympiques. On a vu toutefois qu'il s'était arrangé pour placer des hommes de confiance — tels que Robillard ou Lapointe — aux postes importants de la Corporation. Il s'assurait ainsi le contrôle du projet même quand il n'était plus maire de Montréal. Il est à noter que les orientations décisives — et notamment l'inscription dans la première loi de 1956 de la possibilité de construire un centre culturel et non une salle de concert — furent décidées par Drapeau seul au moment où il présentait son projet à Duplessis. De plus, si les membres du Centre prenaient leurs décisions en procédant à des votes et à des consultations internes, il faut bien voir qu'à aucun moment ils ne cherchèrent à consulter les milieux professionnels qui étaient directement concernés par la création d'un centre culturel, c'est-à-dire les artistes. De même, ils ne se préoccupèrent pas de connaître l'avis du public.

En résumé, le dossier contient la plupart des éléments qui ont fait l'originalité politique de l'administration Drapeau. Retenons cependant que cette originalité demeure toute relative au regard de la vie politique municipale nord-américaine: le désir de promouvoir sa ville au rang des capitales mondiales était et demeure universel pour la plupart des maires ambitieux, et la construction d'un centre culturel, était, on l'a vu au chapitre précédent, une opération très à la mode à cette époque pour atteindre cet objectif. Nous ne prétendons donc pas que Drapeau fut le fondateur d'un système de gestion municipale unique: son originalité a trait à la façon dont il a su emprunter et combiner diverses stratégies politiques qui avaient fait recette ailleurs. Reste un style de gouvernement extrêmement personnel qui a marqué ses mandats et que l'on retrouve effectivement dans l'épisode de la Place des Arts.

Le scénario de la Place des Arts recoupe en effet celui que nous avons décrit plus haut: Drapeau fit part de son projet à un groupe de notables montréalais. Il se dotait ainsi de l'appui qui allait lui permettre de présenter son projet à Duplessis au nom d'un "groupe de citoyens" et non en son nom propre. Une fois la loi votée et les crédits accordés, le projet pouvait commencer à dépasser son objectif initial, une salle de concert. Des voyages furent faits à l'étranger pour visiter les opéras et salles de concert européens et américains. On s'appuya sur le conseil d'experts qui avaient fait leurs preuves dans une autre métropole

dont on enviait le statut — New York — l'écart se creusa, les déficits s'accrurent, et des difficultés se présentèrent (problèmes techniques sur le chantier de construction, conflit syndical). L'inauguration fut un succès malgré la manifestation et l'annulation du festival d'ouverture initialement programmé. Finalement, le gouvernement dut intervenir pour redresser la situation financière du Centre: Drapeau avait quitté la Corporation juste à temps pour ne pas avoir à en démissionner sur l'ordre de Québec. Il pouvait alors user de son amitié avec René Lévesque pour s'associer cette fois au changement de cap décidé par le gouvernement Lesage. Ainsi, il conservait la paternité du projet, restait responsable de la nomination de la moitié des membres du conseil d'administration de la Régie et échappait à la campagne de calomnie qui s'abattait sur les membres de la défunte Corporation Sir Georges-Etienne Cartier. Jean Drapeau s'en tira plutôt bien.

Au Chapitre précédent, on a montré comment l'institution du centre culturel constituait un instrument de propagande par excellence, un site culturel qui se prêtait particulièrement bien à la projection de discours abstraits et d'idéologies. L'utilisation de cette institution par un "visionnaire" comme Jean Drapeau ne pouvait manquer de donner naissance à des débats et des controverses dépassant la fonction initiale du Centre. Dans le dernier chapitre, nous allons à présent examiner le rôle du gouvernement de Jean Lesage et des mouvements sociaux dans le dossier de la Place des Arts et proposer une interprétation de l'affaire par rapport à la problématique du nationalisme québécois au moment de la Révolution Tranquille.

\* \* \*

*“Ce qu'on appelle la Révolution Tranquille est souvent perçue à travers la somme des principaux leaders du mouvement technocratique. En réalité, il s'agit d'un épisode de recherche tâtonnante de nouveaux principes d'organisation économique et sociale”.*

*Jocelyn Létourneau. “Saisir Lapalme à travers les enjeux d'une époque” in Léonard, p. 45.*

*“Se souvient-on seulement que le chantier de la Place des Arts fut aussi celui du premier grand affrontement pour soustraire le syndicalisme canadien à l'emprise des toutes-puissantes centrales américaines? Vingt ans plus tard, combien Bob White des Ouvriers-unis de l'automobile doit-il sa victoire à Pierre Boucher de l'Union des Artistes?”*

*Laurent Duval. L'Etonnant Dossier de la Place des Arts, préface de Jean-V. Dufresne, p. i0.*

## Chapitre 4: La Révolution Tranquille, Révolution Culturelle? Nationalisme et Culture dans le dossier de la Place des Arts

Au cours des chapitres précédents, nous avons vu comment l'enjeu nationaliste revenait comme un leit-motiv dans le dossier de la Place des Arts. Les différentes lectures de l'inauguration proposées par la presse illustrent les nombreuses répercussions politiques d'un événement artistique. L'étude du centre culturel a montré que ce type d'institution avait été utilisé comme un instrument de politique ou de propagande nationale par plusieurs pays. A l'échelle municipale, le centre culturel peut également être perçu comme le support d'un sentiment national appliqué à la métropole comme l'illustre le cas de Jean Drapeau. Qu'en est-il à l'échelle de la politique nationale du Québec? Dans ce dernier chapitre, nous mettrons en perspective le dossier de la Place des Arts avec le débat nationaliste qui connut un essor remarquable au début des années Soixante.

Le nationalisme québécois a fait l'objet d'innombrables études, et nous nous limiterons ici à une présentation très simple de cette idéologie et de ce mouvement politique afin de ne pas nous écarter du coeur du sujet. Le nationalisme québécois est l'expression politique du sentiment qu'ont les Québécois : de former une communauté distincte du reste du Canada. Ce sentiment est fondé sur des circonstances historiques qu'il serait superflu de rappeler ici. La perception d'une "différence" est avant tout une réaction à l'égard des autres communautés et nations qui, par le biais du colonialisme, de l'impérialisme, ou du fédéralisme, ont, selon les partisans de cette idéologie, mis en péril l'intégrité de la nation québécoise caractérisée essentiellement par sa langue, sa religion et sa culture distinctes de celles des anglophones (Canadiens, Américains, Britanniques). Le mouvement nationaliste a traditionnellement revendiqué la reconnaissance de cette différence et l'obtention de conditions politiques, économiques et sociales favorisant non seulement la "survivance" de cette identité distincte, mais également son épanouissement. Différents moyens politiques ont été envisagés pour atteindre ce but au cours de l'histoire du Québec, depuis les propositions variées d'aménagement du fédéralisme canadien jusqu'à la revendication de séparation ou de souveraineté.

L'idéologie nationaliste québécoise est complexe et s'est construite progressivement au cours de l'histoire. Elle est plurielle et se ramifie en de nombreux courants de pensée qui proposent des fondements et des objectifs différents pour le projet nationaliste. Nous reviendrons plus loin dans ce chapitre sur certaines de ces distinctions, mais pour l'essentiel, nous nous en tiendrons à une définition très générale qui permet d'appréhender les enjeux politiques et idéologiques impliqués dans le dossier de la Place des Arts. En effet, l'objectif de ce chapitre n'est pas d'embrasser toutes les dimensions de ce mouvement, mais de voir dans quelle mesure il a été une source d'inspiration et d'action pour certains des acteurs du dossier. Il s'agit de montrer comment le centre culturel de la Place des Arts a constitué un canal d'expression parmi beaucoup d'autres du sentiment nationaliste.

Puisque ce chapitre privilégie la dimension nationale (et non plus locale) du dossier, il examine deux types d'acteurs nationaux qui sont intervenus directement dans le déroulement du conflit de la Place des Arts: le gouvernement et les mouvements sociaux. Nous avons déjà eu l'occasion à plusieurs reprises de mentionner le gouvernement libéral que les historiens associent au commencement de la Révolution Tranquille. Les noms de Jean Lesage, René Lévesque, Pierre Laporte ou Georges-Emile Lapalme sont déjà apparus à plusieurs occasions au cours des chapitres précédents. Nous reviendrons sur le rôle qu'ils ont joué dans le dossier et nous montrerons pourquoi certaines idées et divisions qui caractérisaient le gouvernement Lesage sont dignes d'être mentionnées si l'on veut proposer une lecture politique du dossier de la Place des Arts. Cette contextualisation permettra essentiellement de montrer comment le centre culturel, en tant qu'enjeu de politique publique, constitue un cas particulier intéressant pour comprendre la naissance d'une politique culturelle au Québec. La culture, en effet, a toujours été conçue comme l'enjeu national *par excellence* par les mouvements nationalistes québécois, et il n'est pas surprenant que c'est cet angle-là que nous ayons choisi pour parler du nationalisme dans le dossier de la Place des Arts.

Le second type d'acteurs qu'il nous est apparu important d'étudier est beaucoup plus difficile à décrire que le premier. Sous le terme de "mouvements sociaux", nous incluons des organisations sociales distinctes des institutions au pouvoir et qui constituent une force d'action politique. Le terme de mouvement social est imprécis; c'est cependant un des rares que l'on peut utiliser pour regrouper de façon générique des groupements fort divers qui peuvent désigner un groupe de pression organisé aussi bien qu'un rassemblement de personnes au cours d'une manifestation spontanée. Nous nous intéresserons

principalement à deux types d'organisations qui sont intervenus dans le dossier, les syndicats et les mouvements séparatistes<sup>1</sup>. Pour chacun d'eux, nous proposerons une brève contextualisation qui permettra de comprendre l'impact d'organisations telles que l'Union des Artistes ou le RIN (toutes deux impliquées directement dans le dossier) par rapport à des mouvements plus larges (le syndicalisme québécois et le militantisme séparatiste).

## 1. Naissance et enjeux de la politique culturelle québécoise

### L'Etat et la Culture sous Duplessis

Avant l'élection du gouvernement libéral, les arts n'avaient pas fait l'objet d'une politique culturelle cohérente de la part du gouvernement provincial. La fonction de secrétaire général de la province recouvrait certaines prérogatives dans le domaine des arts, mais le soutien de l'Etat aux artistes demeurait limité à l'octroi de bourses et de prix ou à l'organisation d'événements ponctuels. Il n'existait pas d'institution chargée de coordonner et de rationaliser cette aide aux artistes. Des hommes comme Athanase David (secrétaire général de 1919 à 1936) et Jean Bruchési (secrétaire général sous Duplessis et jusqu'en 1960) furent accueillis comme des mécènes par les artistes et les intellectuels lorsqu'ils décidèrent de créer le Musée du Québec ou la "Semaine du Livre Canadien"<sup>2</sup>. Ces mesures demeuraient toutefois extrêmement limitées au regard de celles que prenait le gouvernement fédéral pour encourager le développement et la diffusion d'une culture canadienne. Bernard Ostry écrit:

the years under Duplessis may not have been the age of darkness some have called them, yet cultural development in Québec under his administrations had been confined to small, protected (by Church or wealth of the French network of the CBC) intellectual elites, the small coterries of disciples of Henri Bourassa and of Lionel Groulx<sup>3</sup>.

Comme le suggère Dale C. Thomson, le concept de culture nationale n'était pas étranger à Duplessis pour qui les caractéristiques distinctes de la population canadienne-française justifiaient une politique "autonomiste" vis-à-vis d'Ottawa. Cependant, sa

<sup>1</sup> Ces derniers, au moment de l'émergence du conflit de la Place des Arts, ne sont pas encore constitués en véritables partis politiques. C'est pourquoi les termes de "mouvement social" ou de "groupe de pression" conviennent mieux que celui de "parti d'opposition" pour les désigner.

<sup>2</sup> Pour de plus amples informations sur les réalisations des secrétaires généraux de la province, voir: Handler, Richard. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. (Madison, The University of Wisconsin Press, 1988) p.82.

<sup>3</sup> Ostry, Bernard. *The Cultural Connection. An essay on Culture and Government Policy in Canada*. (Toronto, McClelland and Stewart, 1978). p. 86.

conception de la culture nationale était davantage fondée sur la religion, la langue et les coutumes que sur les activités artistiques. De plus, la préservation de cette culture nationale ne relevait pas selon lui des compétences de l'État, mais de celles de l'Église. Toute tentative de l'État fédéral d'établir une politique culturelle canadienne se heurtait à sa politique fondamentalement opposée à toute intervention de l'État dans le domaine social.

Maurice Duplessis referred disdainfully to culture as the perquisite of a privileged minority. He denounced the federal Royal Commission on the Arts, Letters and Sciences as an assault on provincial autonomy, but failed to act on a recommendation of the Royal Commission on Constitutional Problems that he himself authorized, calling for a Québec culture policy.<sup>4</sup>

Roger Levasseur<sup>5</sup> a analysé l'idéologie qui présidait à l'organisation d'activités culturelles pendant la période du Duplessisme. Il résume ainsi les fondements de ce qu'il appelle "l'idéologie du loisir-oeuvre":

Le thème central de cette première idéologie en matière de loisir s'articule autour de la dimension nationale. Mais la nation est surtout présentée dans son aspect négatif, défensif, faisant appel au retrait, à la communauté traditionnelle contre le type de modernisation du Canada français comme on disait à l'époque, que proposa le capitalisme industrialisateur anglo-canadien et américain. Le loisir-oeuvre a fait son apparition au sein de notre société après la première guerre mondiale, mais a connu son apogée, s'est imposée comme idéologie dominante pendant les décennies 40 et 50...Le loisir, au niveau de l'idéologie loisir-oeuvre, est défini comme un lieu privilégié de protection et de conservation des valeurs traditionnelles du Canada-français, à savoir sa langue, sa foi, son identité nationale.<sup>6</sup>

Selon Levasseur, le loisir-oeuvre se définissait par rapport au loisir commercialisé (corrupteur) mais aussi par rapport à l'action de l'État fédéral (étranger) dans ce domaine. Pour le clergé, le problème du loisir était donc perçu et vécu comme le résultat négatif d'une modernisation trop rapide et produite par d'autres. Dans ce contexte, sa mission consistait essentiellement à occuper la population et les jeunes en particulier afin de les protéger de la culture américaine et de les ramener dans le giron de la tradition. Pour ce faire, l'Église s'appuyait sur des réseaux associatifs et paroissiaux très actifs: son rôle culturel allait de pair avec celui qu'elle avait traditionnellement occupé dans le domaine de l'éducation. Ce système allait être mis à bas par la Révolution Tranquille.

### L'impact du gouvernement fédéral sur le développement de la politique culturelle québécoise

<sup>4</sup> Thomson, Dale C. *Jean Lesage and the Quiet Revolution*. (Toronto, Macmillan of Canada, 1984), p. 311. On reviendra plus loin sur l'impact de la Commission Massey-Lévesque.

<sup>5</sup> Levasseur, Roger. "Les idéologies du loisir au Québec, 1945-1977" in *Idéologies au Canada Français* sous la direction de Fernand Dumont. (Québec, Les Presses de l'Université Laval., 1981).

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 135-136.

L'action du gouvernement fédéral canadien eut, en matière de culture comme dans d'autres secteurs de la politique sociale, un impact considérable au Québec. Aux origines du projet de politique culturelle au Québec, on trouve en effet l'action pionnière du gouvernement fédéral beaucoup plus que des initiatives québécoises: la politique culturelle provinciale émergea en réaction à celle établie par Ottawa. La crise économique des années Trente et surtout la seconde guerre mondiale avaient favorisé un large mouvement de centralisation au niveau fédéral, avec l'élaboration de politiques économiques et sociales inspirées du modèle keynésien (pensions de vieillesse, subventions pour des programmes de santé, etc...). A cette époque, on voulut également donner à l'Etat canadien une véritable nature "nationale" par la "canadianisation" des institutions elles-mêmes: loi sur la citoyenneté canadienne, nomination d'un Canadien, Vincent Massey, au poste de gouverneur général, etc. Enfin, déjà présent dans divers secteurs d'activités culturelles (Archives publiques, Galerie nationale, Radio-Canada, Conseil national de la recherche, Office national du film), le gouvernement fédéral entendit être plus actif et se dota d'une politique culturelle plus cohérente. Un moment déterminant dans l'établissement de cette politique fut la mise sur pied en 1949 de la Commission royale d'enquête sur les lettres, les arts et les sciences, dont la présidence et la vice-présidence furent confiées respectivement à Vincent Massey et à Georges-Henri Lévesque. Parmi les diverses recommandations de cette commission, la plus importante fut sans aucun doute la création du Conseil des Arts canadien, qui vit le jour en 1957. Ces initiatives, explique Bernard Ostry, suscitèrent au Québec un débat qui devait s'avérer déterminant par la suite:

The Massey Report...stirred up considerable controversy within Québec's intelligentsia and gave rise to a debate on culture which persists to be present. The Massey-Lévesque Report...divided the province's intellectuals into two main camps. The first group maintained that the soundest way to protect the cultural development of Québec was to let the federal government defend Canadian culture from the influences pouring in from the United States. The second group felt that Québec must develop its own cultural institutions, parallel to those being established by Ottawa, and that the province should exercise exclusive jurisdiction in this field to avoid becoming a mere tributary of central source.<sup>7</sup>

La province du Québec devait-elle soutenir l'action du gouvernement fédéral en matière culturelle ou assurer elle-même la protection et la diffusion de sa propre culture au moyen d'institutions autonomes? Ce débat sur les compétences respectives des différents niveaux de gouvernement recoupait, comme c'est souvent le cas au sein d'une structure fédérale, la question de l'identité des provinces et de leur nationalisme. Comme nous l'avons vu à propos de la France ou des Etats-Unis, la culture cessait d'être conçue comme un secteur isolé relevant du domaine privé: elle devenait un enjeu publique et était

<sup>7</sup> Ostry, p. 80.

étroitement associée à la politique comme la clé de voûte qui devait permettre de définir la nation. De plus, pour beaucoup d'intellectuels de l'époque, la culture ne se limitait plus à la définition étroite et traditionaliste sur laquelle Duplessis s'était appuyé. Comme l'a montré Carolle Simard<sup>8</sup>, le modèle culturel de Duplessis reflétait la société canadienne-française d'alors, que caractérisait une forme culturelle traditionnelle unique, qui n'avait guère besoin de l'État pour exister. Tel n'était pas le cas des nouvelles élites culturelles, soucieuses du développement de formes culturelles multiformes<sup>9</sup>, ces dernières ne pouvant émerger qu'avec l'aide de l'État, c'est-à-dire en s'appuyant sur une institution publique différenciée.

La convergence de l'enjeu culturel et de l'enjeu national était particulièrement visible dans les débats engagés au Québec à la suite du rapport de la Commission Massey-Lévesque. Bernard Ostry rapporte l'exemple d'une conférence organisée par l'Institut canadien des affaires publiques le 22 Septembre 1957 sur le sujet: "Les deux cultures peuvent-elles coexister au Canada?". Présentant les points de vue opposés du Père Lévesque et du professeur Guy Frégault (qui joua un rôle important au ministère des Affaires culturelles quelques années plus tard), Ostry résume les deux positions dont on débattait alors et qui n'ont cessé de revenir sur l'agenda politique du Québec depuis lors.

Lévesque: Although having two cultures was a problem, it was also a valuable asset...As two cultures could not co-exist in the same country without influencing one another, they should take advantage of the situation and use it as means of mutual enrichment. There was one essential condition: in each citizen, one culture "must come first and prevail over the other". This is what Father Lévesque called "natural priority"... In Father Lévesque's view, nationalism referred to Canada first, to the concept of one country, Canada, within which French culture would grow and develop, protected by the country as a whole.  
Frégault: "nationalism was primarily a matter of culture and language, a nation-wide French-Canadian nationalism which, if it did not strengthen its structures, would be threatened by Canadian nationalism. For Frégault, the two nationalisms were seen as conflicting forces."<sup>10</sup>

En résumé, on peut dire que les premiers débats portant sur la politique culturelle fédérale au Québec furent d'emblée intégrés à la question de l'autonomie de la nation québécoise au sein de la confédération canadienne. Les discussions qu'avaient suscitées les initiatives culturelles du gouvernement fédéral au Québec réapparurent au moment de la

<sup>8</sup> Carolle Simard. "Culture et Société" in Léonard, Jean-François. *Georges-Émile Lapalme* (Québec, Presses de l'Université du Québec, 1988), p. 174.

<sup>9</sup> On peut citer l'exemple de Georges-Émile Lapalme qui était passionné d'art moderne. Selon lui, l'intégration de l'art moderne au patrimoine de la culture québécoise ne pouvait se faire sans une intervention de l'État qui devait commander et acheter des oeuvres modernes d'une part et éveiller la sensibilité du public à cette nouvelle forme de culture d'autre part.

<sup>10</sup> Ostry, p. 83.

Révolution Tranquille. En effet, "l'équipe du tonnerre" du gouvernement de Jean Lesage était divisée sur plusieurs sujets, et notamment celui des affaires culturelles.

#### La question de la culture au sein du cabinet Lesage

Au sein du gouvernement Lesage, le projet d'établir une politique culturelle québécoise ne faisait pas l'unanimité. La plupart des libéraux québécois reconnaissaient qu'il était urgent de réagir face à l'impérialisme culturel des Etats-Unis, mais les moyens nécessaires à la réalisation de cet objectif divisaient les membres du gouvernement: était-ce le nationalisme canadien ou le nationalisme québécois qui devait protéger la province de son voisin? Les libéraux de la Révolution Tranquille se trouvaient dans une situation paradoxale. La plupart d'entre eux avaient en effet participé à la création d'institutions culturelles fédérales lorsqu'ils étaient en fonction à Ottawa. La mise en oeuvre d'une politique culturelle fédérale était alors perçue comme une réaction directe à l'encontre de l'inaction de Duplessis dans le domaine des arts. Devenus ministres au Québec, pouvaient-ils mettre en cause la politique qu'ils avaient contribué à élaborer? Marcel Fournier décrit ce paradoxe et présente l'exemple du premier ministre des Affaires culturelles, Georges-Émile Lapalme:

En politique, l'attitude des libéraux québécois est paradoxale: centralisateurs lorsqu'ils ont le pouvoir à Ottawa, ils deviennent décentralisateurs lorsqu'ils l'ont à Québec. Le sénateur Maurice Lamontagne n'a-t-il pas, dans un ouvrage sur le fédéralisme canadien, inventé la formule passe-partout: "Autant de centralisation que nécessaire, autant de décentralisation que possible"? G-É. Lapalme est de la génération d'hommes politiques québécois qui, au lendemain de la Deuxième Guerre Mondiale, se rendent à Ottawa pour collaborer à la construction d'un "véritable gouvernement national"; dans les années 1960, ils reviendront à Québec et participeront cette fois-ci à la modernisation de l'Etat québécois. Ceux-là même qui luttent contre "l'autonomisme" de Duplessis contribueront au renouveau du nationalisme.<sup>11</sup>

Jean Lesage lui-même avait, en tant que ministre du cabinet fédéral du gouvernement Saint-Laurent, appuyé la création du Conseil des arts canadien. Dans un tel contexte, les membres de son gouvernement ne pouvaient aisément tenir un discours nationaliste unique sur la politique culturelle québécoise, certains choisissant de laisser à Ottawa le soin de s'occuper de la culture, les autres préférant la création d'institutions provinciales. Cette division reflète le dilemme fondamental des dirigeants de la Révolution Tranquille qui ont cherché un compromis entre l'idéologie libérale et l'idéologie nationaliste qui, notamment en matière culturelle, ne sont pas toujours compatibles comme on le verra plus loin. Notons cependant avant d'examiner les différences fondamentales

<sup>11</sup> Fournier, Marcel: "G-E Lapalme: Culture et Politique".in Georges-Émile Lapalme. Opus cité, p.161.

entre ces deux idéologies qu'au-delà de ces débats d'idées, des conflits et des amitiés personnels jouèrent un rôle déterminant dans l'établissement du ministère des Affaires culturelles. L'extrait suivant est particulièrement révélateur à cet égard: rappelons que Georges-Émile Lapalme avait dû céder sa place à Jean Lesage à la tête du Parti libéral peu de temps avant l'élection de 1960: la création du ministère des Affaires culturelles en 1961 était avant tout un cadeau sinon une compensation que Lesage offrait à Lapalme.

Jean Lesage was not indifferent to cultural matters...but he was dubious whether legislation or government programs could bring about the dramatic improvements that some groups were demanding. In addition to setting a personal example, his own approach was to ensure the economic, social, and educational environment in which cultural achievements could flourish... In 1960, creation of a department of cultural affairs was justified, in his view, as another way for the Quebec government to meet its responsibilities...However, the main reason for Lesage's support of the proposed department was the insistence of Lapalme. Lesage felt this was not too large a price to pay to appease him...Jean Lesage's natural conservatism in cultural matters was certainly one explanation for the relatively small budgets of the Department of Cultural Affairs. Concerned with every aspect of government spending, he himself occasionally checked into Lapalme's requests. On one occasion, he asked an architect's advice on a piece of modern sculpture, and remarked later that he only agreed to the "ignoble" item being purchased because Lapalme wanted it. The department was Georges' "bebelles", or a favourite plaything, and if it cost a few millions, that was not too heavy a price to keep him contended.<sup>12</sup>

Si Lesage, pour des raisons politiques et personnelles, permit ainsi à Lapalme de construire une ébauche de politique culturelle au Québec par le biais du nouveau ministère, deux groupes s'opposaient clairement au sein du gouvernement. D'un côté on trouvait les partisans d'une véritable révolution culturelle nationale. Lapalme dirigeait ce courant de pensée. Dans son livre Pour une Politique<sup>13</sup>, qui servit de programme au Parti libéral en 1960, il avait clairement présenté un modèle d'action culturelle d'inspiration nationaliste. Lapalme voyait dans le développement de la culture française au Québec une priorité nationale, le "fait français" apparaissant dans son programme avant les questions économiques. Selon lui, ce n'était pas par l'argent que le Québec parviendrait à s'imposer face aux Américains ou aux Anglais, mais par la culture. Lapalme préconisait la création de nombreuses institutions chargées de protéger et de promouvoir la culture et la langue françaises non seulement au Québec, mais également dans le reste du Canada et dans le monde. Les principaux organismes créés à l'initiative de Lapalme furent le Service des arts et des lettres, l'Office de la langue française, le Département du Canada français outre-frontières ainsi que le Musée d'art contemporain à Montréal.

<sup>12</sup> Thomson, pp. 312-318.

<sup>13</sup> Lapalme, Georges-Émile. Pour Une Politique. Le Programme de la Révolution Tranquille. (Montréal, VLB Editeur, 1988).

Le rôle du ministère des Affaires culturelles était de fédérer ces différents organismes. Lapalme avait une définition très traditionnelle et classique de la culture. S'il rejetait la culture populaire et certaines formes de folklore, il était toutefois un passionné d'art moderne (et notamment de la peinture moderne) et intégrait l'avant-garde artistique au patrimoine que les Québécois se devaient, selon lui, d'acquérir. Le rôle de l'Etat dans ces conditions résidait dans la mise en oeuvre de la démocratisation de ces oeuvres grâce aux institutions culturelles: il était acquis que ces oeuvres, nécessairement adaptées au public québécois parce que géniales, n'avaient besoin que d'être rendues accessibles pour que le "choc culturel" se produise et que toute la population adhère aux canons de la culture classique et aux créations nationales contemporaines<sup>14</sup>. Aux côtés de Lapalme, on trouvait des personnalités comme Louis Frégault (sous-ministre aux Affaires culturelles) ou Jean-Marc Léger (directeur de l'Office de la langue française) qui formèrent le "groupe culturaliste" du gouvernement jusqu'à la démission de Lapalme le 3 Septembre 1964<sup>15</sup>. Les tensions entre ce groupe et le reste du gouvernement, et notamment le premier ministre, furent nombreuses. Alors que le groupe culturaliste proposait des mesures radicales dans le domaine des arts, Jean Lesage mettait un frein à leurs ambitions. Thomson rapporte une analogie intéressante qui fut faite à l'époque à propos du cabinet Lesage: alors que des hommes comme Léger (qui avait envisagé des mesures radicales afin de "purifier" la langue française au Québec) étaient comparés à Robespierre, le premier ministre était comparé à Danton<sup>16</sup>. Notons que ces divergences au sein du gouvernement n'étaient pas spécifiques au domaine culturel: Lesage, fédéraliste convaincu, dut continuellement négocier avec ses ministres qui, tels René Lévesque, affichaient des idées plus progressistes et nationalistes que les siennes. La position que Jean Lesage défendit lors de la création du ministère montre bien que pour lui, la politique culturelle du gouvernement devait se limiter à la création d'infrastructures et au soutien des artistes: il n'était pas question que l'Etat s'implique au-delà de ces interventions comparables par leur nature à celles du Conseil des Arts au niveau fédéral.

<sup>14</sup> Notons que l'engouement de Lapalme pour la culture française classique ne l'empêchait pas d'apprécier des oeuvres produites au Québec dès lors qu'elles rejoignaient les courants esthétiques et théoriques d'avant-garde. Son admiration pour Borduas et les Automatistes en témoigne.

<sup>15</sup> Lapalme démissionna à la suite de désaccords budgétaires avec Jean Lesage. Pierre Laporte le remplaça aux Affaires culturelles.

<sup>16</sup> "Inevitably, Léger's exacting standards provoked a negative reaction, and he was compared to Robespierre, who, during the French Revolution, sent to the guillotine those who did not match his own revolutionary zeal...When the Office declared that the word "province" had been "abolished" and replaced by the expression State of Quebec, the premier rebelled...Inversely, his counsels of moderation, and particularly his tight rein on expenditures, stirred the ire of the language purists. Pursuing the analogy with the French Revolution, they accused him of being the Danton of the Quiet Revolution, a reference to the French leader who had attempted to de-escalate the French Revolution and had been executed for so doing." Thomson, p. 315.

On March 2, 1961, Jean Lesage presented the bill creating the new department to the Legislative assembly. His remarks revealed the clear differences between his approach and that of the more zealous culturists. Governments did not aspire to create culture, or even to direct it; they simply sought to "create the climate to facilitate the blossoming of the arts". Like the Economic Council, the new department would not practise "state interventionism"; rather, it would "try...to co-ordinate the activities of organizations working for the expansion of Quebec's culture"<sup>17</sup>.

De toute évidence, ces divergences d'opinion au sein du cabinet s'expliquaient en partie par des conflits de personnalité et par les circonstances politiques de l'époque, et notamment la position ambivalente du Parti libéral québécois sur l'échiquier politique canadien. Jean-Marc Piotte<sup>18</sup> a montré que tout le temps qu'il était dans l'opposition, le Parti libéral ne pouvait s'appuyer sur des thèses nationalistes, ces dernières étant associées à l'autonomisme de Duplessis. Seule la mort de Duplessis avait rendu possible l'intégration de ce thème — sous des formes nouvelles — au programme libéral. Toutefois, le discours du libéralisme et celui du nationalisme ne faisaient pas nécessairement bon ménage. Roger Levasseur a montré comment ces deux idéologies se faisaient concurrence dans le domaine de la culture au début des années Soixante. Nous insisterons sur son analyse qui offre un cadre conceptuel intéressant pour mettre en perspective le dossier de la Place des Arts avec l'évolution des idéologies culturelles au Québec.

#### La culture entre libéralisme et nationalisme

Comme d'autres historiens et politologues de la Révolution Tranquille, Roger Levasseur a montré qu'une des caractéristiques essentielles de cette période réside dans le renouvellement des élites politiques et l'arrivée au pouvoir d'une nouvelle génération de dirigeants. Il insiste cependant sur le fait que cette nouvelle génération n'était pas homogène. Selon lui, elle se composait de deux fractions principales: "l'une d'orientation libérale axée sur la modernisation du Québec et son intégration à la société capitaliste continentale; l'autre d'orientation sociale et nationale et qui visait un développement interne et la construction d'un Etat national"<sup>19</sup>. On peut clairement associer chacune de ces catégories aux deux groupes identifiés plus haut au sein de l'équipe du tonnerre, Jean Lesage représentant le premier courant, Georges-Émile Lapalme et René Lévesque incarnant le second. Tout en gardant à l'esprit que pour la plupart de ces hommes, la Révolution Tranquille fut avant tout un moment de "tâtonnement" politique, c'est-à-dire la recherche et la combinaison d'idées anciennes et nouvelles, plutôt que la mise en pratique

<sup>17</sup> Thomson, p. 313.

<sup>18</sup> Piotte, Jean-Marc. "La conversion de Lapalme" in *Georges-Émile Lapalme*. Opus cité, pp 103-107.

<sup>19</sup> Levasseur, p. 151.

de programmes préconçus, on peut tenter d'identifier les principales caractéristiques de ces deux idéologies.

Selon Levasseur, l'option libérale en matière de politique culturelle s'apparente au concept d'*intégration* culturelle. Elle signifie:

le droit des Québécois, en tant qu'individus, de participer à la civilisation industrielle et à ses bienfaits, entre autres, la civilisation du loisir. Le droit au loisir devient un droit social, au même titre que le droit au travail, à l'éducation, à la santé, etc. que l'Etat moderne doit garantir<sup>20</sup>.

La culture y est définie comme un droit, et celui qui jouit de ce droit est l'individu, et pas nécessairement ou exclusivement l'individu québécois. Il s'agit en effet de faciliter l'intégration de la société québécoise au reste du monde industrialisé en modernisant et en démocratisant la production et la consommation des biens culturels. Comme nous l'avons vu au Chapitre Second, l'idéologie libérale voit dans la démocratisation culturelle le prolongement logique de la démocratisation économique et sociale. Si la spécificité du Québec en matière culturelle est reconnue, elle ne doit en aucun cas freiner l'intégration de la province à la société moderne capitaliste. La culture est donc perçue comme un instrument et un produit de la société industrialisée d'après-guerre. Enjeu et moyen de mutation sociale, elle est dissociée de la question nationaliste et s'inscrit donc dans une perspective fédéraliste. Le loisir commercialisé est contesté non pas parce qu'il constitue une menace pour les valeurs traditionnelles du Canada Français mais parce qu'il est un loisir passif, aliénant, c'est-à-dire un obstacle au développement de l'individu en général, et non du Québécois en particulier. L'Etat va contrer les abus des entreprises commerciales et favoriser le développement des loisirs actifs: en d'autres termes, cette idéologie ne combat pas les biens culturels importés des Etats-Unis parce qu'ils constituent une menace pour l'intégrité nationale, mais parce qu'ils sont jugés néfastes pour l'individu. Si le loisir et les activités culturelles relèvent du domaine de la sphère privée dans la mesure où ils doivent contribuer à l'épanouissement de l'individu, la culture demeure néanmoins un enjeu public car la garantie de ce droit au loisir et la protection de l'individu à l'égard des loisirs "passifs" nécessitent l'intervention de l'Etat<sup>21</sup>. Levasseur résume les principaux traits du discours libéral en matière culturelle:

<sup>20</sup> Ibid, p. 152.

<sup>21</sup> "Mais comment justifier et concilier l'intervention de l'Etat en loisir, lorsqu'on définit ce dernier comme le territoire protégé de l'individu...Pour rendre compte de ce paradoxe, on peut avancer l'explication suivante: l'Etat est appelé à intervenir pour fournir l'infrastructure nécessaire, au plan d'équipement et, si nécessaire, au plan de l'animation, en vue de créer les possibilités de pratiques culturelles qu'on qualifie d'expressives, créatrices, c'est-à-dire les pratiques non commerciales...L'Etat peut intervenir au niveau de l'offre

La société québécoise, à partir de la décennie 60, se définit comme une société industrielle moderne et non plus comme une communauté culturelle qui doit être sauvegardée et protégée contre les menaces intérieures et surtout extérieures...L'idée que la valeur de l'individu fait la valeur de la nation et de la société est un trait fondamental de l'idéologie libérale, qui constitue une dimension importante de l'idéologie du droit au loisir.<sup>22</sup>

L'option nationale qui apparaît au Québec en même temps que l'option libérale est celle du *développement* culturel. Ce discours, distinct de l'idéologie du loisir-oeuvre évoquée plus haut, reprend les thèmes de l'intégration culturelle, mais les combine différemment. "Le principe de structuration de cette idéologie ne sera plus la modernisation ou le développement mais l'identité culturelle ou le nationalisme culturel. L'Etat va favoriser le développement d'une culture québécoise sur le plan tant de la création et de la diffusion que de l'expression et de la consommation"<sup>23</sup>. La mise en place de cette nouvelle idéologie est liée à une prise de conscience aiguë de la pénétration massive de produits culturels étrangers, notamment américains, sur le territoire québécois. Si la dichotomie entre loisirs "actifs" et "passifs" est prise en considération, elle est doublée de la problématique nationaliste: on cherche à promouvoir une culture stimulante pour l'individu, mais qui lui permette également d'affirmer son identité nationale. De plus, alors que le modèle libéral repose sur le primat de l'individu dans la société (conçue comme une collection d'individus), l'idéologie nationale insiste sur le rôle de la nation en tant qu'entité irréductible (un individu collectif): on retrouve là la distinction classique en sociologie entre le concept de *Gemeinschaft* et celui de *Gesellschaft*<sup>24</sup>. Au discours individualiste libéral s'oppose un discours de nature holistique. Selon Richard Handler, cette idéologie culturelle est à la base même du nationalisme québécois. Politiquement, on peut dire qu'il est apparu comme un motif récurrent dans l'histoire du Canada depuis la *Conquête*. Ce n'est cependant qu'au moment de la Révolution Tranquille que ce nationalisme culturel s'est émancipé de la tradition (et, singulièrement, du catholicisme) pour intégrer des aspirations à la modernité. En 1976, René Lévesque fut le premier à accéder au pouvoir sur la base d'un programme politique entièrement fondé sur cette idéologie, mais on peut clairement déceler ses origines dans l'action de certains dirigeants de la Révolution Tranquille: avec la

---

de deux façons. En premier lieu, il devient producteur de biens et services en loisir...En second lieu, il appuie, au plan technique et financier, les institutions publiques (municipalités et commissions scolaires), les institutions parapubliques et les associations volontaires qui font la promotion des activités de loisir, qu'il juge positives, éducatives." Levasseur, Roger. *Loisir et Culture au Québec*. (Montréal, Boréal Express, 1982), pp.79-80.

<sup>22</sup> Ibid, p. 153.

<sup>23</sup> Ibid, p. 153.

<sup>24</sup> Ces deux conceptions opposées de la société permettent de distinguer les deux fondateurs de la sociologie, Max Weber et Emile Durkheim. Pour le premier, l'organisation sociale repose sur le primat de l'individu. Pour Durkheim, c'est au contraire la "communauté", corps collectif de la société qui n'est pas réductible à l'association des individus qui la compose, qui constitue le moteur de l'action sociale.

nationalisation d'Hydro-Québec, Lévesque s'engageait dans la voie de l'indépendance économique. On peut avancer que le programme d'un Lapalme en matière culturelle allait dans la même direction.

Plusieurs historiens et politologues de la société québécoise s'accordent à dire que ces deux modèles constituent les principales options qui se sont offertes aux politiciens et aux citoyens en matière d'idéologie culturelle dans les trente dernières années. La dynamique de la politique culturelle du Québec depuis la Révolution Tranquille se résume grossièrement à l'affrontement et à l'alternance de la conception nationaliste du développement et du modèle libéral de l'intégration. Il est intéressant de noter que chacune de ces politiques, qui nous apparaissent aujourd'hui comme concurrentes, avait des adeptes au sein du cabinet Lesage: la Révolution Tranquille était bel et bien un moment de changement radical où l'on s'essayait à combiner des idées sans avoir peur — ou sans être pleinement conscient — de leurs contradictions. Ces deux discours — libéral et national — que Levasseur a distingué avec précision, ne doivent pas être projetés de façon trop schématique sur la période des années Soixante durant laquelle, comme nous l'avons souligné, les idéologies étaient en *formation*. S'il faut donc se garder de proposer une lecture de la naissance de la politique culturelle en des termes catégoriques, on peut néanmoins voir dans cette période un moment de recherche et d'essais, une suite d'expériences qu'on peut analyser comme la genèse des grandes questions qui allaient diviser la province dans les trente années suivantes.

Nous avons évoqué les conditions de l'émergence d'une politique culturelle nationale au Québec, ainsi que les grandes lignes du débat sur la culture nationale au sein du gouvernement de Jean Lesage. Nous allons utiliser ces éléments d'interprétation pour revenir à présent sur le cas de la Place des Arts. Le rôle que joua le gouvernement de Jean Lesage dans le dossier du centre culturel a été évoqué à plusieurs reprises<sup>25</sup>. Rappelons brièvement les faits: après avoir longuement tenté d'étouffer le scandale, le gouvernement choisit de prendre parti pour l'Union des Artistes. Par la même occasion, et sous l'impulsion décisive de René Lévesque et de Pierre Laporte, les autorités gouvernementales marquaient leur volonté de procéder à un changement d'orientation pour le centre culturel en nationalisant l'institution et en lui donnant les moyens de créer ses propres spectacles, donc d'agir sur le contenu de la culture et pas seulement sur les infrastructures. Les déclarations de René Lévesque dans la presse furent les plus remarquées. En s'attaquant aux

<sup>25</sup> Cf. Chapitres I, section 1 (*La Nationalisation du Centre*) et chapitre II, section 5 (*La Gestion ou la Création*).

membres de la Corporation Sir-Georges-Étienne Cartier et à l'Actors' Equity, il faisait montre d'un anti-américanisme virulent caractéristique du nationalisme québécois. Le ministre des Ressources naturelles défendait sans conteste une forme d'interventionnisme culturel qui devait assurer la protection des artistes et de la culture nationales.

Le choix du gouvernement apparaît vraiment significatif au regard des débats portant sur la politique culturelle québécoise que nous évoquions plus haut. En effet, la décision de nationaliser l'institution et d'en faire un centre de création culturelle nationale s'inscrit dans la tendance du développement culturel (pour reprendre l'expression de Roger Levasseur) et allait plutôt à l'encontre de la tendance de l'intégration culturelle et des idées de Jean Lesage. Le fait que René Lévesque, représentant de la "ligne dure" (interventionniste et nationaliste) du gouvernement ait joué un rôle actif dans les négociations semble appuyer cette hypothèse. Aussi séduisante qu'elle paraisse, cette interprétation relève cependant davantage de la spéculation intellectuelle que de l'analyse factuelle.

En effet, nombre d'éléments demeurent inexpliqués, et ni les recherches pourtant minutieuses de Duval, ni celles que nous avons effectuées dans la presse ne permettent d'expliquer l'absence totale de Georges-Émile Lapalme dans le dossier de la Place des Arts, et notamment au moment de la nationalisation du Centre. Lapalme, plus que tout autre ministre, aurait dû, du fait de ses attributions et de ses idées, sinon défendre la nationalisation, au moins apparaître sur la scène publique au moment du conflit. Or le nom de Georges-Émile Lapalme n'apparaît qu'à deux reprises dans l'ouvrage de Duval<sup>26</sup> et les journaux (notamment *La Patrie* et *Le Devoir*) ne font que citer son nom. Lapalme était présent le jour de l'inauguration, mais le seul commentaire du ministre des Affaires culturelles rapporté par *La Patrie* du 26 septembre 1963 n'a rien d'une déclaration politique: "C'est très impressionnant et je me contente de ce que je vois ici". A notre connaissance, Lapalme ne réapparaîtra à la Place des Arts que lors de la visite d'André Malraux à Montréal en octobre 1963. Une photographie reproduite dans l'ouvrage de Duval<sup>27</sup> le montre en effet en présence du ministre français, de Louis A. Lapointe et de l'auteur. Comment expliquer que cet homme en charge des affaires culturelles jusqu'à l'automne de 1964 fut tenu totalement à l'écart du dossier? Que Pierre Laporte, futur successeur de Lapalme, et qui était alors ministre des Affaires municipales, ait été impliqué

<sup>26</sup> "La première pelletée de terre aura lieu.. le 11 février 1961, en présence du ministre Georges-Émile Lapalme..." (Duval, p. 104); "La culture ne pesait pas lourd dans la balance du pouvoir. Un Georges-Émile Lapalme l'aura appris à ses dépens". (Duval, p. 353).

<sup>27</sup> Photographie no. 18 annexée au centre de l'ouvrage de Duval.

dans le dossier est compréhensible dans la mesure où le contrôle des finances du Centre puis sa nationalisation rendaient nécessaires des tractations entre la ville et la province, mais le rôle de René Lévesque, ministre des Ressources naturelles dans l'affaire est difficilement explicable si l'on s'en tient aux seules attributions ministérielles. En fait, et comme on le verra plus loin, il semble que René Lévesque ait pris les rênes du dossier parce que celui-ci était par trop similaire à celui du conflit des réalisateurs de Radio-Canada dans lequel il avait été personnellement impliqué quelques années auparavant alors qu'il n'était encore que journaliste. Nous reviendrons sur ce point dans la section suivante.

Que conclure? L'absence de documents ne permet pas de déterminer si le dossier de la Place des Arts fut oui ou non un enjeu important pour la politique publique du gouvernement de la Révolution Tranquille. Il n'est pas dans notre intention de grossir l'ampleur du conflit syndical aux seules fins de rendre notre sujet de recherche plus significatif qu'il ne l'est. L'étude des journaux de l'époque montre que si le conflit reçut une couverture médiatique assez considérable, d'autres sujets — tels que la réforme de l'instruction publique — préoccupaient bien davantage les journalistes et, vraisemblablement, le gouvernement et l'opinion publique. La question fondamentale qu'il convient donc de poser si l'on veut déterminer la signification politique du dossier de la Place des Arts pour les gouvernants de la Révolution Tranquille est la suivante: ce dossier fut-il traité au regard du débat d'idées qui avait lieu au sein du gouvernement à propos de la culture (auquel cas il serait légitime d'interpréter la décision de nationaliser le Centre comme un acte politique révélateur d'une politique culturelle volontariste et nationaliste); ou, comme on peut être tenté de le croire, est-ce que ce dossier ne fut pas simplement confié à René Lévesque parce qu'il en avait manifesté le désir et parce qu'il était la seule personne au gouvernement qui avait une expérience des conflits syndicaux dans le milieu artistique? L'explication n'est peut-être pas plus compliquée que cela, d'autant plus que le débat sur la culture au sein du gouvernement demeurerait relativement secondaire à côté des autres questions posées sur l'agenda de la Révolution Tranquille.

Quelle que soit la réponse à cette question, il demeure intéressant de mettre en perspective le conflit de la Place des Arts avec les problématiques plus générales de la naissance d'une politique culturelle nationale sous le gouvernement de Jean Lesage, et, au-delà, du rôle de la culture dans la mise en place d'une politique nationale au Québec. La nationalisation de la Place des Arts, même si elle n'en est pas une conséquence directe, est révélatrice de changements profonds opérés pendant la Révolution Tranquille. En dernière analyse, on peut dire qu'il n'est peut-être pas essentiel de savoir quel membre du

gouvernement endossa telle ou telle responsabilité dans le dossier de la Place des Arts. Ce qui est essentiel, c'est d'observer que des questions telles que celle du devenir des artistes québécois ou de la survie de la culture nationale ont été soulevées à l'occasion de ce conflit, et que le gouvernement ne resta pas indifférent à ces questions puisqu'il alla jusqu'à faire voter une nouvelle loi au Parlement. L'entrée de la culture dans l'arène politique, comme enjeu de politique nationale, est, en soi, l'élément proprement nouveau dont l'étude de cas de la Place des Arts offre un exemple significatif.

D'un point de vue méthodologique, nous nous heurtons ici à un problème déjà rencontré à plusieurs reprises. Au Chapitre Second, nous nous demandions si la "politisation" des *arts centers* était le produit d'une idéologie spécifique ou si elle était le fait de la convergence presque accidentelle de tendances structurelles et d'événements particuliers. Au Chapitre Trois, la question était de savoir dans quelle mesure on pouvait interpréter la Place des Arts et les grands projets du Maire comme les produits de l'idéologie et de la "vision" de Jean Drapeau et s'il ne fallait pas nuancer cette explication par trop psychologique par l'observation de traditions politiques municipales. Dans ces deux cas, comme dans le cas présent, c'est le problème du rôle de l'idéologie dans l'interprétation historique qui est soulevé. La problématique hégélienne de l'Histoire (sont-ce les idées qui font l'histoire ou l'inverse) s'applique à cette question de méthodologie.

Nous nous sommes efforcés de contourner cette impasse épistémologique en avançant successivement des arguments mettant en valeur l'apparition d'idées nouvelles sous forme d'ensembles relativement structurés et cohérents (émergence d'un modèle idéologique américain pendant la Guerre Froide, élaboration du projet moderniste de Drapeau pour la métropole, naissance d'une idéologie culturelle nationaliste au Québec pendant la Révolution Tranquille) et des faits et événements qui contredisent souvent la projection de ces idées ou qui ne vérifient pas nécessairement leur validité. Nous espérons ainsi avoir réussi à identifier des mouvements idéologiques qui ont indubitablement marqué le début des années Soixante aux Etats-Unis, à Montréal et au Québec, tout en évitant l'écueil d'une approche déterministe qui aurait conduit à voir dans la résolution du conflit de la Place des Arts l'aboutissement *nécessaire* de ces mouvements idéologiques.

C'est cette approche que nous continuerons de suivre dans notre analyse de l'idéologie nationaliste comme source d'inspiration pour les acteurs du conflit de la Place des Arts alors qu'il convient à présent de se pencher sur le rôle des syndicats et des mouvements séparatistes dans le dossier.

## 2. L'essor du syndicalisme et l'émergence des mouvements séparatistes

Bien que l'objet de ce chapitre ne soit pas de couvrir tous les aspects de la Révolution Tranquille, il en est un que l'on ne peut ignorer si l'on veut proposer une interprétation du conflit de la Place des Arts en relation avec le développement du nationalisme québécois dans les années Soixante: il s'agit des mouvements sociaux. Tout en reconnaissant que cette période constitue un moment de fracture radicale à tous les niveaux de la société, les historiens ont souvent expliqué cette rupture en privilégiant l'étude de la modernisation de l'appareil étatique par les nouvelles élites. On a vu que le cabinet de Jean Lesage s'attela en effet à un travail de réforme qui allait profondément transformer les structures politiques, économiques, sociales et culturelles de la province. Il serait cependant bien maladroit d'affirmer que la mise en oeuvre de ces réformes était le simple fait d'une intelligentsia séduite par les transformations qui s'opéraient à Ottawa. On peut avancer que cette nouvelle politique répondait également à des besoins qui avaient été exprimés sous des formes variées par des acteurs de la société civile. De toute évidence, les libéraux avaient été élus sur la base d'un programme politique plutôt radical (rappelons que "Maître chez Nous" était le slogan libéral pendant la campagne de 1960) qui avait rassemblé une large majorité d'électeurs. Au delà du vote, le mode traditionnel de la participation politique, cette volonté de rupture avec l'ère de Duplessis s'était cependant manifestée sous des formes variées au sein de la population. Nous ne pouvons étudier ici tous les mouvements sociaux qui réclamèrent des changements politiques. On se contentera d'évoquer les deux phénomènes sociaux que l'on retrouve dans le dossier de la Place des Arts: l'essor du syndicalisme au Québec, et notamment dans le domaine culturel, et l'émergence de mouvements séparatistes.

### L'essor du syndicalisme

Dans un article intitulé "Le syndicalisme en effervescence", Pierre Venat<sup>28</sup> a montré que la Révolution Tranquille fut pour le syndicalisme québécois "l'occasion d'une prise de conscience, d'un meilleur enracinement dans le milieu et d'un nouvel élan, tant sur le front syndical que sur le front socio-économique."<sup>29</sup> L'auteur rappelle que les syndicats, dont l'influence auprès du gouvernement Duplessis avait été quasiment nulle, acquièrent au début

<sup>28</sup> Venat, Pierre. "Le syndicalisme en effervescence" in Sisto, Jean. Une certaine révolution tranquille 60-75. (Montréal, La Presse Ltée., 1975), pp. 79-94.

<sup>29</sup> Ibid, p. 82.

des années Soixante des possibilités d'expression et de participation particulièrement étendues. L'exemple de la CSN (Confédération des Syndicats Nationaux) est significatif:

Pour la CSN, la période de la révolution tranquille fut bénéfique plus que pour tout autre mouvement syndical. La CSN a plus que doublé ses effectifs pendant cette période, ceux-ci passant de 94 114 en 1960, au moment de la déconfessionnalisation, à 204 361 en 1966. Jean Marchand, son président jusqu'en 1965, entretenait des rapports personnels amicaux avec les dirigeants libéraux, ce qui facilitait le règlement de certains problèmes par la méthode du lobbying politique et explique peut-être que malgré le célèbre 'la Reine ne négocie pas avec ses sujets' de Jean Lesage, la CSN parvint tout de même, sans trop de difficultés, à syndiquer la fonction publique québécoise.<sup>30</sup>

La déconfessionnalisation de la CSN (l'ancienne Confédération des Travailleurs Catholiques du Canada) en Septembre 1960 coïncida avec la sécularisation de nombreux secteurs et institutions de la société à la même époque. Le discours du syndicat prit une nouvelle orientation idéologique qui s'accordait également avec l'éveil d'un nouveau nationalisme au sein de la population. Pierre Venat décrit cette idéologie qui conjugait ce nationalisme et certaines formes de socialisme, un mélange qui n'est pas sans rappeler les idées politiques de René Lévesque.

Il faut bien comprendre...que l'une des grandes résultantes de la révolution tranquille fut de faire réaliser aux syndicalistes québécois que l'ouvrier d'ici, syndiqué ou non, vit dans un statut économique de 'colonisé'. Au Québec, à de rares exceptions près, l'ouvrier à l'emploi d'une compagnie importante est francophone tandis que le capitaliste, en règle générale, est anglophone, soit 'canadien'...soit américain. Ce qui fait que le syndicalisme québécois, en plus de vouloir être un instrument de lutte économique et de revalorisation sociale, est devenu un instrument de lutte 'nationaliste' et politique, dans le sens que les Québécois francophones, de plus en plus — les syndiqués du moins — en sont venus à considérer qu'ils ne pourront pas être libres, socialement, s'ils ne sont pas maîtres de leur économie...La CSN devenait donc une centrale différente non pas à cause de son caractère religieux mais parce qu'elle voulait devenir l'instrument de promotion sociale des travailleurs québécois francophones face à un patronat 'anglophone', la phraséologie syndicale en venant presque à utiliser indifféremment les termes *anglo-saxon* et *capitaliste*.<sup>31</sup>

La convergence d'objectifs sociaux et nationaux est sans aucun doute ce qui caractérise le mieux le syndicalisme de la Révolution Tranquille. On verra plus loin qu'elle est également typique des mouvements séparatistes qui apparurent à la même époque. Il ne faut évidemment pas procéder à l'amalgame des différents syndicats, qui représentent des professions, des secteurs d'activités et des intérêts très différents. On peut néanmoins avancer que cette convergence du national et du social était le dénominateur commun des

<sup>30</sup> Ibid, p. 83.

<sup>31</sup> Ibid, p. 83. Notons que les observations que faisaient Pierre Venat en 1975 à propos des élites économiques anglophones et des ouvriers francophones ne sont plus valables aujourd'hui: l'exode de nombreux anglophones au début des années 80 et la formation d'une élite francophone dans les secteurs de l'économie et de l'administration ont sensiblement modifié la situation.

principaux mouvements sociaux qui prirent part à la vie publique des années Soixante. Les syndicats du secteur de la culture ne faisaient pas exception à la règle. Parler d'un "secteur de la culture" à cette époque est certainement anachronique, mais il existait une tradition d'organisations et de luttes syndicales autour d'institutions-clés telles que Radio-Canada. Nous avons vu au Chapitre Premier que l'Union des Artistes, fondée en 1937, devait son existence à la création de la société Radio-Canada l'année précédente. La grève des réalisateurs de même que son affiliation avec la Fédération des Auteurs et Artistes Canadiens à partir de 1960 lui avaient permis de s'imposer comme le premier syndicat dans le domaine des arts sur la scène provinciale. Pour cette raison, mais aussi parce qu'il y a des analogies frappantes entre le conflit de Radio-Canada et celui de la Place des Arts, il convient de rappeler les conditions dans lesquelles cette grève se déroula.

Francine Lalonde<sup>32</sup> aborde le sujet sous un angle intéressant puisqu'elle étudie en particulier le rôle de René Lévesque dans ce conflit: on sait que Lévesque fut au premier plan des négociations et des décisions concernant le centre culturel montréalais, et on est tenté de dresser un certain nombre de parallèles entre cet épisode et celui de la grève des réalisateurs. Lalonde suggère que l'expérience de René Lévesque au cours de cette grève marqua considérablement celui qui allait devenir ministre des Ressources naturelles et prendre à plusieurs reprises le parti des syndicats avec ou sans le consentement du reste du gouvernement Lesage. Dans l'extrait suivant, l'auteur montre que l'essor du syndicalisme à Radio-Canada ne se limitait pas à des revendications corporatistes puisqu'il intégrait pour la première fois un discours nationaliste assez radical.

Sollicité à cause de sa très grande popularité, il adhère à la démarche des réalisateurs qui veulent être reconnus comme syndicat de cadres, le premier en Amérique du Nord, pour défendre leur liberté d'expression. Il en deviendra une des figures de proue et en ressortira changé. Ce conflit était national à deux titres: l'union syndicale internationale s'était opposée à la grève des réalisateurs et les avait expulsés; le gouvernement de Diefenbaker laissa durer cette grève pendant plus de deux mois...Déjà un éditorial du *Devoir* se surprenait du caractère nationaliste de la grève: "Il y a eu d'étranges conversions durant les deux derniers mois. Nos écrivains et artistes sont généralement ceux qui lèvent le nez sur les nationalisme canadien-français. Et pourtant, nous avons vu plus de slogans nationalistes sur les lignes de piquetage des grévistes et à leurs assemblées qu'en aucun autre temps ou endroit au Canada français." Le 9 mars 1959, les grévistes rentrent au travail la tête haute, non sans avoir goûté, pour un certain nombre dont Lévesque, à la prison, à la suite d'une manifestation qui tourne à la violence.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Francine Lalonde. "René Lévesque et le syndicalisme: de la grève des réalisateurs de Radio-Canada au Front Commun de 1982-1983" in Bélanger Yves et Michel Lévesque. René Lévesque, l'homme, la nation, la démocratie (Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1992), pp. 277-298.

<sup>33</sup> Ibid, p. 280.

On voit bien que le scénario de cette grève recoupe en plusieurs endroits celui du conflit syndical à la Place des Arts. Dans les deux cas, des professionnels du milieu de la culture ont associé la précarité de leur condition à celle de la culture francophone du Québec: ils faisaient clairement de la culture un enjeu national. Dans les deux cas, le conflit se solda par une manifestation violente et des arrestations. Que René Lévesque ait soutenu l'Union des Artistes contre l'Actors' Equity et la Corporation Sir Georges-Étienne n'est, dans ces conditions, pas surprenant. On ne trouve dans aucun livre sinon dans celui de Duval une analyse du rôle qu'il joua dans le conflit de la Place des Arts. On voit bien cependant qu'une telle attitude allait se manifester de nouveau dans d'autres conflits mieux connus. Par exemple, alors qu'il était toujours ministre des Ressources naturelles, Lévesque prit le parti du "vrai syndicalisme" (par opposition au syndicalisme de la Noranda) lors du conflit ouvrier des mines de Murdochville. Après avoir consulté le Conseil des ministres, le ministre du Travail avait refusé d'intervenir dans ce conflit. Lévesque se désolidarisa publiquement de ses collègues et écrit dans la presse que "notre programme [c'est-à-dire celui des libéraux]...garantit aux ouvriers désireux de l'exercer, leur droit à des syndicats libres de toute domination patronale"<sup>34</sup>. Lévesque manifesta à maintes reprises son hostilité à l'égard des grandes multinationales américaines implantées au Québec. On peut suggérer que la croisade qu'il mena dans la presse contre la puissante centrale syndicale de l'Actors' Equity et la Corporation Sir Georges-Étienne Cartier traduisait une inimitié du même ordre.

### *Les mouvements séparatistes*

Si des formes nouvelles de nationalisme voyaient le jour au début des années Soixante tant dans les rangs du gouvernement que dans ceux des organisations syndicales, l'expression la plus radicale de ce sentiment provenait sans conteste des groupements séparatistes qui commencèrent à s'organiser pendant cette période. On se souvient que les trois organisations séparatistes qui manifestèrent devant la Place des Arts étaient le RIN (Rassemblement pour l'Indépendance Nationale), le PRQ (Parti Républicain du Québec) et le CVN (Comité de Vigilance Nationale). Nous présenterons ces mouvements et leur conception du nationalisme en insistant particulièrement sur l'exemple du RIN. André d'Allemagne<sup>35</sup>, qui fut président de cette organisation, a recensé les différents groupes de pression nationalistes qui occupaient la scène politique en marge des grands partis à la fin

<sup>34</sup> Cité par Lalonde, p. 283.

<sup>35</sup> d'Allemagne, André. *Le RIN et les Débuts du Mouvement Indépendantiste Québécois*. (Montréal, Éditions L'Étincelle, 1974).

des années Cinquante et au début des années Soixante. Un brève présentation de ces organisations permettra de cerner la spécificité de groupements tels que le RIN.

Les groupes de pression idéologiques qui visaient à exercer une action dans le domaine politique et, de façon générale, dans un sens qualifié de nationaliste, se divisaient grossièrement en deux catégories: les adeptes d'un nationalisme traditionnel qui ne cherchaient pas à remettre en cause les fondements du système politique et économique, et les partisans d'un changement radical dont l'objectif principal était l'indépendance du Québec. Au chapitre précédent, nous avons vu que des personnalités comme Jean Drapeau, Lionel Groulx, ou Henri Bourassa avaient adhéré à la vision nationaliste traditionnelle. Cette mouvance idéologique était organisée autour de cercles et de réseaux tels que l'Ordre de Jacques Cartier. L'Ordre ne contestait aucunement les structures sociales et politiques, y compris le régime fédéral. Marcel Chaput, qui en fut membre, soutint même qu'il en avait été expulsé en 1961 à cause de son activité séparatiste. La Ligue d'Action Nationale, dont Drapeau était un des jeunes dirigeants, s'était surtout fait connaître par l'intermédiaire d'une publication, l'*Action Nationale*. En 1960, l'Action Nationale défendait un autonomisme dynamique, un nationalisme actif, qui ne mettaient cependant pas en cause l'ordre social établi ni la structure constitutionnelle fédérale. Toujours dans la voie du nationalisme traditionnel, on trouvait les Sociétés Saint-Jean-Baptiste, regroupées en une fédération dont les liens étaient plutôt lâches. Les SSJB étaient loin d'être homogènes: fédéralistes et séparatistes s'y côtoyaient<sup>36</sup>.

A côté de ces organisations solidement implantées auprès des élites francophones de l'époque, on trouvait trois groupes idéologiques dont les membres étaient moins nombreux, plus jeunes, et engagés dans une forme d'action politique assez radicale. Fondée par Raymond Barbeau en 1957, l'Alliance Laurentienne prônait à la fois "la souveraineté nationale" et une idéologie de droite qui s'inspirait de la doctrine sociale de l'Église et du corporatisme salazarin. L'Alliance dénonçait à la fois le capitalisme libéral et le marxisme. Alors que l'Alliance Laurentienne existait depuis trois ans, l'Action Socialiste pour l'Indépendance du Québec fut fondée officiellement en septembre 1960, soit deux jours avant le RIN. L'ASIQ visait à regrouper autour de la *Revue Socialiste* dirigée par Raoul Roy, les éléments indépendantistes de gauche. Son but était de "lutter, par tous les moyens à sa disposition, afin que soit reconnue l'impérieuse nécessité de l'indépendance du Québec

---

<sup>36</sup> Notons que nombre des dirigeants de la Révolution Tranquille avaient été membres d'une ou plusieurs de ces organisations avant d'accéder au pouvoir. Pierre Laporte et Jean-Marc Léger, par exemple, furent membre de L'Alliance Nationale.

pour la libération nationale des Canadiens français<sup>37</sup>. A la lutte pour l'indépendance nationale, l'ASIQ associait l'objectif de l'établissement du socialisme au Québec. L'Alliance Laurentienne et l'ASIQ se présentaient donc comme deux groupes de pression idéologiques dont le but était de créer, à plus ou moins long terme, par la propagande et la diffusion de leurs idées, un contexte propice à l'instauration de l'indépendance et du régime qu'ils préconisaient: corporatiste dans le cas de l'Alliance Laurentienne, socialiste dans celui de l'ASIQ. Aucun de ces deux mouvements ne se considérait comme un parti politique ni n'exprimait l'intention de le devenir. Selon André d'Allemagne, "c'est dans la même catégorie qu'il faut classer le RIN, tout en tenant compte cependant d'une différence importante: alors que les deux autres mouvements indépendantistes adhéraient à une idéologie précise, le RIN, au contraire, ne voulait pas en avoir, du moins au départ...Face aux mouvements nationalistes existants...le RIN aspirait à jouer le rôle d'un carrefour ou d'un front commun. Il voulait se situer à côté ou au-dessus d'eux."<sup>38</sup> André d'Allemagne résume les objectifs de cette organisation:

Dans son manifeste, le RIN, après avoir posé que "les Canadiens-français constituaient une nation", dénonçait la Confédération canadienne comme "issue de la Conquête et de l'impérialisme britannique" et la rend responsable de "la situation anormale de faiblesse et d'infériorité collectives" dans laquelle se trouve le "peuple du Québec". Le manifeste souligne ensuite que l'Acte de l'Amérique du Nord britannique a été violé par le gouvernement fédéral qui par sa politique de centralisation "tend à transformer le régime dit confédératif en celui d'un Etat-nation unitaire". A ce procès du régime fédéral, envisagé sous un angle juridique et historique, le RIN ajoute une autre dimension, celle de l'anti-colonialisme.<sup>39</sup>

Les membres du RIN se distinguaient fondamentalement des partisans du nationalisme canadien-français traditionnel. Tout d'abord, ils rejetaient l'homogénéité religieuse comme fondement ou même comme caractéristique de la collectivité nationale. Ils répudiaient également le concept de race ou d'unité ethnique come base de la nation. Ils furent d'ailleurs les premiers à employer les expressions "nation québécoise" et "peuple québécois" et à remplacer progressivement les termes de "Canada-français" par celui de "Québec"<sup>40</sup>. S'ils dénonçaient radicalement la Confédération, ils participaient néanmoins aux courants idéologiques dominants chez les élites intellectuelles bourgeoises de l'époque. Sans appuyer ouvertement aucun parti, le RIN, par sa composition sociologique et sa pensée, était très proche du Parti libéral. "La question constitutionnelle mise à part, les réformes proposées par le RIN, à mesure que s'élaborait son programme, allaient dans le même sens que celles du Parti libéral. Pour le RIN, la Révolution tranquille était valable et

<sup>37</sup> Cité par d'Allemagne, p.22.

<sup>38</sup> Ibid, p. 25.

<sup>39</sup> Ibid, p. 35.

<sup>40</sup> Ibid, p. 42.

pouvait même servir d'étape dans le cheminement vers l'indépendance" affirme André d'Allemagne<sup>41</sup>. Le Rassemblement ne procéda à la radicalisation de son action (en évoluant nettement à gauche et en se transformant en parti politique) que lorsque le gouvernement Lesage commença à donner des signes d'essoufflement sur la voie des réformes. Cette image radicale traditionnellement assignée au RIN, et que l'on retrouve clairement dans la plupart des comptes-rendus de la manifestation de 1963, s'explique par plusieurs facteurs qu'on examinera successivement.

L'originalité du RIN avait, pour partie, trait aux modalités de l'action politique préconisée par ses membres. Le RIN, en effet, fut la première organisation à renouer avec la tradition des manifestations publiques, phénomène qu'il convient de souligner pour bien saisir le caractère exceptionnel de la manifestation organisée le soir de l'inauguration de la Place des Arts. André d'Allemagne explique que "lorsque le RIN fit son apparition, les manifestations ne faisaient plus partie de la vie politique québécoise [les dernières avaient eu lieu durant la crise de la conscription<sup>42</sup>]. Le RIN allait chercher à relancer ce mode d'action."<sup>43</sup> Plusieurs manifestations avaient précédé celle de la Place des Arts. En octobre 1960, le RIN avait organisé, en collaboration avec l'Alliance Laurentienne, une manifestation qui rassembla une centaine de personnes au monument des Patriotes de 1837, au cimetière de la Côte-des-Neiges. En février 1961, le RIN avait fait défiler une soixantaine d'automobiles chargées de pancartes au centre de Montréal. En octobre 1961, à l'occasion de l'inauguration de la Maison du Québec à Paris, les membres du RIN organisèrent une vaste opération sous le thème "Maison du Québec aujourd'hui..ambassade du Québec demain". A cette occasion, des membres du RIN avaient fait du piquetage devant les consulats de France à Québec et à Montréal et devant la maison du Québec, à Paris. Enfin, c'est en novembre 1962 que le RIN organisa une nouvelle manifestation à la mémoire des Patriotes, à Saint-Eustache et à Saint-Denis-sur-Richelieu<sup>44</sup>. Ces opérations, comme le rappelle André d'Allemagne, demeuraient fort modestes: "[elles] ne sont que symboliques. Les manifestants sont rarement plus d'une cinquantaine, dont les dirigeants

---

<sup>41</sup> Ibid, p. 112.

<sup>42</sup> La crise de la conscription eut lieu au moment de l'engagement des forces armées canadiennes dans la Seconde Guerre Mondiale. Nombre de Québécois, appuyés par des hommes politiques tels que Camillien Houde, avaient refusé de participer à cette guerre. Le gouvernement fédéral imposa la conscription en réprimant les manifestations et en emprisonnant les leaders qui avaient appelé à la désobéissance.

<sup>43</sup> Ibid, p. 69.

<sup>44</sup> Le RIN continua d'organiser des manifestations "dans la rue": aux défilés de la Saint-Jean en juin 1964 et en juin 1968 ("lundi de la matraque"), à l'occasion de la visite de la reine à Québec en octobre 1964 ("samedi de la matraque"), dans les restaurants de l'Ouest de Montréal pour les forcer à servir leurs clients en français en juillet 1965, à Lachute pour appuyer les grévistes de la Dominion Ayers en juillet 1966. (cf. d'Allemagne pp.124-125)

du mouvement.<sup>45</sup> Le chiffre de 400 personnes avancé par les journaux montréalais et par les autorités de la police municipale au lendemain de la manifestation de la Place des Arts apparaît donc relativement élevé. Ce phénomène peut s'expliquer par le fait que le conflit de la Place des Arts avait fait l'objet d'une large publicité dans les médias depuis plusieurs mois. De plus, les membres du RIN avaient montré un intérêt croissant pour les questions culturelles qui étaient perçues comme une priorité dans le cadre de la lutte pour l'indépendance nationale: leur programme de 1962 proposait une série de mesures groupées selon les rubriques traditionnelles classées par ordre d'importance, soit le culturel, l'économique, le social et le politique. Il est intéressant de constater qu'au chapitre culturel, on trouvait notamment les objectifs suivants: "Proclamation du français comme seule langue officielle; multiplication des centres d'art, bibliothèques, théâtres et musées dans le cadre d'un programme de décentralisation culturelle; abolition de toutes les taxes ou impôts sur les activités de nature culturelle.<sup>46</sup>": autant de revendications qui allaient réapparaître en 1963 le jour de la manifestation. Plus généralement, on peut dire que le RIN s'efforça de mobiliser, aux yeux de l'opinion publique, les milieux qui pouvaient lui être ouvertement favorables, et notamment ceux du spectacle. Le soutien qu'il apporta à l'Union des Artistes confirme cet engagement. Les liens existant entre les groupes séparatistes et les milieux artistiques, et notamment ceux du spectacle, devaient s'avérer durables comme l'illustre le "gala musical" organisé au Forum de Montréal par le RIN le 23 mai 1964 avec l'aide d'artistes québécois, et dont tous les bénéfices allèrent à la caisse du parti<sup>47</sup>.

On peut également supposer qu'en 1963, le RIN, qui de groupe de pression était devenu un véritable parti politique la même année, avait vu le nombre de ses partisans augmenter<sup>48</sup>. André d'Allemagne rapporte en effet que "le 3 mars 1963, à son congrès de Montréal, le RIN se constitua officiellement en parti politique. Cette décision...n'était que l'aboutissement logique d'une évolution sensible dès le début du mouvement"<sup>49</sup>. Elle avait également été précipitée par la scission provoquée par Marcel Chaput. Rappelons brièvement les conditions dans lesquelles Chaput quitta le RIN pour former son propre parti. En septembre 1962, il déclara son intention de se présenter aux élections de 1962. Or la direction du RIN considéra cet engagement comme prématuré. Deux tendances se

---

<sup>45</sup> Ibid, p. 70.

<sup>46</sup> Ibid, p. 70.

<sup>47</sup> Ibid, p. 125.

<sup>48</sup> "Le RIN est passé d'une soixantaine de membres au moment de sa fondation, à quelque 300 en avril 1961, 500 en juin 1961 et environ 2000 au moment de son congrès de mars 1963." Ibid, p. 86.

<sup>49</sup> Ibid, p. 77.

formèrent au sein du mouvement, qui s'affrontèrent de façon décisive au congrès d'octobre 1962. Un premier groupe qui soutenait d'Allemagne estimait que tout en se préparant à devenir un parti politique, le RIN devait demeurer un groupe de pression, ou, plus exactement "un groupe d'éducation populaire". Un second groupe dirigé par Chaput préconisait l'action électorale immédiate. L'Assemblée de 1962 décida finalement que le RIN deviendrait un parti politique au printemps de 1964. En dépit de cette décision, Chaput annonça la création de son propre parti, le Parti Républicain du Québec, le 17 décembre 1962. Il est intéressant de noter que ces deux groupements, le RIN et le PRQ, se retrouvèrent côte à côte le jour de la manifestation de la Place des Arts. Les journaux, on s'en souvient, attribuèrent à Chaput le rôle de meneur de la manifestation comme le montrent les nombreuses photographies et la caricature où il apparaît au milieu des manifestants. Notons également que Chaput et ses collègues avaient loué un appartement faisant face au centre culturel, rue Sainte-Catherine. Depuis le balcon, il haranguait la foule à l'aide d'un porte-voix. On peut difficilement trouver une implication plus directe des mouvements séparatistes dans le dossier de la Place des Arts.

### *Le FLQ*

Ce tableau des mouvements séparatistes impliqués dans le dossier ne serait pas complet si l'on omettait de mentionner l'émergence du terrorisme nationaliste au Québec à quelques mois de l'inauguration du centre culturel. En effet, il apparaît que si la presse, et notamment la presse anglophone, accorda une telle importance à la manifestation du 23 septembre 1963, c'est en grande partie du fait de la vague de violence qui secoua Montréal à cette époque. Les photographies de la manifestation montrent nombre de pancartes portant le nom du FLQ (Front de Libération du Québec), et il y a lieu de penser que des partisans du groupe terroriste séparatiste étaient présents au cours de la manifestation. Un bref rappel chronologique montre en effet que cette manifestation intervint à un moment crucial dans l'histoire du FLQ. C'est en mars 1963 que les journaux reçurent et publièrent le manifeste d'un nouveau mouvement révolutionnaire et clandestin, le Front de Libération du Québec. Dans la soirée du 20 avril de la même année, une bombe fit explosion dans une ruelle, contre le mur d'un centre de recrutement de l'armée canadienne, rue Sherbrooke, à Montréal. Un gradien de nuit fut tué. En septembre 1963, le Front de Libération avait donc reçu suffisamment d'attention dans les médias pour que la présence de pancartes FLQ dans la manifestation éveille la curiosité ou l'indignation du public. André d'Allemagne dresse le portrait des militants du FLQ et décrit leurs motivations:

Les "terroristes", comme les appelle la presse, sont bien des Québécois, dont la moyenne d'âge est d'environ de vingt ans, issus en majeure partie de milieux bourgeois. Leurs mobiles sont assez faciles à comprendre. Ayant constaté les limites d'action du mouvement indépendantiste, déçus par la scission entre le RIN et le PRQ, révoltés par le boycottage de la presse, il en sont venus à la conclusion que la lutte politique par les seuls moyens légaux était vouée à l'échec... Leur objectif est double. Par une action violente (qui cependant ne doit pas entraîner de pertes de vie), il s'agit de réveiller la population et d'attirer l'attention de l'opinion internationale sur les aspirations du Québec.

Les activités du FLQ furent associées à celles du RIN par les fédéralistes, donnant ainsi au jeune parti politique une image de violence qui ne le favorisa pas dans sa lutte électorale. Cette association du parti séparatiste avec le mouvement terroriste était cependant fondée: comme le souligne André d'Allemagne, le FLQ poursuivait les mêmes objectifs que le RIN, mais préconisait des formes d'action différentes. Aussi le RIN, tout en condamnant ouvertement les moyens utilisés par le FLQ, s'efforça d'aider les personnes arrêtées à la suite de l'explosion du 20 avril et des opérations terroristes consécutives.

Il apparaît donc que les organisations qui étaient présentes le soir de la manifestation de la Place des Arts, qu'il s'agisse de l'Union des Artistes, du RIN, du PRQ ou du FLQ, étaient toutes représentatives d'un mouvement revendicatif caractéristique de la Révolution Tranquille, qui s'appuyait essentiellement sur une idéologie nationaliste et socialiste. Ce sont ces idées que l'on retrouve à travers les slogans et les communiqués de presse que nous avons présentés dans le premier chapitre. Que ces organisations aient choisi de s'impliquer dans le dossier de la Place des Arts est révélateur de l'importance qu'avait acquis l'enjeu culturel au Québec pendant cette période de mutations profondes. L'attention qu'elles prêtèrent au conflit opposant l'Union des Artistes à l'Actors'Equity reflète d'une part le rôle joué par la communauté artistique dans l'émergence du mouvement souverainiste québécois. Cette connexion entre milieu artistique et milieu politique devait devenir une caractéristique de la vie politique québécoise jusqu'au début des années Quatre-vingts<sup>50</sup>. D'autre part, parallèlement à cette convergence de nature sociologique (les artistes, les intellectuels et les militants de cette époque provenaient du même milieu), on trouve, comme dans le cas des dirigeants du gouvernement libéral, la preuve que l'enjeu national passait, dans l'esprit de beaucoup, par l'enjeu culturel. Alors que dans d'autres pays, et notamment au moment de la décolonisation des années Cinquante,

---

<sup>50</sup> Il suffit de rappeler le rôle que jouèrent des hommes comme Borduas ou Chamberlan pour illustrer cette association des arts et de la politique au Québec, en particulier dans les mouvements d'Avant-Garde des années Soixante et Soixante-Dix. À côté des organisations syndicales du milieu du spectacle, on trouve en effet toute une génération d'intellectuels dont les activités étaient véritablement à la charnière de la création artistique et de l'engagement politique. Des revues comme *Parti Pris* constituent des exemples de cette convergence.

nombre de leaders indépendantistes voyaient dans l'économie la clé de leur libération, les nationalistes québécois (du gouvernement Lesage ou des mouvements sociaux étudiés), bien que sensibilisés à cette question (voir la nationalisation d'Hydro-Québec), concevaient la défense de leur culture et de leur langue comme une priorité.

Dans ce contexte, on peut dire que le cas de la Place des Arts est emblématique de cette époque à bien des égards. En effet, nous avons montré que le centre culturel fut un point de rencontre ou de convergence d'aspirations nationalistes qui provenaient aussi bien du gouvernement que des jeunes groupements politiques qui devaient donner naissance quinze ans plus tard au Parti Québécois de René Lévesque. Les idées qui furent soulevées au cours de ce conflit étaient neuves, et les moyens d'expression l'étaient tout autant. Aujourd'hui, ces éléments de la vie politique québécoise font partie du quotidien et les débats comme celui qui émergea autour de la Place des Arts connurent bien des séquelles. Pour le lecteur des années Quatre-vingt-dix, l'étude du centre culturel peut donc apparaître comme un épisode familier. Nous suggérons que ce sentiment est dû précisément au fait que le conflit autour de cette institution condensait la plupart des problématiques qui allaient passer au premier plan de la vie publique du Québec dans les décennies suivantes: l'articulation du nationalisme avec le libéralisme économique ou avec le socialisme, le rôle de la culture et de la langue dans l'épanouissement d'une identité nationale distincte, voilà des sujets qui préoccupent toujours le Québec des années Quatre-Vingt-Dix. Les personnages et les groupements qui sont intervenus dans le dossier de la Place des Arts nous sont tout autant familiers dans la mesure où ils marquèrent non seulement cette période, mais également les dix ou les vingt années suivantes: cela est clair pour des hommes comme René Lévesque ou Jean Drapeau. D'autres réapparaîtront dans des circonstances plus dramatiques, comme Pierre Laporte qui fut assassiné par des membres du FLQ lors de la crise d'octobre 1970. Nous avons essayé d'illustrer à partir d'un exemple précis la genèse de ces débats d'idées et de ces luttes politiques afin de montrer dans quelle mesure la période de la Révolution Tranquille constitue réellement un moment de fracture et de mutation dans l'histoire de la société québécoise.

\* \* \*

## Conclusion

Perchée en haut de l'esplanade du quadrilatère de la Place des Arts, la Salle Wilfrid Pelletier, avec sa façade circulaire de verre, a quelque chose d'un vigile en faction. Ce que cet édifice étrange a observé au cours des trente dernières années est la continuation et, dans une certaine mesure, la répétition de sa propre histoire. Notre étude s'arrête en 1964, au moment de la nationalisation du Centre qui coïncide pratiquement avec le départ du gouvernement libéral. Dans les années suivantes, la Place des Arts connut les fastes de l'Exposition Universelle de 1967 qui lui valut l'adjonction de l'édifice des théâtres et de la station de métro qui porte son nom. Ce n'est que beaucoup plus tard, au début des années Quatre-vingt-dix, que le Musée d'Art Contemporain vint combler le terrain vague de la rue Jeanne-Mance, complétant ainsi le tableau qui s'offre aujourd'hui au regard du spectateur ou du passant. La construction de chacun de ces édifices culturels fut la source de nouveaux conflits qui semblent avoir répété celui que nous avons étudié.

Encore récemment, en décembre 1990, une nouvelle controverse conduisait la Place des Arts à fermer ses portes pendant plusieurs jours à la suite d'une grève lancée par l'Union des Artistes. Le motif principal de la grève était exactement le même que celui qui avait déclenché le conflit de 1963. En effet, l'Union des Artistes avait appelé les techniciens et les artistes à cesser de travailler afin de protester contre les conditions d'embauche qui devaient entrer en vigueur pour les employés du Musée d'Art Contemporain dont la construction venait d'être achevée: l'Union s'opposait à ce que des employés non syndiqués auprès de son organisation soient embauchés par l'administration du Musée. La gravité du conflit conduisit des représentants de la municipalité et un médiateur du gouvernement provincial à intervenir, et le débat sous-jacent au conflit syndical demeurait identique à celui qui avait mobilisé les manifestants de 1963: fallait-il garantir un statut particulier aux artistes québécois? La mission du centre culturel était-elle d'accueillir des spectacles de tout ordre ou de promouvoir la culture nationale?

A l'évidence, il est certaines constantes dans l'histoire de cet édifice que l'on retrouve dans bien d'autres institutions culturelles. Les idées que nous avons présentées au cours du Chapitre Second abondent en ce sens: le centre culturel ou *arts center* revêt un pouvoir de représentation symbolique et de dramatisation que l'on retrouve dans toute construction monumentale. Au delà du pouvoir d'évocation d'architectures particulières, l'édifice, de par sa visibilité et de sa situation, est incontournable: on parle de lui; on peut

même le faire parler — “on”, ce peut être un passant, un maire, un ministre, un syndicat, un groupe de révolutionnaires ou un étudiant. La Place des Arts n’est pas simplement une place des arts, un site où les arts sont à l’honneur et font recette. C’est aussi le carrefour d’idées qui se rencontrent, s’opposent ou convergent dans la même direction. L’image du carrefour est précisément celle qui permet de résumer ce que nous avons tenté d’illustrer dans cette thèse: des acteurs opérant à des niveaux variés de la société se sont rencontrés à cet endroit et ont confronté leurs opinions et leurs idéologies. Ces idées avaient souvent trait au rôle de la culture et des arts, mais pas nécessairement. Nous avons notamment montré que cette arène artistique pouvait tout aussi bien accueillir des discours politiques et que le centre culturel devint, de fait, une métaphore de l’arène politique.

Dans le Chapitre second, nous avons vu comment cette dynamique institutionnelle faisait du centre culturel un espace de transition ou de révélation où des idées et des croyances furent projetées contre les parois de béton et dans la rue. Dans les deux chapitres suivants, nous avons examiné certaines de ces idées qui nous paraissaient particulièrement caractéristiques de cette période de l’histoire du Québec. Ainsi nous avons successivement reconnu des idéaux civiques et philanthropiques, les rêves de grandeur du maire Jean Drapeau, de multiples expressions du nationalisme québécois, des manoeuvres politiciennes, des revendications corporatistes, des espoirs socialistes. Toutes ces idées, et la façon bien particulière dont elles furent exprimées, constituent un tableau des grandes forces idéologiques en présence au moment de la Révolution Tranquille. Ce tableau est distinct de celui que l’on retrouve généralement dans les livres d’histoire, et pourtant, les informations qu’on y trouve recourent celles dont parlent les historiens.

Aussi, l’originalité de la démarche que nous avons suivie ne tient peut-être pas tant à la nature même des faits et des mouvements idéologiques que nous avons identifiés qu’au procédé qui a été choisi pour les présenter. L’essentiel de cette recherche s’appuie en effet sur des ouvrages conventionnels choisis davantage pour leur valeur documentaire ou informative que pour leur apport théorique ou méthodologique. L’intérêt même de notre travail de recherche résidait essentiellement dans la confrontation d’une histoire particulière, oubliée, et *a priori* sans grand intérêt — celle de la Place des Arts — avec certaines forces politiques et idéologiques du changement social qui opéraient aux niveaux institutionnel, local et national de la société québécoise.

Nous avons souligné à plusieurs occasions la difficulté d’une telle entreprise. Lorsqu’on décide d’isoler un certain nombre d’idéologies ou de croyances et de montrer

comment elles se retrouvent dans une étude de cas, la tentation est grande d'introduire des relations de causalité. Nous n'avons pas cherché à démontrer que la Place des Arts était un produit importé des modèles nationalistes et démocratiques de l'Amérique de la Guerre Froide, un monument bâti selon les seules aspirations de Jean Drapeau, ou un des premiers chantiers du nationalisme culturel québécois. Non seulement nous ne disposons pas de suffisamment d'éléments pour appuyer l'une ou l'autre de ces thèses, mais aussi nous ne croyons pas que semblables démonstrations puissent résister longtemps à l'analyse. En effet, le dossier de la Place des Arts, comme tout objet d'étude historique ou politique, contient nombre d'espairs déçus, de projets avortés, d'accidents et de hasards. Affirmer que la construction de cette institution fut la seule résultante d'intentions clairement définies et d'idéologies arrêtées, ce serait reconstruire rétrospectivement cette histoire en ignorant le caractère fortuit des événements qui ont conduit à sa réalisation.

Aussi, au terme de démonstration, nous préférons celui d'interprétation ou de variation pour identifier notre démarche. On pourrait presque dire que le projet que nous avons poursuivi tout au long de cette recherche était plus photographique que scientifique. Car finalement, ce que nous avons essayé de présenter dans ces pages, c'est une photographie de la société québécoise vue par la sentinelle postée au centre du quadrilatère que forment les rues Sainte-Catherine, Saint-Urbain, Jeanne-Mance et Ontario.

\* \* \*

## Bibliographie

- Adam, Marcel. La Démocratie à Montréal ou le Vaisseau dort. Ed. du Jour. Montréal, 1976.
- Adorno, T. W. "On Popular Music." in Studies in Philosophy and Social Science, vol 9, 1941.
- d'Allemagne, André. Le RIN et les Débuts du Mouvement Indépendantiste Québécois. Editions L'Étincelle. Montréal, 1974.
- Allor, Martin et Michelle Gagnon. L'État de Culture. Généalogie discursive des politiques culturelles québécoises. GRECC, Concordia University-Université de Montréal. Montréal. 1994.
- Auf der Maur, Nick. The Billion-Dollar Game. Jean Drapeau and the 1976 Olympics. James Lorimer & Company Publishers. Toronto, 1976.
- Banes, Sally. Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body. Duke University Press. Durham and London, 1993.
- Barrière, Mireille. La Société Canadienne-Française et le Théâtre Lyrique à Montréal entre 1840 et 1913. Thèse de doctorat, Faculté des Lettres de l'Université Laval. Québec, 1989.
- Baumol William J. and Bowel. Performing Arts -The Economic Dilemma: A Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance. The M.I.T Press. Cambridge, Massachusetts, 1966.
- Benjamin, Walter "The Work of Art in the Age of Reproduction" in Illuminations. Hannah Arendt Ed. Harcourt Brace and World. New York, 1969.
- Benoît, Michèle. Pignon sur Rue. Les Quartiers de Montréal. Guérin. Montréal, 1991.
- Bonin, Bernard. La Vocation Internationale de Montréal. une Synthèse. Ecole des HEC. Montréal, 1982.
- Bourdieu, Pierre. La Distinction: critique sociale du jugement. Editions de Minuit. Paris, 1979.
- Biasini, E.J. Action Culturelle. An I. octobre 1962. (ronéo -non publié)
- Bourassa, Guy. "The Political Elite of Montreal: From Aristocracy to Democracy". Trans. C.P Shenker. in Politics and Government of Urban Canada: Selected Readings. Methuen. Toronto, 1976 (pp.146-156).
- et Jacques Léveillé. Le Système Politique de Montréal. Montréal, Cahiers de L'ACFAS no.43, 1986.

- Carlson, Marvin. Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture. Cornell University Press. Ithaca and London, 1989.
- Caron, Louis. La Vie d'Artiste. Le Cinquantenaire de l'Union des Artistes. Boréal. Montréal, 1987.
- Caune, Jean. La Culture en Action. De Vilar à Lang: le Sens Perdu. Presses Universitaires de Grenoble. Grenoble, 1992.
- Chaput, Marcel. Pourquoi je suis Séparatiste. Les Editions du Jour. Montréal, 1961.
- Chaslin, F. Les Paris de François Mitterrand. Gallimard-Folio. Paris, 1985.
- Choay, Françoise. L'Urbanisme. Utopies et Réalités. Une Anthologie. Ed. du Seuil. Paris, 1965.
- Dahl, Robert. Who Governs?. Yale University Press. New Heaven, 1961.
- Le Devoir (articles tirés des numéros du 20 et du 23 septembre 1963)
- Di Maggio, Paul. "Cultural Boundaries and Structural Change" in Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality. Ed. par Lamont & Fournier. The University of Chicago Press. Chicago, 1992.
- Drapeau, Jean. Jean Drapeau vous Parle. Les Editions de la Cité. Montréal, 1959.
- Dumont, Fernand. Le Pouvoir dans la société canadienne-française. Les Presses de l'Université Laval. Québec, 1966.
- Les Idéologies. Presses Universitaires de France. Paris, 1974.
- Duval, Laurent. L'Eronnant Dossier de la Place des Arts. 1956-1967. Louise Courteau Ed. Montréal, 1988.
- Eaton, Quaintance. The Miracle of the Met: an Informal History of the Metropolitan Opera 1883- 1967. Meredith Press. New York, 1968.
- Foulon, Charles-Louis. "Des Beaux-Arts aux Affaires Culturelles (1959-1969) Les entourages d'André Malraux et les structures du Ministère" in Vingtième Siècle, No.28, oct-dec 1990.
- Fumaroli, Marc. "L'Age d'Or du Mécénat" in Commentaire, No.22, Été 1983. (pp. 413-421).
- The Globe and Mail (article paru dans le numéro du 23 septembre 1963)
- Gattégno, J. La Bibliothèque de France a mi-parcours. De la TGB à la BN bis? Editions du Cercle de la Librairie. Paris, 1992.

- Golden, Joseph. Olympus on Main Street: a process for planning a community arts facility. Syracuse, NY. Syracuse University Press, 1980.
- Gournay, B. "Un Ministère pour la Culture" in Revue Française d'Administration Publique, No.22, juin 1982, (pp. 7-50).
- Guibaut, Serge. Reconstructing Modernism : Art in New York, Paris and Montreal, 1945-1964. Cambridge, 1990.
- Hall, Stuart. "Cultures, Class and Sub-cultures" in Culture, Ideology, and Social Processes pp.53-80.
- Handler, Richard. Nationalism and the Politics of Culture in Quebec. The University of Wisconsin Press. Madison, 1988.
- Higgins, J.H. Donald. Local and Urban Politics in Canada. Gage Educational Publishing Company. Toronto, 1986.
- Horowitz, Harold. "Is There a Model for Governmental Intervention in Culture in The U.S.A?" in Pouvoirs publics et politiques culturelles:enjeux nationaux. Sous la dir. de Mario Beaulac, Chaire de Gestion des Arts, HEC Montreal, 1992. (pp. 81-96).
- Institute for Research on Public Policy. Bargaining For Cities, Municipalities and Intergovernmental Relations, an Assesment. Lionel D.Feldman; Katherine A. Graham. Butterworth & Co. Ltd. Toronto, 1979.
- International Federation for Theatre Research. Theatre Space. An examination of the interaction between space, technology, performance and society. 8th World Congress. Munich, septembre 1977.
- Ion J., Miège B., Roux A -N. L'Appareil d'Action Culturelle. Ed. Universitaires. Paris, 1974.
- Johnson, Richard. "What is Cultural Studies anyway?" in Social Text, 16. 1986-1987. (pp.38-80).
- Kalman, Helmut & Potvin, Gilles. Encyclopédie de la Musique au Canada. Fides. Montréal, 1983.
- Lamonde, Yvan. "La Recherche sur l'Histoire socio-culturelle du Québec depuis 1970" in Loisir et Société 6, Printemps 1983 (pp. 9-41).
- , Gérard Bouchard. La Culture Québécoise aux 19e et 20e siècles. Fides. Montréal, 1995.
- Lapalme, Georges-Emile. Pour Une Politique. Le Programme de la Révolution Tranquille. VLB Editeur. Montréal, 1988.
- La Roque, Hertel. Camillien Houde. Les Editions de l'Homme. Montréal, 1961.

- Larrue, Jean-Marc. Le Monument Inattendu. Le Monument National 1893-1993. Les Cahiers du Québec. Ed. Hurtubise. Montréal, 1993.
- , Le Théâtre à Montréal à la fin du Dix-Neuvième Siècle. Fides. Montréal, 1981.
- Léonard, Jean-François. Georges-Emile Lapalme. Presses de l'Université du Québec. Québec, 1988.
- Levasseur, Roger. "Les idéologies du loisir au Québec, 1945-1977" in Idéologies au Canada Français sous la direction de Fernand Dumont. Les Presses de l'Université Laval. Québec, 1981. (pp.131-173).
- , Loisir et Culture au Québec. Boréal Express. Montréal, 1982.
- Léveillé, Jacques. Développement Urbain et Politiques Gouvernementales Urbaines dans l'Agglomération Montréalaise, 1945-1975. Société Canadienne de Science Politique. Montréal, 1978.
- Levine, Lawrence W. Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America. Harvard University Press. Cambridge, Mass, 1988.
- Lorimer, James. A Citizen's Guide to City Politics. James Lewis and Samuel. Toronto, 1972.
- Magnusson, Warren; Sancton, Andrew. City politics in Canada. University of Toronto Press. Toronto, 1983.
- Martorella, Rosanne. The Sociology of Opera. J.F Bergin Publishers. New York, 1982.
- Mayer, Martin. Bricks, Mortar and the Performing Arts. Report of the Twentieth Century Fund Task Force on Performing Arts Centers. The Twentieth Century Fund Inc. New York, 1970.
- , The Met. One Hundred Years of Grand Opera. Simon and Schuster. New York, 1983.
- McKenna, Brian; Purcell, Susan. Drapeau. Clarke, Irwin & Company Ltd. Toronto, 1980.
- McWilliams, Wilson Carey. "The Arts and the American Political Tradition" in Art, Ideology and Politics. Praeger. New York, 1985.
- Mennel, Stephen. Les Politiques Culturelles des Villes. Rapport sur l'étude expérimentale du développement culturel de villes européennes du Conseil de l'Europe. Conseil de l'Europe. Strasbourg, 1976.
- Milton, Goldin. "Why The Square? J. Rockefeller and the creation of Lincoln Center" in Journal of Popular Culture, 21, winter 1987. ( pp.17-30).
- Musil, Robert. L'Homme sans Qualités. Trad. Philippe Jacottet. Seuil. Paris, 1982.

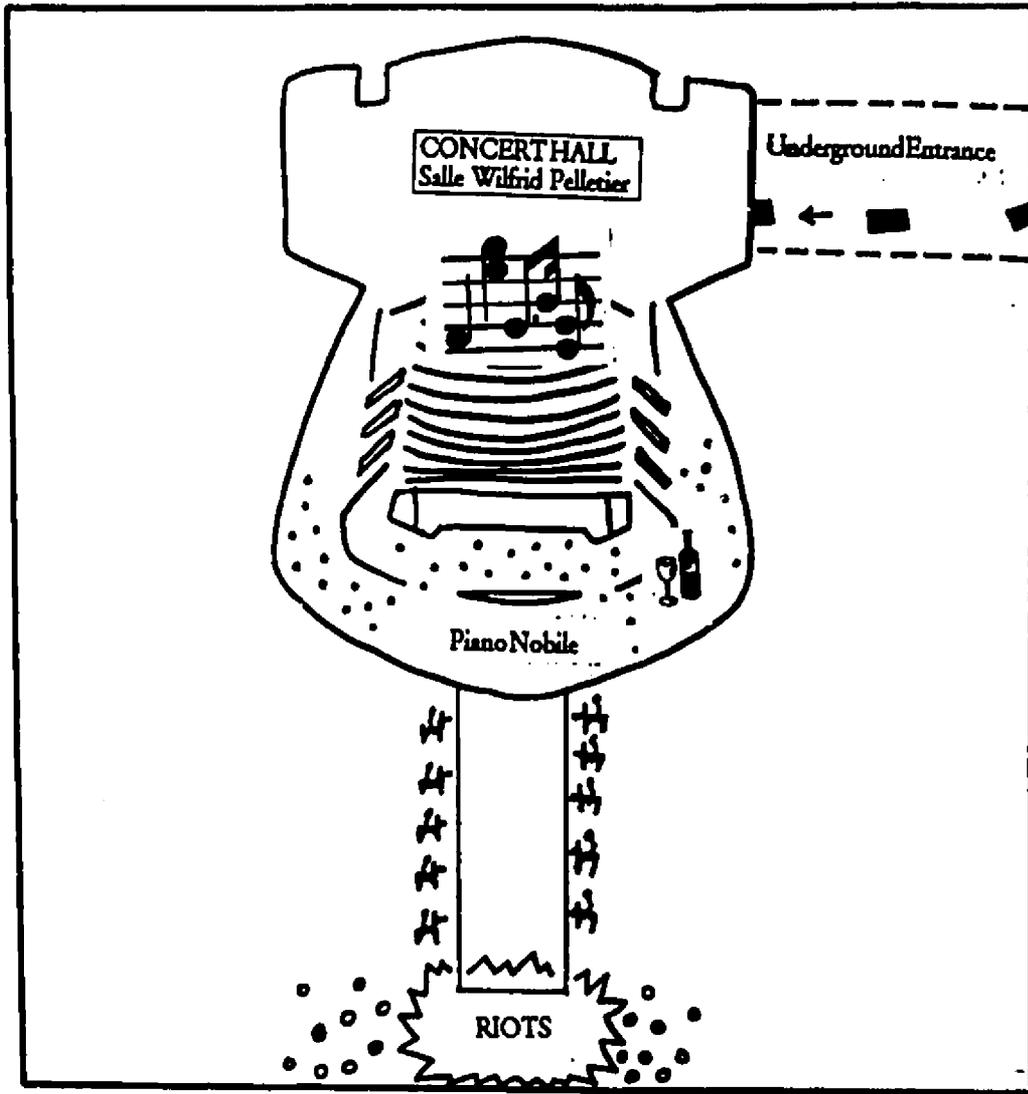
- Queyranne Jean-Jacques. Les Maisons de la culture. Thèse de Doctorat. LGDJ. Paris, 1975.
- The Montreal Gazette (articles parus le 21 et le 23 septembre 1963).
- The Montreal Star (articles parus le 21 et le 23 septembre 1963).
- Musical America, vol LXXXIII, No 9, sept 1963.
- Opera News (articles parus entre 1960 et 1964)
- Ostry, Bernard. The Cultural Connection. An essay on Culture and Government Policy in Canada. McClelland and Stewart. Toronto, 1978.
- Padioleau, Jean. L'Etat au Concret. Presses Uniuersitaires de France. Paris, 1982.
- Patenaude, J.Z. Léon. Le Vrai Visage de Jean Drapeau. Les Editions du Jour. Montréal, 1962.
- La Patrie (articles parus dans les numéros de septembre 1963)
- Patureau, Frédérique. Le Palais Garnier dans la société parisienne. 1875-1914. Mardaga. Paris, 1991.
- La Presse (articles parus dans les numéros du 20 et du 23 septembre 1963)
- Robinson, Francis. Celebration, the Metropolitan Opera. Metropolitan Opera Association. New York, 1979.
- Rumilly, Robert. Histoire de Montréal. Tome 5. (1939-1967). Fides. Montréal, 1974.
- Sancton, Andrew. "Montreal" in City politics in Canada Warren Magnuson and Andrew Sancton editors. University of Toronto Press. Toronto, 1983 (pp.58-93).
- , Governing the Island of Montreal. Languages Differences and Metropolitan Politics. University of California Press. Berkeley, 1985.
- Salazar, Philippe-Joseph. Idéologies de l'Opéra. Presses Universitaires de France. Paris, 1980.
- Straw, Will. "Montreal Confidential. Notes on an Imagined City". in Cineaction No 28, 1992, (pp. 62 et suiv.).
- Swaim C. "The National Endowment for the Arts. 1965-1980" in K. Mulcahy et C. Swaim, Public Policy and the Arts. Westview Press, Boulder, 1982.
- Tessier, Luc. "La Conduite des Grands Projets de l'Etat à Paris". Revue Française d'Administration Publique, no54, avril-juin 1990, (pp. 223-228).

- Toffler, Alvin. The Culture Consumers. Arts and Affluence in America. St.Martin's Press. New York, 1964.
- Thomson, Dale C. Jean Lesage and the Quiet Revolution. Macmillan of Canada. Toronto, 1984.
- Tremblay, Michel. La Duchesse et le Roturier. Les Chroniques du Plateau Mont-Royal. vol.3.Bibliothèque Québécoise. Montréal, 1982.
- Urfalino, Philippe. "Le public ou la création. La fin du Théâtre Populaire 1959-1968" in, Pouvoirs publics et politiques culturelles: enjeux nationaux. Sous la dir. de Mario Beaulac, Actes du colloque de la Chaire de Gestion des Arts, HEC Montreal. Montreal , 1992. (pp. 151-167).
- Vale, Lawrence J. Architecture. Power . and National Identity Yale University Press. New Heaven, 1992.
- de Vaux, Agathe. La Petite Histoire de l'Orchestre Symphonique de Montréal. Louise Courteau ed. Montréal, 1984.
- Veblen, Thorstein. Théorie de la classe de loisir. Trad L. Evrard. Gallimard. Paris, 1970.
- Veyne, Paul. Le Pain et le Cirque. Seuil. Paris, 1976.
- Viloria, James A. Place Bonaventure: Process, Form, and Interpretation. MA thesis, Concordia University. Montreal, 1994 (non publié).
- Whitt, J.Hallen (1987) "Mozart in the Metropolis: The Arts Coalition and the Urban Growth Machine" in Urban Affairs Quaterly, 23, No 1, 1987 (pp.15-36) .

Ontario

Limousines

Jeanne Mance



St. Urbain

Police Vans

St. Catherine

DEMONSTRATION

Police Motorbikes

RIOTS

Separatist Leaders

PLACE des ARTS : Sept 21, 1963.