

Université McGill

**Art, identité et Expo 67**

**L'expression du nationalisme dans les oeuvres des artistes québécois du Pavillon de  
La Jeunesse à l'Exposition universelle de Montréal**

Par

Michel Hellman

Département d'histoire de l'art et d'études en communication

Mémoire de maîtrise soumis à la faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du diplôme

Maîtrise ès arts

Août 2005

© Michel Hellman, 2005.



Library and  
Archives Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Published Heritage  
Branch

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*  
*ISBN: 978-0-494-24867-6*  
*Our file* *Notre référence*  
*ISBN: 978-0-494-24867-6*

**NOTICE:**

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

**AVIS:**

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

  
**Canada**

## Table des matières

Remerciements.....	iii
Résumé.....	iv
Abstract.....	v
Introduction.....	1
<b>Chapitre 1 : Terre des Hommes</b>	
1-Les expositions universelles.....	10
a-Histoires et origines.....	10
b-Les expositions comme compétitions.....	14
c-Les expositions comme manifestations de la culture populaire.....	17
2-L'Exposition universelle de Montréal.....	19
a-Présentation.....	19
b-Politique et Expo 67.....	22
<b>Chapitre 2 : Art et identité nationale</b>	
1-La représentation artistique « officielle ».....	29

a-Le Pavillon du Canada.....	29
b-Le Pavillon du Québec.....	34
2-La représentation artistique populaire ».....	38
a-Le Pavillon de la Jeunesse.....	38
b-Description des oeuvres.....	40
c-Identité populaire.....	44

### Chapitre 3 : Stratégies identitaires

1-Le regard de l' « autre » et les pavillons nationaux.....	50
a- L'image du Canada.....	50
b- L'image du Québec.....	52
2-Le regard de l' « autre » et le Pavillon de la Jeunesse.....	57
a- L' « autre » étranger .....	57
b- L' « autre » québécois.....	63
Conclusion.....	66
Bibliographie.....	71

## Remerciements

Je remercie mes parents et mes frères qui m'ont encouragé à faire des études supérieures, Martha Langford qui m'a donné l'envie d'étudier l'art canadien, Louise Vigneault pour ses précieux conseils, mon collègue Bernard Lamarche pour sa confiance et son aide et Mélisande qui m'a fait découvrir son Québec.

Mais plus particulièrement, je remercie Christine Ross pour son soutien et sa patience.

## Résumé

Ce mémoire propose d'examiner les liens entre l'art, le nationalisme et l'identité tels qu'ils apparaissent dans le contexte particulier de l'Exposition universelle de 1967, à Montréal. Nous voulons montrer, à partir de la représentation artistique dans les pavillons nationaux, comment « Terre des Hommes » a été un terrain d'affrontement sous-jacent entre les différentes expressions des nationalismes canadien et québécois.

D'autre part, il sera aussi important d'étudier les œuvres présentées par les artistes québécois en marge de ces représentations officielles, dans le « Pavillon de la Jeunesse », pour comprendre qu'une jeune génération d'artistes a su profiter du contexte particulier de cette Exposition universelle pour proposer sa propre conception de l'identité en contradiction avec l'image présentée par les élites et caractérisée par une affirmation de la culture populaire.

## Abstract

This thesis will examine the relationship between art, nationalism and identity as it appears in the context of the 1967 Montreal Universal Exposition. “Expo 67” saw a confrontation between Canadian and Quebecois expressions of nationalism, and we will concentrate on this aspect as it appears through the artistic representations in the different national pavilions.

We will also look into the artworks presented by young Québécois artists in the more marginal “Youth Pavilion” situated on Île Sainte-Hélène, and will explain how this new generation of artists was able to take advantage of the particular context of the Universal Exhibition in order to implement its own concept of national identity, an identity closely related to popular culture, and thus very different from the image projected by the Québécois elite of the time.

## INTRODUCTION

*« Expo 67 isn't just a world fair; it has a glitter, sex appeal, and it's given impact and meaning to a word that had neither: Canadian... »<sup>1</sup>*

*« En 67 tout était beau*

*C'était l'année d'l'amour, c'était l'année d'l'Expo*

*Chacun son beau passeport avec une belle photo*

*J'avais des fleurs dans ch'veux, fallait-y être niaiseux... »<sup>2</sup>*

En 1871, dans une lettre adressée au poète Paul Demeny, Arthur Rimbaud écrivait: « *Je est un autre* »<sup>3</sup>. Cette célèbre phrase exprime bien toute la complexité de la notion d'identité. Dans cette curieuse formulation le « *je* », ou « *moi* » profond, est lié à son contraire, c'est-à-dire l'« *autre* », l'étranger. En effet, notre sentiment d'identité est formé par la perception que l'on se fait de soi, mais aussi par le jugement

---

<sup>1</sup> Article du *London Observer*, avril 1967, cité dans Robert Fulford, *Remember Expo*, McClelland and Stewart, 1968, p. 25

<sup>2</sup> Beau Dommage, *Le blues d'la métropole*, paroles de Pierre Huet, 1975

<sup>3</sup> Lettre de Rimbaud à Paul Demeny, dite « Seconde lettre du voyant », 15 mai 1871, tirée de Rimbaud, Arthur, *Oeuvre vie*, Paris, Arléa (édition du Centenaire), 1991, p. 185

qu'un « autre » va porter sur nous. On est en quelque sorte prisonnier de cet « autre ». C'est une interprétation qui s'applique à un « moi » individuel mais qui peut aussi être projetée au « nous » collectif d'un peuple ou d'une société.

Que ce soit dans la littérature, le cinéma ou les arts visuels, la question identitaire occupe une place importante dans l'histoire culturelle du Québec. Ainsi, dans sa thèse de doctorat intitulée *La question identitaire dans l'art moderne québécois*, Louise Vigneault cherche à faire une analyse du développement de l'identité moderne québécoise par rapport aux productions artistiques des avant-gardes des années 40 et 50. Elle étudie dans un premier temps comment l'identité « s'érige sur un double fondement », c'est-à-dire « sur l'image que le sujet aura de lui-même et sur le regard que l'Autre-voisin limitrophe, cousin culturel, autorité coloniale ou oppresseur politique- portera sur lui.<sup>4</sup> » Elle nous montre, en prenant comme sujet d'étude Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Riopelle et Françoise Sullivan, comment l'artiste, dont le rôle est d'exprimer l'identité dans ce qu'elle a de « plus irréductible », est également en mesure d'utiliser différentes stratégies pour se « débarrasser de l'image imposée par le regard de l'autre, en proposant sa propre définition du soi »<sup>5</sup>. Il est important, en effet, de souligner que, comme l'identité individuelle, l'identité culturelle demeure abstraite et « jamais figée dans le temps »<sup>6</sup>.

Mon mémoire propose de prendre comme point de départ le contexte politique et social particulier du Québec de la fin des années 60, et plus particulièrement le cadre de l'« Expo 67 », pour essayer de comprendre, par un procédé similaire à celui adopté

---

<sup>4</sup> Vigneault, Louise, *La question identitaire dans l'art moderne québécois*, Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2000, p.iii

<sup>5</sup> *ibid.*, p.iii

<sup>6</sup> Jacques Lacoursière cité dans *La question identitaire dans l'art moderne québécois*, p.13

par Louise Vigneault, de quelle manière une nouvelle génération d'artistes québécois a pu proposer sa « propre définition du soi », pour redéfinir le sujet québécois moderne.

Le 27 avril 1967, après des années de préparation et de travaux monumentaux, était inaugurée officiellement l'Exposition universelle et internationale de Montréal. Cet évènement majeur qui allait durer six mois connaîtra un succès retentissant avec plus de 50 millions de visiteurs et une couverture médiatique mondiale. Pour le Canada, l'Exposition universelle était l'occasion d'affirmer son indépendance coloniale face à l'Angleterre et sa spécificité culturelle vis-à-vis des États-Unis. Cette « vitrine du monde » qui coïncidait avec les célébrations du centenaire de la Confédération allait permettre de projeter une image fraîche et inédite du pays.

Mais pour le Québec, alors en plein dans la « Révolution tranquille », l'évènement a pris une portée symbolique encore plus importante. L'Exposition, qui avait lieu à Montréal, a été considérée avant tout comme une réussite locale, le symbole par excellence d'une nouvelle société québécoise « libérée », urbaine, indépendante et moderne.

Cet évènement se présente donc un contexte particulièrement pertinent pour une analyse portant sur l'identité. D'un côté nous avons le Canada anglais, soucieux de créer une image idéalisée d'un pays dynamique, multiculturel et uni; d'un autre côté le gouvernement du Québec qui souhaite souligner le caractère distinct de la province et le particularisme de sa culture. Et en face il y a bien sûr le public canadien et québécois qui va connaître, lors de cet évènement, une transformation de sa perception de soi.

Dans le premier chapitre nous allons nous intéresser à l'histoire des expositions universelles. Dans un premier temps, nous allons analyser leur rôles et leur fonction et voir de quelle manière, derrière leur façade, ces événements sont des lieux d'affrontements symboliques dans lesquels se marquent des relations de pouvoir. Mais nous allons également montrer comment les expositions sont un lieu de conflit entre l'expression de la culture dite « officielle » et la culture dite « populaire ». Dans un deuxième temps, nous allons analyser le contexte social particulier de l'Exposition universelle de 1967 à Montréal et voir comment les différentes expressions de nationalisme canadien et québécois se sont manifestées lors de cet événement.

Dans le deuxième chapitre, nous allons prêter une attention plus particulière aux expositions artistiques de l'Expo 67. En montrant la différence entre la représentation artistique dans le Pavillon du Canada et dans le Pavillon du Québec, nous allons voir à quel point l'art était inextricablement lié à la politique. En effet, à l'époque, comme l'affirme Francine Couture, « deux communautés de goût tentent d'imposer sur la scène artistique internationale une conception différente de la modernité artistique canadienne<sup>7</sup> ». Tandis que le Canada va vouloir diffuser une image culturelle nationale multiculturelle mais unie, le Québec va tenter de définir les spécificités et le caractère indépendant de sa culture.

En marge des pavillons représentant officiellement le Canada et le Québec, il y avait sur l'Île Sainte-Hélène un pavillon particulier intitulé le « Pavillon de la Jeunesse ». Cet espace particulier avait le mandat de permettre à la « jeunesse » de

---

<sup>7</sup> Couture, Francine. « L'exposition de la modernité artistique, lieu de construction de l'identité nationale », RACAR, XXI, 1-2. 1994, p.40

s'exprimer et présentait des concerts, films, pièces de théâtre, ainsi que des oeuvres d'art plus expérimentales.

Dans le contexte de ce mémoire, deux de ces oeuvres retiennent notre attention : *Le Sous- marin jaune de force de frappe québécoise* des artistes Marc-Antoine Nadeau et André Montpetit et *Les Mécaniques* du groupe Fusion des Arts.

Ces oeuvres, créées par une nouvelle génération d'artistes québécois s'inscrivaient dans un courant « contre-culturel ». Inspirées à la fois des *happenings* et du « Pop-art », leurs formes n'étaient pas exclusives au Québec. Ces oeuvres se situaient dans une continuité avec d'autres mouvements internationaux. Ce qui en fait l'originalité, et ce qui est particulièrement intéressant à analyser dans le contexte d'Expo 67, c'est leur dimension politique et nationaliste. En effet, pour « briser l'autonomie moderniste » et renverser les hiérarchies artistiques, tout en permettant à la culture « populaire » d'entrer dans la culture « savante », le *Sous-marin jaune* et *Les Mécaniques* utilisaient des objets de la vie de tous les jours. Mais, comme nous allons voir, ces « objets de la vie de tous les jours » étaient en fait inextricablement liés à une histoire populaire et un passé « québécois ».

Dans le troisième chapitre nous nous pencherons sur le deuxième fondement de l'identité dont parle Louise Vigneault : le « regard de l'autre ». À Expo 67, ce regard allait bien évidemment être celui des milliers de visiteurs venus de partout au monde. Nous allons d'abord voir comment l'« autre » a réagi aux différentes images nationales présentées dans les pavillons. Et ensuite nous allons montrer comment les artistes du Pavillon de la Jeunesse ont su, à travers leurs oeuvres, déjouer ce « regard » et ce jugement, de manière à imposer leur propre perception de soi.

## **CHAPITRE I**

### **TERRE DES HOMMES**

Du 28 avril au 27 octobre 1967 a eu lieu, sur deux îles aménagées sur le fleuve Saint-Laurent, au large de Montréal, (l'île Sainte-Hélène et l'île Notre-Dame créée de toutes pièces avec la terre excavée lors de la construction des tunnels du métro) une grandiose Exposition universelle et internationale. Avec 62 pays participants et plus de cinquante millions de visiteurs, cet événement, désigné par l'appellation familière et semi-officielle d' « Expo 67 », a attiré l'attention du monde entier.

Soulèvements étudiants, manifestations antiségrégationnistes, libération sexuelle, drogues psychédéliques, hippies... Dans nos esprits, les années soixante

demeurent une époque emblématique caractérisée par de profonds changements et remises en question. Les « *Baby Boomers* » ont atteint l'âge de la majorité et entrent de plein pied dans une ère marquée par la société de consommation, la culture des loisirs et les nouvelles technologies. Dans ce climat foisonnant, les pensées les plus radicales se mêlent aux rêveries utopiques les plus naïves.

Pour le Canada, et pour le Québec, cette période est marquée par un tournant décisif dans l'histoire de la construction de l'identité moderne. Le Canada anglais se libère de son attachement colonial à l'Angleterre et défend peu à peu l'autonomie de sa culture et de sa politique. Cela se traduit par des événements symboliques importants, comme, par exemple, la création en 1965, sous le gouvernement Pearson, d'un nouveau drapeau. Des figures dynamiques, créatives et audacieuses comme Marshall McLuhan, Glenn Gould ou Pierre-Elliott Trudeau deviennent les représentants du nouveau visage que veut se donner le pays. Dans ce climat de prospérité et d'optimisme, le pays vivait une période de croissance sans précédent, comme le souligne l'historien Pierre Berton dans son ouvrage sur l'année du Centenaire, intitulé *1967, The Last Good Year* : « It was a turning point year. An aging political establishment was about to fade away to be succeeded by a younger more vibrant one (...) Canadians talked about economic nationalism, women's place in society, the outmoded divorce laws, national unity, the drug culture, and whether or not the state had any business in the bedrooms of the nation.<sup>8</sup> »

Au Québec, la société est ébranlée dans ses fondements par les événements de la « Révolution tranquille ». Les institutions qui avaient jusqu'ici été gérées par

---

<sup>8</sup> Berton, Pierre, *1967, The Last Good Year*, Toronto, Doubleday Canada, 1997, p. 15

l'Église sont prises en charge par le gouvernement. Après la « grande noirceur » de l'époque duplessiste, on assiste à un rattrapage rapide. Le système d'éducation est réformé, on instaure un système d'assurance médicale. Sous la direction du ministre René Lévesque l'électricité est nationalisée. Le chômage diminue, le revenu minimum et le pouvoir d'achat augmentent<sup>9</sup>. Les familles peuvent accéder plus facilement aux appareils ménagers, aux automobiles. Petit à petit, le stéréotype du « Canadien français » rural et traditionnel, majoritaire mais tout de même exclu politiquement et économiquement dans sa propre province, est remplacé par l'image du « Québécois », urbain et dynamique. Ce nouveau statut se reflète dans la transformation radicale du visage de la ville de Montréal à cette époque.

L'Exposition universelle de Montréal est donc inaugurée dans un contexte particulier et à une époque particulière. Pour tenter de comprendre tous les enjeux de l'Expo 67 et l'importance d'un tel événement sur la formation de l'identité québécoise et canadienne, nous allons nous pencher dans ce premier chapitre sur l'histoire des expositions universelles. Dans une première partie nous allons montrer comment ces événements sont caractérisés par une lutte de pouvoir qui se joue à différents niveaux. Mais aussi, comment ils diffusent une certaine image de la culture et de l'identité telle que définie par une élite, mais aussi par la culture dite « populaire ».

Dans une deuxième partie nous allons analyser le cadre de l'Expo 67 à Montréal et son contexte politique et social pour montrer pourquoi cet événement est si

---

<sup>9</sup> Linteau, Durocher, Robert, Ricard, *Histoire du Québec contemporain, le Québec depuis 1930*, t.2, Montréal, édition du Boréal, 1993, p. 626

important et offre un point de vue intéressant dans le contexte d'une étude qui porte sur le rapport entre l'art et l'identité.

## **1) Les expositions universelles**

### **a) Histoire et origines**

Selon le Bureau International des Expositions (B.I.E), une « Exposition internationale et universelle » est « une tribune d'échange d'informations qui favorise une meilleure compréhension entre les peuples »<sup>10</sup>. Elle a pour but principal de « contribuer au renforcement de la paix »<sup>11</sup>.

Le 25 mars 2005 a été inaugurée à Aichi, au Japon, sous une discrète couverture médiatique, la 63<sup>ième</sup> « Exposition internationale et universelle » recensée par le B.I.E. Elle a été précédée, en 2000, par l'« Exposition du millénaire » à Hanovre, en Allemagne. Aujourd'hui, ce genre de manifestations ne soulève plus autant de curiosité et d'enthousiasme qu'autrefois. La prolifération des médias, la télévision et autres moyens de communications ont transformé notre conception du monde. Les expositions universelles ont encore lieu avec régularité mais ne sont plus considérées comme des événements déterminants de diffusion ou de partage. Les Jeux Olympiques

---

<sup>10</sup> Tiré du site officiel du Bureau International des Expositions : [www.bie-paris.org](http://www.bie-paris.org)

<sup>11</sup> Galopin, Marcel, *Les Expositions internationales au 20<sup>ième</sup> siècle et le Bureau International des Expositions*, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 97

les ont graduellement supplantées en tant que théâtre des expressions nationalistes et ils attirent beaucoup plus l'attention du public.

Et pourtant, depuis leur origine au milieu du 19<sup>ième</sup> siècle jusqu'aux années soixante, les expositions ont été très importantes. Pour les gouvernements elles étaient considérées comme des lieux essentiels pour favoriser aussi bien le commerce, que la diplomatie et le tourisme<sup>12</sup>. Pour les visiteurs elles offraient l'opportunité de découvrir, souvent pour la première fois, d'autres cultures et modes de vies.

L'histoire des expositions comme foires commerciales et lieux de rencontres et d'échanges entre peuples peut être retracée jusqu'à l'Antiquité, mais le premier véritable événement désigné comme une « exposition universelle », et devenu le modèle pour les expositions que nous connaissons aujourd'hui, est « *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* » tenu à Londres en 1851. Plusieurs pays avaient été invités à participer à cette grande manifestation qui a eu lieu dans un impressionnant bâtiment en acier et en verre construit à Hyde Park, le célèbre « Crystal Palace ». Durant cette période de révolution industrielle, cette exposition a permis de faire une spectaculaire démonstration devant les autres puissances occidentales de la supériorité britannique dans les domaines de l'ingénierie, de l'industrie, de la science ainsi que de montrer toute la richesse et l'étendue de son empire colonial<sup>13</sup>.

Avec plus de 8 millions de visiteurs venus des quatre coins de l'Europe, l'Exposition de Londres a remporté un énorme succès et la formule a été rapidement imitée. Au début, ce genre d'événement était essentiellement une compétition entre

---

<sup>12</sup> Allwood, John, *The Great Exhibitions*, London, Studio Vista, 1977, p. 12

<sup>13</sup> Schroeder-Gudehus Brigitte et Anne Rasmussen, *Les fastes du progrès : le guide des expositions universelles 1851-1992*, Flammarion, 1992, p.58

Londres et Paris. Mais rapidement les autres grandes capitales ont commencé à organiser elles aussi leurs expositions. Les différentes nations rivalisaient pour voir qui serait en mesure de présenter le plus somptueux spectacle, et ces événements sont devenus progressivement de prestigieuses compétitions architecturales (pensons à la tour Eiffel construite pour l'Exposition de Paris en 1889) qui attiraient des millions de visiteurs.

Pour tenir tête aux grandes puissances européennes, les Américains ont emboîté le pas en organisant des expositions majeures aux États-Unis (la première a eu lieu à Philadelphie en 1876 pour commémorer le centenaire de la Déclaration d'Indépendance). Ils cherchaient à démontrer que, malgré un certain retard dans le domaine de la culture, le « Nouveau Monde » faisait preuve d'une grande créativité. On mettait en valeur l'esprit d'entreprise, les progrès de la science et l'ingéniosité des nouvelles inventions pour montrer tout le potentiel économique des États-Unis<sup>14</sup>.

Les expositions universelles sont peu à peu devenues des lieux symboliques privilégiés pour marquer les alliances, les ententes, mais aussi les conflits et rivalités entre les gouvernements. Elles ont eu d'ailleurs, au cours de leur histoire, un grand impact dans les enjeux diplomatiques. L'Exposition de 1889 à Paris, par exemple, qui célébrait les institutions laïques de la République et qui commémorait le Centenaire de la Révolution française a été boycottée par certaines monarchies européennes<sup>15</sup>. Cela montre bien à quel point les gouvernements considéraient les expositions comme un

---

<sup>14</sup> Maxwell, Anne, *Colonial Photography and Exhibitions: Representations of the « Native » and the Making of European Identities*, London, New-York, Leicester University Press, 1999, p.73

<sup>15</sup> *Les fastes du progrès*, p. 65

outil de propagande efficace. En effet, l'attrait populaire pour ce genre d'événement était immense.

Entre l'Exposition de Londres au milieu du 19<sup>ème</sup> siècle et le début de la première guerre mondiale, il y a eu tellement d'expositions qu'il est impossible aujourd'hui d'en faire un recensement exact. Elles avaient lieu parfois plusieurs fois par année et à différents endroits. Éventuellement, les investisseurs, les organisateurs et les visiteurs ont été excédés par cette succession effrénée et ce manque d'ordre.

Pour contrôler la fréquence et la qualité des expositions on a donc décidé de définir certains paramètres et d'établir un système administratif pour les gérer.

La première guerre mondiale a ralenti le projet, mais en 1928 une convention, ratifiée en 1971, a été adoptée et signée par 23 pays, et en 1931 un « Bureau International des Expositions » a été créé à Paris. Aujourd'hui, il comprend 98 États membres. On a décidé alors de diviser les expositions en trois catégories: les grandes, d'une durée de six mois, organisées sur un thème d'ordre général, et comprenant des pavillons nationaux (qui doivent être construits par les pays participants), sont classées « première catégorie » et doivent être espacées de cinq ans. Les plus courtes, moins coûteuses, organisées sur un thème plus précis et dans lesquelles le pays organisateur construit les pavillons, sont classées « deuxième catégorie » et peuvent avoir lieu entre deux expositions de « première catégorie ». Pour permettre à chaque nation de pouvoir, si elle le désire, tenir ce genre d'évènement on a créé également une « troisième catégorie » : les expositions « spécialisées ».

Selon les critères du B.I.E, l'Expo 67 de Montréal a été officiellement désignée comme une « Exposition Internationale et Universelle de Première Catégorie ». La première de ce genre à avoir lieu sur le continent américain<sup>16</sup>.

#### **b) Les expositions comme compétitions.**

Les principes du B.I.E sont donc, avant tout, d'ordre démocratique. Les expositions universelles ne doivent pas être considérées comme un privilège appartenant à quelques nations aisées et chaque pays peut participer à cette « tribune d'échange » sur le même pied d'égalité. Pourtant, malgré ces principes idéalistes, il apparaît clairement dans les expositions universelles tout un jeu de relations de pouvoir. Cet aspect a été traité dans de nombreuses études historiques et anthropologiques, notamment par Penelope Harvey dans son livre *Hybrids of Modernity : Anthropology, the Nation State and the Universal Exposition* (une étude de l'exposition de Séville en Espagne en 1992) ou dans *Les fastes du progrès : le guide des Expositions universelles 1851-1992*, par Brigitte Schroeder-Gudehus et Anne Rasmussen, et surtout par Robert Rydell, dont l'ouvrage *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World*, qu'il a dirigé avec Nancy E. Gwinn, sert ici de référence principale.

---

<sup>16</sup> [www.bie-paris.org](http://www.bie-paris.org)

Une exposition universelle permet à la nation concernée de faire la démonstration de sa suprématie dans certains domaines. Comme l'exposition est avant tout une expression de la « modernité », elle établit automatiquement des hiérarchies et des critères de jugement impliquant des classifications de supériorité ou d'infériorité. Le concept d'une « culture universelle » est le principe organisateur d'une exposition depuis les origines de ce genre d'évènement. Il entraîne une division morale, physique et visuelle du monde<sup>17</sup>. Les nations occidentales qui se définissent comme garantes de cette culture rivalisent entre elles<sup>18</sup>. Mais cette division du monde « civilisé » s'est également construite par rapport à son contraire, c'est à dire la « sauvagerie » : l'homme occidental « évolué » est opposé aux ethnies « primitives » des colonies.

Les expositions ont d'ailleurs largement contribué à créer et à diffuser de solides stéréotypes. Dans les pavillons qui représentaient les différentes colonies, on montrait les habitants de ces colonies comme des curiosités exotiques ou même des spécimens anthropologiques. Ils étaient contraints de produire devant le public des scènes ou rituels soit-disant « typiques ». Cette hiérarchisation des peuples du monde selon une notion prédéfinie de « culture » et selon une conception du « progrès », permettait de justifier les expansions coloniales et les politiques impérialistes occidentales. Les peuples du monde étaient présentés selon une classification darwinienne qui cherchait à montrer les différents niveaux d'évolution, avec, bien sûr, les Européens placés tout en haut de l'échelle<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Rydell, Robert et Nancy E. Gwinn (dir.), *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World*. Amstersam, Vu University Press, 1994, p.17

<sup>18</sup> *ibid.*, p.21

<sup>19</sup> *Colonial Photography and Exhibitions*, p.15

Après la Première Guerre Mondiale on a commencé à critiquer de plus en plus cette présentation jugée raciste et humiliante (« Ne visitez pas l'exposition coloniale! » était le titre d'un tract distribué par les surréalistes qui condamnaient violemment l'Exposition de Paris de 1931<sup>20</sup>). Mais c e n'est vraiment qu'après la Seconde Guerre Mondiale, la période de décolonisation et la guerre froide, que les expositions ont pris une toute autre tournure. Tandis que les anciennes colonies sont devenues de nouvelles nations, les expositions sont passées de l'expression de la supériorité occidentale à l'expression des nationalismes<sup>21</sup>.

Mais, dans le fond les expositions présentaient tout simplement une autre forme de relation de pouvoir qui se jouait, cette fois-ci, sur un niveau différent. Elles étaient maintenant devenues des lieux de confrontation d'idéologies. Les plus grandes rivalités se faisaient sentir bien évidemment dans l'affrontement symbolique entre les deux superpuissances, les États-Unis et l'URSS, alors que les nations émergentes cherchaient la reconnaissance ou proclamaient leur souveraineté.

Il est intéressant de constater à quel point les expositions universelles, depuis leur origine jusqu'à récemment, sont demeurées un théâtre où l'on se définit par rapport à un « autre », où l'on justifie les valeurs de sa culture selon les jugements que cet « autre » va porter sur nous. C'est pourquoi elles offrent un cadre d'étude particulièrement intéressant pour mieux comprendre la formation de l'identité nationale et individuelle.

---

<sup>20</sup> Brunhammer, Yvonne (dir.), *Le livre des Expositions universelles 1851-1989*, Catalogue d'exposition, Musée des arts décoratifs, Paris, éditions des arts décoratifs- Hersher, 1983, p.137

<sup>21</sup> Burton, Benedict, "Rituals of Representation" dans *Fair Representations*, p. 29

### c) Les expositions comme manifestations de la culture populaire.

Une exposition universelle est avant tout une « vitrine ». Pour une nation, un tel événement est l'occasion de diffuser l'image qu'elle souhaite se donner d'elle-même. Pour le pays hôte, il s'agit de présenter une image de soi aux yeux du monde, mais aussi à ses propres citoyens (qui constituent, il faut le rappeler, la majorité des visiteurs à ce genre d'événement).

Les expositions sont donc des instruments importants de propagande nationale. Elles sont d'ailleurs souvent organisées après une période de crise, comme une guerre ou un soulèvement, car elles peuvent redonner à la population un sentiment de confiance dans le gouvernement et encourager un sentiment de fierté nationale<sup>22</sup>.

Dans l'introduction de *Hybrids of Modernity*, Penelope Harvey stipule que “ (...) *the exhibitions were instrumental in creating that distinction between representation and reality which came to operate as the central dualism through which the modern world is apprehended.* ”<sup>23</sup> En d'autres termes, le portrait d'un peuple, ou d'une nation tel qu'il apparaît dans une exposition universelle, est une image idéalisée, une « représentation » et il faut souligner que celle-ci est choisie et construite par une élite<sup>24</sup>.

Dans le cadre d'une étude sur les expositions universelles, il est donc important de définir les différences entre les réalités et les représentations dans l'image diffusée

---

<sup>22</sup> *The Great Exhibitions*, p.27

<sup>23</sup> Harvey, Penelope, *Hybrids of Modernity: Anthropology, The Nation State and The Universal Exposition*. New York, Routledge, 1996, p.3

<sup>24</sup> *Fair Representations*, p.13

d'une nation pour comprendre pourquoi une certaine image spécifique va apparaître plutôt qu'une autre.

Une exposition universelle peut renforcer un sentiment nationaliste au sein de la population tout en faisant la démonstration de son prestige au niveau international. Mais si les expositions n'étaient que le reflet d'une certaine image de la haute culture auraient-elles vraiment pu susciter le même engouement? Au concept de culture universelle s'est ajoutée une dimension liée à la culture populaire. Il est important de préciser que les expositions avaient aussi le but de distraire et qu'elles ont participé dès leur début à l'essor du tourisme international<sup>25</sup>.

Cette distinction dans la représentation de la culture, entre le « *high art* » choisi par une certaine élite et le « *low art* » de la culture populaire utilisé pour distraire le public est un point intéressant sur lequel nous reviendrons dans cette étude. Dans le cadre de l'Expo 67, on retrouve cette distinction dans l'opposition qui s'est faite entre les pavillons officiels du Québec et du Canada qui présentent la culture dite « officielle » d'une part, et d'autre part, les espaces de distraction, comme « La Ronde » avec « Le Village », une reconstitution romantique d'un village québécois d'antan, et le « Pavillon de la Jeunesse » où l'on présentait des spectacles, des concerts et œuvres d'art expérimentales, d'avant garde.

---

<sup>25</sup> Brunhammer, Yvonne, "Comment fait-on l'exposition des Expositions universelles?" dans *Le livre des Expositions universelles 1851-1989*, p.12

## 2) L'Exposition universelle de Montréal

### a) Présentation

Plusieurs facteurs importants doivent être pris en considération dans l'étude d'une exposition universelle. L'Expo 67, à Montréal, ne fait certainement pas exception. Organisée dans le cadre des célébrations du centenaire de la Confédération, l'Expo 67 est inaugurée, comme nous l'avons vu, durant une décennie marquée partout dans le monde par des tensions et remises en question. C'est la période de la décolonisation, de l'intensification de la guerre froide et des conflits au Moyen Orient. Rassembler symboliquement pendant six mois le « monde » sur deux petites îles comporte sa part de problèmes...

L'Exposition « Terre des Hommes » va donc s'inscrire sous le thème de la fraternité et de l'humanisme « Terre des Hommes » pour suggérer un rapprochement entre les peuples et les cultures, mais ce thème peut également devenir une stratégie fédéraliste pour exhorter à l'unité canadienne.

Le site de l'Exposition universelle de Montréal occupait une superficie totale de 400 hectares avec des pavillons thématiques organisés en sept sous-thèmes qui abordaient les différentes facettes du « génie humain » : *L'Homme interroge l'univers*, *L'Homme à l'œuvre*, *Le Génie créateur de l'Homme*, *L'Homme dans la Cité*, *L'Homme*

et l'Agriculture, Le Labyrinthe et Habitat 67<sup>26</sup> Il y avait également 48 pavillons nationaux, 4 pavillons des provinces (l'Ontario, le Québec, les provinces de l'Atlantique et les provinces de l'Ouest), 27 pavillons privés et un complexe de divertissement de 54 hectares sur l'Île Sainte-Hélène, appelé « La Ronde ».

Dans le bâtiment « L'homme, la planète et l'espace » qui communiquait avec le pavillon thématique « L'homme interroge l'univers », était exposée une photographie de la terre vue de l'Espace.

Il faut imaginer ce que pouvait représenter une telle image pour un public des années soixante qui la voyait sans doute pour la première fois. Tout d'un coup, la terre immense et diversifiée apparaissait fragile et à portée de main.... « Les rêves de nos grands-pères se sont réalisés... », pouvons-nous lire dans le guide officiel. Cette image symbolise bien le concept général de l'Expo 67. « *Man and his World* » ou « *Terre des Hommes* »<sup>27</sup>, proposait une image d'harmonie fraternelle entre les peuples, « au delà de tous nationalismes »<sup>28</sup>. Le symbole de l'Expo, imaginé par le designer montréalais Julien Hébert qui est une adaptation d'un ancien cryptogramme qui représente un homme debout, suit bien cette idée car il exprime « l'amitié universelle dans une ronde symbolisant le monde »<sup>29</sup>.

Le thème, le plan d'ensemble et l'organisation de l'Expo ont été décidés, lors d'une réunion en 1963, par un groupe composé de penseurs divers, provenant de partout au Canada, et réunis à Montebello (parmi eux, Jean-Louis Roux, Gabrielle Roy,

<sup>26</sup> *Expo 67- Guide Officiel*, Toronto, Maclean- Hunter et la Compagnie Canadienne de l'Exposition universelle de 1967, 1967, p. 28-29

<sup>27</sup> Malgré ce qui a été souvent affirmé (et même écrit dans le guide officiel de l'Exposition), « *Man and his World* » n'est pas la traduction anglaise du titre du roman de Saint-Exupéry (qui est « *Wind, Sand and Stars* »).

<sup>28</sup> Citation de Jean Louis Roux lors des réunions au château de Montebello, tiré de *Montréal voit grand*, catalogue d'exposition, André Lortie (dir.), Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 2004

<sup>29</sup> *Guide Officiel*, p. 29

Wilder Penfield)<sup>30</sup>. Lors de ces conférences, on avait décidé qu'il ne fallait surtout pas donner à « *Terre des Hommes* » l'image d'une « *Fair* » commerciale et mercantile, comme celle de New York en 1963, (une exposition non sanctionnée par le BIE, et qui avait été considérée comme un immense fiasco).

En permettant au spectateur de parcourir le « monde » en une seule journée, l'Expo 67 devient la représentation parfaite du fameux « village global », terme prononcé pour la première fois en 1962 par le théoricien canadien, Marshall McLuhan. Selon lui, la prolifération de la télévision est à l'origine d'une « nouvelle conscience globale » qui redéfinit notre conception du temps et de l'espace<sup>31</sup>. C'est donc une organisation qui suit les idéaux utopiques de l'époque : le rêve de rapprochement et de paix entre les peuples qui pourrait être amené par les nouvelles technologies de communication. Dans les différents pavillons de l'Expo une grande importance était d'ailleurs accordée aux médias, à la télévision et aux nouveaux développements cinématographiques.

Mais ce thème de l'unité qui se retrouvait partout dans l'organisation de l'Expo avait également une dimension politique canadienne : il s'agissait de donner une forme concrète au rêve fédéraliste. Dans la préface de *Terre des Hommes, Man and His World*, le livre souvenir officiel de l'Exposition universelle de Montréal, nous pouvons lire : « *What factor has had more direct influence on contemporary civilization than the « shrinking » of our planet? Distance has been literally abolished by speed, telecommunications have created intellectual ubiquity, technological discoveries have*

---

<sup>30</sup> Jasmin, Yves. *La petite histoire d'Expo 67. L'Exposition universelle et internationale de Montréal comme vous ne l'avez jamais vue*, Montréal, Québec/Amérique, 1997, p. 453

<sup>31</sup> "The new electronic interdependence recreates the world in the image of a global village." Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Repr. In *Essential McLuhan*, ed. Eric McLuhan and Frank Zingrone, Concord, Ontario House of Anansi Press, 1995, p. 127

*spread like a tidal wave from continent to continent, and humanity is evolving towards greater unity. »<sup>32</sup>*

Il s'agit d'une vision utopique tournée vers le progrès, mais aussi profondément renforcée par la notion d'unité.

## **b) Politique et Expo 67**

Dans le titre de son ouvrage sur l'année du centenaire du Canada, Pierre Berton désigne 1967 comme « *The Last Good Year* »<sup>33</sup>. Une année caractérisée par une relative harmonie et stabilité, préfigurant le déclin économique et surtout la « crise d'octobre » qui secouera le pays au début des années 70. S'il est vrai qu'il y avait un certain optimisme généralisé durant cette période, il faut préciser que depuis le début des années soixante le pays était tout de même traversé par une remise en question identitaire et par les actions terroristes du mouvement indépendantiste FLQ au Québec. Cet aspect préoccupait d'ailleurs les organisateurs de l'Expo. Si aujourd'hui on retient l'image d'un évènement harmonieux, sans incidents, on trouvait tout de même sur le site la présence permanente d'une escouade anti-bombes qui devait répondre à des alertes quotidiennes<sup>34</sup>. La visite de la reine Elizabeth et du prince Philippe avait provoqué de vives inquiétudes car on craignait des manifestations et même des

---

<sup>32</sup> *Terre des Hommes, Man and His World*, Montréal, La compagnie canadienne de l'exposition universelle, 1967, préface.

<sup>33</sup> Berton, Pierre, 1967, *The Last Good Year, A Chronicle of Canada's Centennial Year*, Toronto, Doubleday, 1994.

<sup>34</sup> 1967, *The Last Good Year*, p. 270

attentats (la visite s'est en fait déroulée sans incidents, mais on avait mis en place des dispositifs de sécurité extraordinaires). Lors de la visite du président américain Lyndon Johnson, le FLQ avait prévenu le gouvernement qu'il tuerait quiconque serait chargé de lever le drapeau des États-Unis. On a finalement décidé de confier cette tâche à un (très nerveux) chef scout, armé d'un gilet pare-balle... Il a été épargné, mais le drapeau a été lacéré<sup>35</sup>...

Quand on a annoncé que la candidature du Canada avait été retenue pour accueillir une Exposition universelle en 1967, plusieurs facteurs allaient entrer en jeu. L'événement allait prendre une grande importance symbolique et sociale car il s'intégrait dans un contexte politique déjà très délicat.

L'Expo 67 était créée et administrée par la « Corporation canadienne de l'Exposition universelle de 1967 ». Il était convenu que 50% du financement proviendrait d'Ottawa, 33,5% du gouvernement du Québec et 12,5% de la ville de Montréal<sup>36</sup>. Le plus grand financement de cet événement proviendrait donc du fédéral. Même si l'événement avait lieu à Québec, il était clair que celui-ci s'inscrivait avant tout dans le cadre des célébrations du Centenaire et devait être vu comme une réalisation nationale et non provinciale.

Pourquoi d'ailleurs, le choix s'est-il posé sur Montréal? Les documents de l'époque donnent plusieurs raisons. D'abord la date correspondait au 325<sup>ième</sup> anniversaire de la fondation de la ville, considérée de plus comme « le berceau des

---

<sup>35</sup> *La petite histoire d'Expo 67*, p. 125

<sup>36</sup> *L'Expo 67 ou la découverte de la fierté*, p. 231

Expositions au Canada »<sup>37</sup>. Dupuy parle également dans ses mémoires du refus du maire de Toronto, qui avait préféré laisser ce qu'il envisageait comme un désastre économique au maire Jean Drapeau. Mais il est évident qu'il y avait également un sous-entendu politique et que ce choix était soigneusement calculé. Dans les mémoires du Commissaire Général de l'Exposition, Pierre Dupuy, il apparaît clairement que le but principal de l'Expo était de renforcer l'unité canadienne : « Je savais ce qu'une Exposition universelle et internationale représente pour le pays qui l'organise. (...) Dans le cas du Canada il y avait une raison supplémentaire : son unité nationale.» Et plus loin : « Dès qu'il fut question d'une Exposition universelle et internationale au Canada, je fus persuadé qu'elle pourrait être un facteur d'unité entre tous les Canadiens. »<sup>38</sup>

Il s'agissait pour le gouvernement de contrecarrer la montée du mouvement indépendantiste en proposant d'organiser un grand événement au Québec auquel tous les Canadiens participeraient. C'était, comme l'écrit Jasmin dans *La petite histoire d'Expo 67*, un moyen « d'unir tous les Canadiens dans un effort d'ensemble, dans une réalisation d'envergure nationale. »<sup>39</sup> Ainsi on pourrait donner un sentiment de fierté aux Québécois tout en soulignant leur place au sein d'une communauté plus large dans laquelle ils étaient inextricablement liés.

Mais l'Expo 67 a-t-elle réussi à promouvoir un sentiment d'unité canadienne? Certainement elle a donné un sentiment de fierté et de confiance à plusieurs niveaux. Comme nous l'indique la citation du *London Observer* en préface de ce chapitre, le

---

<sup>37</sup> Grenier, Raymond, *Regard sur l'Expo 67*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1965, p. 9

<sup>38</sup> Dupuy, Pierre, *L'Expo 67 ou la découverte de la fierté*, Montréal, LaPresse, 1972, p. 16-17.

<sup>39</sup> *La petite histoire d'Expo 67*, p. 207

Canada est apparu pour la première fois comme un pays « sexy », avec sa propre culture, ses grandes figures. Il a réussi à prouver aux yeux du monde, comme à ceux de ses propres citoyens, qu'il était en mesure d'occuper sa position internationale en organisant une exposition d'envergure et d'apparaître comme une nation moderne et indépendante, jeune et dynamique.

C'était l'occasion de se débarrasser de son image d'ancienne colonie, et des stéréotypes qui lui étaient attachés (les « quelques arpents de neige » de Voltaire, le pays écrasé par l'influence culturelle des États-Unis). Mais cette diffusion de l'image d'un pays uni, malgré ses différences, n'aura pas les résultats attendus. Car en contrepartie de ce « *coming of age* » canadien, la population québécoise s'est appropriée le succès de l'Exposition comme le symbole d'une réussite réalisée par une entreprise collective avant tout québécoise. C'était la preuve que le Québec avait atteint le rang de nation moderne, forte et indépendante, et l'importance du Canada dans la réalisation de cet événement avait été ignorée.

Sous les apparences, l'événement allait donc être l'occasion d'un affrontement entre deux expressions de nationalismes. Les gouvernements canadien et québécois allaient vouloir profiter du contexte particulier de l'exposition pour diffuser deux images différentes du pays.

Dans le deuxième chapitre, nous allons porter une attention particulière à cet aspect tel qu'il apparaît dans la représentation artistique d'Expo 67. Nous allons examiner les conflits et les similitudes au niveau des différents pavillons et voir comment l'art a pu être un moteur central pour ces définitions identitaires nationales. Mais nous allons également voir comment, en marge de ces présentations

« officielles », de jeunes artistes québécois allaient, eux aussi, profiter du contexte particulier de l'Exposition universelle pour diffuser leur propre conception de l'identité nationale.

## CHAPITRE II

### ART ET IDENTITÉ NATIONALE

L'Exposition universelle de Montréal était une exposition de caractère futuriste. On avait donc préféré accorder une grande place aux nouvelles technologies cinématographiques et télévisuelles plutôt qu'aux formes d'arts plus « traditionnels ». Mais si les beaux-arts n'étaient pas aussi présents à Montréal que dans les grandes expositions du 19<sup>ième</sup> siècle, ils avaient tout de même une place extrêmement importante. Le journaliste canadien Robert Fulford alla même jusqu'à affirmer dans son livre *Remember Expo* que la richesse et la variété des oeuvres rassemblées sur le site de « Terre des Hommes » justifiaient à elles seules un voyage à Montréal<sup>40</sup>.

La principale exposition artistique de d'Expo 67 a eu lieu dans le pavillon « Génie créateur de l'Homme », situé dans la cité du Havre. C'était une collection

---

<sup>40</sup> *Remember Expo*, p. 116

d'œuvres provenant de plus de cinquante grands musées. Dans un esprit de coexistence fraternelle rattaché aux grandes lignes humanistes du thème d'Expo 67, les œuvres avaient été classées par thèmes et non par période ou lieu d'origine. Selon le Guide officiel, l'exposition avait pour but de donner un aperçu de toutes les civilisations et de toutes les époques et de démontrer ainsi « le caractère universel de l'art »<sup>41</sup>.

Outre ce pavillon, un jardin de sculptures sur l'île Sainte-Hélène rassemblait les œuvres d'une cinquantaine de sculpteurs du 20<sup>ième</sup> siècle. Comme dans l'exposition de la cité du Havre, les œuvres avaient été choisies de manière à représenter le plus grand nombre de pays et de cultures différentes<sup>42</sup>. On pouvait également trouver des sculptures plus contemporaines commissionnées spécialement pour l'événement (comme les célèbres *Walking Women* de Michael Snow) installées à plusieurs endroits à travers le site.

Malgré ces lieux d'exposition consacrés exclusivement à l'art, la plupart des pays avaient tout de même préféré exposer leurs grands artistes dans leurs propres pavillons. La France, par exemple, avait rassemblé une vaste collection d'objets, de sculptures et de peintures, allant du Moyen-Âge à l'époque contemporaine. Les États-Unis avaient choisi d'exposer du « Pop art », l'URSS, du réalisme social<sup>43</sup>. Dans chaque cas il s'agissait de montrer aux visiteurs comment la production artistique pouvait marquer les spécificités de la culture du pays d'origine. Pour les gouvernements canadien et québécois, l'exposition artistique allait prendre une dimension encore plus importante, car, comme nous allons voir, elle était

---

<sup>41</sup> *Guide officiel*, p.34

<sup>42</sup> *Expo 67 Information Manual*, Canadian Corporation for the Universal Exposition, Section 128, sous section 3b

<sup>43</sup> Ballantyne, Michael. *Expo 67, Art*, Toronto, Tundra Book, 1967, p.54-55

inextricablement liée aux différentes expressions de nationalismes et au contexte politique de l'époque.

Dans ce chapitre, nous allons nous concentrer sur cet aspect et voir les différences entre la représentation artistique des pavillons canadien et québécois. Dans une deuxième partie, nous allons montrer comment, en marge de ces présentations « officielles », de jeunes créateurs québécois allaient profiter du Pavillon de la Jeunesse- un pavillon spécial qui laissait libre cours aux pratiques artistiques expérimentales- pour diffuser leur propre conception de leur identité nationale.

## **1) La représentation artistique « officielle »**

### **a) Le Pavillon du Canada**

Le Pavillon du Canada avait choisi de présenter ses artistes dans une petite exposition intitulée « *Painting in Canada* ». Le guide qui accompagnait cette exposition expliquait qu'il ne s'agissait pas d'une rétrospective, mais plutôt d'un moyen de montrer les « meilleures productions contemporaines » à côté d'œuvres plus anciennes :

« This display is intended as a sample at the very highest level of quality of the most exciting painters being done in Canada today, seen against the background of the best of the tradition from which it has developed<sup>44</sup>. »

Les œuvres étaient placées selon un parcours chronologique. La première partie, intitulée *The Tradition of Canadian Painting* introduisait les « origines » de la peinture canadienne et comportait deux sections : le « paysage », représenté par les tableaux de Cornelius Krieghoff, James Wilson Morris et les membres du Groupe des Sept, et la « figure dans l'art canadien » représentée par Antoine Plamondon, F.H Varley, Charles Comfort, Goodridge Roberts et Jean-Paul Lemieux<sup>45</sup>.

La deuxième partie, intitulée *Painting in Canada Today*, présentait différents styles d'art « contemporain ». En premier lieu, il y avait les « professeurs » (*The Teachers*), Alfred Pellan, Paul-Émile Borduas et Jock MacDonald. En deuxième lieu, la peinture « expressionniste abstraite », représentée par les oeuvres de Riopelle, Jean McEwen, Harold Town, John Meredith, Jack Humphrey, Toni Onley. Ensuite, le « hard edge » et « op art », représentés par les artistes Guido Molinari, Yves Gaucher, Marcel Barbeau, Claude Tousignant, Roy Kiyooka et Brian Fisher. La dernière section, intitulée « retour à la figuration », présentait les artistes « d'aujourd'hui » : Michael Snow, Joyce Wieland, Greg Curnoe, John Chambers, Claude Breeze, Sherry Grauer, Esther Warkov, Les Levine et Zbigniew Blazej<sup>46</sup>.

Quand on observe cette sélection, on constate que cet « aperçu » donne l'impression que l'art du Québec et du Canada ont des affinités formelles et suivent les

---

<sup>44</sup> *Painting in Canada*, Catalogue d'exposition, Canadian Government Pavilion, Montreal, Canadian Corporation for the Universal Exhibition

<sup>45</sup> *ibid.*

<sup>46</sup> *ibid.*

mêmes évolutions et les mêmes développements. En effet, à l'intérieur de chaque grande « étape » (sauf, curieusement, dans la dernière section, « retour à la figuration », qui ne comprenait pas d'artistes québécois<sup>47</sup>) on avait pris le soin d'inclure aussi bien des artistes anglophones que francophones.

Dans le texte « La réception de la peinture formaliste montréalaise (1965-1970). Art et identité nationale », tiré de l'ouvrage *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, Marie Sylvie Hébert montre que Barry Lord, le commissaire de cette exposition, voulait définir les paramètres d'un art authentiquement « canadien » pour contrecarrer la montée du nationalisme québécois et se défendre contre la « menace » culturelle des États-Unis. L'auteure cite un article de Barry Lord rédigé pour le magazine américain *Art in America* au printemps 1967, dans lequel le commissaire affirmait que les différentes expositions artistiques à caractère national qui avaient lieu partout au Canada dans le cadre de la fête du centenaire et de l'Expo 67 étaient très importantes, car, d'un côté, elles allaient permettre au public américain de découvrir l'originalité de l'art au Canada, mais surtout, elles allaient pouvoir renforcer le « sentiment d'identité » des citoyens canadiens : « [les manifestations artistiques nationales] may help Canadians, attempting to cope with Quebec separatism on the one hand and U.S cultural overflow on the other, to resolve the question of their national identity.<sup>48</sup> » Dans l'exposition *Painting in Canada*, présentée à Expo 67, Barry Lord cherchait donc à démontrer à un public québécois et canadien qu'il existait une culture nationale moderne homogène.

---

<sup>47</sup> Couture, Francine (dir.) *Mise en scène de l'avant garde*, UQAM, Cahiers du département d'histoire de l'art, printemps 1987, p.12

<sup>48</sup> Hébert, Marie Sylvie, « La réception de la peinture formaliste montréalaise (1965-1970) Art et identité nationale », dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, t. 1, Montréal, Vlb éditeur, 1993, p.157-158

Il est important de souligner que cette opinion était controversée. En effet, aux yeux des élites québécoises, cette conception renforçait le côté minoritaire des « Canadiens français » et ne montrait pas les spécificités et le côté distinct de leur culture.

Dans un article intitulé « L'exposition de la modernité artistique, lieu de construction de l'identité nationale », Francine Couture montre, en s'appuyant sur trois expositions présentées en Europe dans les années 60 (*La peinture canadienne moderne. 25 années de peinture au Canada français*, présentée à Spolète en Italie en 1963; *Canada, art d'aujourd'hui*, présentée à Paris, Bruxelles et Rome en 1968 et *Canada 101*, présentée au festival d'Édimbourg en 1968), à quel point la manière de représenter l'histoire de l'art moderne du Canada était au centre des débats politiques de cette époque.

Du côté du Canada anglais, il s'agissait (comme dans l'exemple de l'exposition du Pavillon du Canada) de diffuser une image unie de la culture canadienne, axée sur le bilinguisme et le multiculturalisme. Du côté du Québec, on voulait, au contraire, insister sur les spécificités de la province et le fait que son développement artistique était indépendant du reste du Canada.

Francine Couture explique que l'exposition *La peinture canadienne moderne. 25 années de peinture au Canada français*, organisée par la Délégation du Québec à Paris, présentait le mouvement automatiste comme le courant fondateur de la tradition artistique moderne au Canada et la ville de Montréal comme le centre artistique principal du pays. On disait qu'un langage artistique spécifiquement « canadien » s'était seulement développé avec Borduas qui avait su adapter les expériences du

surréalisme et l' « *action painting* » américain pour créer une démarche originale, dont s'étaient inspirés par la suite tous les autres courants artistiques au Québec. Ainsi, malgré le titre de l'exposition, on ne mentionnait pas le développement de la peinture moderne dans le reste du Canada, ce qui laissait sous-entendre qu'elle n'avait pas d'affinités avec la peinture du Québec.

Les expositions *Canada, art d'aujourd'hui* et *Canada 101*, quant à elles, avaient été organisées par la direction de la Galerie nationale et des responsables du Conseil des arts du Canada. Elles présentaient une conception totalement différente de l'évolution de la peinture moderne au pays. On avait choisi des oeuvres dans lesquelles on retrouvait « un style commun et des affinités formelles » entre les artistes de toutes les provinces<sup>49</sup>. Ici, on cherchait à montrer que l'art moderne canadien s'était inspiré, avant tout, des expériences artistiques américaines, et non françaises. Expériences qui, par la suite, ont su s'adapter à une réalité « canadienne ». On ne voulait pas laisser entendre que l'art canadien était une imitation de l'art américain, mais bien qu'il avait su développer toute son originalité quand il a pris conscience de son « américanité », c'est à dire quand il s'est libéré de son attachement colonial historique à l'Europe qui l'enfermait dans une position culturelle « périphérique »<sup>50</sup>.

Ainsi, contrairement à l'image qu'on veut lui donner au Québec, l'automatisme était considéré comme un mouvement « insulaire » qui avait raté le processus « d'internationalisation de l'art canadien » en restant ancré dans un contexte local. Ce n'est qu'avec le développement du formalisme des Plasticiens, un mouvement qui s'est

---

<sup>49</sup> Couture, Francine. « L'exposition de la modernité artistique, lieu de construction de l'identité nationale ». RACAR. XXI, 1-2. 1994. p.36

<sup>50</sup> *ibid.*, p.38

étendu à travers tout le pays, que s'est défini un art à la fois « canadien » dans sa démarche, et international dans son propos.

Comme l'écrit Francine Couture, ces trois expositions montrent à quel point, à la fin des années soixante, « deux communautés de goût tentent d'imposer sur la scène artistique internationale une conception différente de la modernité artistique canadienne<sup>51</sup> ». Il est clair qu'en s'adressant à la fois à un public canadien, québécois et étranger, Expo 67 allait se présenter comme un lieu d'affrontement privilégié entre ces « deux communautés de goûts ». Le Pavillon du Canada allait montrer au reste du monde que la culture québécoise faisait partie d'un grand ensemble canadien unifié. Comment le gouvernement québécois allait-il répondre à cette image? Nous allons nous pencher sur cette question en prêtant une attention particulière à la représentation artistique dans le Pavillon du Québec.

#### **b) Le Pavillon du Québec**

Le Pavillon du Québec était situé sur l'île Notre-Dame, entre le Pavillon du Canada et celui de la France. À travers trois thèmes évocateurs : le « Défi », le « Combat » et l' « Élan », ce pavillon montrait comment le peuple québécois avait su triompher des difficultés présentées par une terre et un climat hostiles pour devenir une nation prospère, urbanisée, tournée vers l'avenir. On y soulignait les progrès de

---

<sup>51</sup> *ibid.*, p.40

l'industrie, la richesse des ressources naturelles et le développement des infrastructures en occultant presque entièrement les images du passé liées à la tradition, au folklore du terroir ou à l'église catholique. Ce pavillon était « le seul lieu dont le gouvernement du Québec était totalement maître pour diffuser une version officielle de l'identité du Québec<sup>52</sup> ». Il est donc intéressant de constater que le gouvernement avait choisi de montrer la province comme une nation indépendante, moderne et affranchie, en ne faisant presque aucune référence au reste du Canada<sup>53</sup>.

La responsabilité de ce pavillon avait été confiée à Jean Octeau, le Directeur général des arts et des lettres au Ministère des affaires culturelles<sup>54</sup>. On peut donc présumer que ce fonctionnaire n'ignorait pas les implications liées à une exposition d'art moderne québécois dans une manifestation de l'ampleur d'Expo 67, d'autant plus qu'il avait été l'un des responsables, avec le commissaire Charles Delloye et le peintre Jean-Paul Mousseau, de l'organisation de l'exposition *La peinture canadienne moderne. 25 années de peintures au Canada français*, dont parle Francine Couture dans l'article mentionné plus haut. Or, il est surprenant de constater à quel point les arts plastiques étaient peu représentés dans ce pavillon.

À l'extérieur du bâtiment, on pouvait voir une sculpture de Pierre Heyvaert ainsi qu'une murale de Maurice Savoie, et à l'intérieur une tapisserie d'Henriette Rousseau-Vermette, des objets d'artisanat, quelques tableaux anciens et cinq tableaux modernes (des peintres Maurice Cullen, Cornelius Krieghoff, Real Arseneault, Paul

---

<sup>52</sup> Currien, Pauline, *L'identité nationale exposée*, Thèse de Doctorat, Université Laval, 2003, chapitre 5, p. 3

<sup>53</sup> *ibid.*, chapitre 6, p.18

<sup>54</sup> *ibid.*, chapitre 5, p. 20

Beaulieu, Marcelle Ferron)<sup>55</sup>. Quelques reproductions d'œuvres d'artistes célèbres (comme Riopelle et Borduas) étaient accrochées aux murs, à côté de reproductions de programmes de théâtre et de photos de comédiens et de chanteurs<sup>56</sup>.

Le choix était donc très limité, et il ignorait presque entièrement les nouvelles expériences artistiques contemporaines. Pourtant, la culture tenait une place considérable dans le Québec de la Révolution tranquille. Il faut rappeler qu'à cette époque le gouvernement donnait une place importante au rayonnement de l'art. Le Ministère des affaires culturelles avait été créé en 1961, le Musée d'art contemporain en 1964<sup>57</sup>. On aurait pu penser qu'un pavillon qui faisait l'éloge de la spécificité de la province aurait accordé une plus grande place à ses artistes, surtout dans ce contexte politique particulier de la fin des années soixante.

Dans sa thèse de doctorat intitulée *L'identité nationale exposée*, Pauline Curien s'intéresse aux différentes expressions de l'identité québécoise qui se sont manifestées dans le contexte d'Expo 67 et elle a interviewé Jean Oiseau au sujet de l'organisation du Pavillon du Québec. L'ancien commissaire lui a expliqué que le but principal du pavillon n'était pas de présenter les spécificités de la province aux visiteurs étrangers, mais plutôt de « révéler le Québec aux Québécois »<sup>58</sup>. Il ne voulait donc pas présenter le peuple « canadien français » comme une minorité au sein d'un plus grand pays, mais bien en tant que peuple « québécois », dont l'identité serait dorénavant définie par l'appartenance à un territoire autonome.

---

<sup>55</sup> *ibid.*, chapitre 5, p.13

<sup>56</sup> *ibid.*, chapitre 6, p.47

<sup>57</sup> *Mise en scène de l'avant garde*, p.6

<sup>58</sup> *L'identité nationale exposée*, chapitre 5, p.10

Selon Jean Octeau, le peu de place accordé à la représentation artistique devait donc être compris dans cette optique. Il n'y avait presque pas d'objets d'artisanat ou d'arts folkloriques, car on ne voulait pas que cette image du Québec traditionnel « empiète sur le portrait actuel ». Quant à l'art contemporain, explique-t-il : « Plutôt que d'essayer de faire une catégorie à part, on s'était dit que si on faisait une création qui était québécoise [en parlant du pavillon en entier], notre héritage, quel qu'il soit, serait apparent.<sup>59</sup> » Pauline Curien approfondit ce propos : « Jean Octeau voulait que les arts subsument l'ensemble. Le pavillon est une œuvre d'art moderne, d'architecture, de design, de photographie, de cinéma (...) Les arts modernes québécois ne sont pas inclus dans la présentation sur le Québec, mais y participent; ils échappent ainsi à toute catégorisation<sup>60</sup>. »

Même si les œuvres d'art étaient peu nombreuses dans le Pavillon du Québec, elles étaient tout de même présentes comme élément culturel spécifique. Dans l'exposition *La peinture canadienne moderne. 25 années de peintures au Canada français*, on voulait montrer qu'il existait au Québec une culture contemporaine indépendante du reste du Canada. C'est ce qu'on a cherché aussi à montrer, mais d'une manière plus subtile, dans le Pavillon du Québec.

---

<sup>59</sup> Jean Octeau, entrevue avec Pauline Curien, cité dans *L'identité nationale exposée*, chapitre 6, p.47

<sup>60</sup> *L'identité nationale exposée*, chapitre 6, p. 47

## 2) La représentation artistique « populaire »

### a) Le Pavillon de la Jeunesse

Sur l'île Sainte-Hélène, en face du poste de police, se trouvait un singulier bâtiment intitulé le « Pavillon de la Jeunesse ». Ce « rendez-vous des 16-30 ans... et de tous ceux qui aiment les rencontrer », comme on pouvait lire sur le Guide officiel, était le premier pavillon de la sorte dans l'histoire des expositions universelles.

L'idée de créer un tel pavillon avait été lancée par le commissaire général Pierre Dupuy, qui, après avoir consulté plusieurs associations de jeunesse à travers le pays, avait décidé de créer un centre d'activités qui serait à la fois un espace de divertissement, pouvant accueillir des manifestations sportives, concerts, spectacles de variétés, et un lieu culturel, avec des expositions, pièces de théâtres, oeuvres expérimentales, colloques, et conférences.

Ce pavillon n'était pas originellement dans les plans directeurs de l'Exposition et il ne faisait pas l'unanimité au sein des organisateurs. Claude Jasmin nous raconte que c'était un des rares pavillons à n'avoir pas été construit par le service de l'aménagement, mais par le service des exposants<sup>61</sup>. Il avait d'ailleurs une place à part sur le site. Sur la légende de la carte que l'on retrouve dans le Guide officiel, le pavillon est classé comme un bâtiment *Expo-Services et réalisations de l'Expo* (comme les bâtiments d'entretiens, les entrepôts ou les garderies) tandis que les autres pavillons

---

<sup>61</sup> *La petite histoire d'Expo 67*, p.390

sont classés par l'appellation *Divertissement et manèges*, *Pavillons nationaux*, *Pavillons privés* ou *Pavillons thématiques*<sup>62</sup>.

Malgré sa position marginale, le pavillon a eu énormément de succès et a enregistré, lors des six mois de l'Expo, plus de 10 millions de visiteurs<sup>63</sup>. Quand on consulte les archives aujourd'hui, on est impressionné par la qualité et la variété des spectacles et présentations. Selon les soirs, on pouvait voir sur scène, Robert Charlebois, Gilles Vigneault, Charles Biddle, Gordon Lightfoot ou Leonard Cohen, ou on pouvait venir écouter René Lévesque, Lionel Groulx, Marshall McLuhan ou le Maharishi Mahesh (le père spirituel des *Beatles*)<sup>64</sup>...

Ce pavillon spécial, créé pour permettre à la « jeunesse » de s'exprimer, avait donné libre cours à de nombreuses manifestations artistiques plus expérimentales et souvent contestataires. Dans le cadre de notre étude, deux oeuvres en particulier ont retenu notre attention : *Le Sous-marin jaune de la force de frappe québécoise* des artistes Marc-Antoine Nadeau et André Montpetit et *Les Mécaniques* du groupe Fusion des Arts. Nous allons étudier plus attentivement ces oeuvres, et réfléchir notamment à la manière dont elles ont diffusé une image particulière de l'identité nationale.

---

<sup>62</sup> *Guide officiel*, pp. 240-241

<sup>63</sup> *Expo 67 Information Manual*, p.529

<sup>64</sup> *ibid.*, pp. 515-530

## b) Description des oeuvres

En octobre 1967, deux jeunes artistes québécois, André Montpetit et Marc-Antoine Nadeau, sont invités au Pavillon de la Jeunesse pour participer à une exposition sur le thème de l'humour. L'œuvre qu'ils présentent, intitulée *Le Sous-marin jaune de la force de frappe québécoise* fait scandale. Serge Allaire en fait une description dans « Pop Art, Montréal, P.Q », tiré du tome II de l'ouvrage *Les arts visuels au Québec dans les années soixante* :

L'œuvre, dont le titre fait référence au *Yellow Submarine* des Beatles, mesure 4,8 mètres de long et est réalisée à partir d'un kayak de fabrication artisanale. Peint en jaune, déposé sur des tréteaux et transformé pour l'occasion à l'aide de différents rebuts, il est présenté comme un prototype de sous-marin. En guise de bouée de sauvetage, les artistes ont utilisé un siège de toilettes sous le couvercle duquel on trouve, si on avise de le soulever, une fente pour verser l'aumône et, fixée à la face inférieure du couvercle, une bénédiction papale (authentique!) portant la signature du pape Jean XXIII. Un tuyau de poêle décoré à l'aide d'un ruban à gland fait office de périscope. Attachée à la cabine, une trompette projette l'image du cardinal Léger et des images pieuses : l'image d'un Sacré-Cœur portant l'inscription « Pourquoi me blasphémez-vous? » et une figurine de plâtre peinte représentant une *pietà*. Les câbles du pont sont faits d'anciens chapelets. Enfin, la cabine du navire accueille « le Saint-Esprit » en personne », dit Robillard : une perruche vivante. Sur la coque figurent des inscriptions : d'un côté, « Force de frappe québécoise », et de l'autre, « Par la foi nous vaincrons ». Cette description montre à l'évidence dans quel esprit Montpetit et Nadeau avaient conçu la force de frappe de leur sous-marin atomique. L'effet ne tardera pas à se faire sentir.<sup>65</sup>

En effet, comme l'affirme Serge Allaire, l'effet n'allait pas tarder à se faire sentir.

Yves Robillard nous raconte dans *Québec Underground* (un recueil de textes, rapports,

<sup>65</sup> Allaire, Serge, « Pop Art, Montréal, P.Q » dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, t.2, Francine Couture (dir.), Montréal, VLB éditeur, 1997, pp. 193-194

manifestes, coupures de presse et documents photographiques de la scène artistique québécoise des années 60 et 70) qu'à peine une heure après l'inauguration, « quatre religieuses outragées » saccagent l'œuvre<sup>66</sup>... La pièce est ensuite démontée et retirée de l'exposition. Elle n'y est replacée que bien plus tard, après de nombreuses délibérations.

Le spectacle multidisciplinaire *Les Mécaniques*, présenté par le collectif Fusion des arts, n'a pas provoqué autant de réactions. Pourtant, son propos était tout aussi subversif. Les artistes du collectif (Richard Lacroix, Robert Daudelin et André Montpetit qui avait aussi participé à la création du *Sous-marin jaune*) avaient créé une installation qui comprenait dix éléments fabriqués à partir d'objets et de matériaux divers qui devaient servir « d'instruments de musique », et quatre installations sculpturales et photographiques qui abordaient différents thèmes<sup>67</sup>. Francine Couture nous décrit l'œuvre :

Le spectacle commence par la réalisation d'effets rythmés de lumière et d'obscurité, des projections de couleurs éclairent les instruments de musique installés sur la scène. Se mettent en mouvement la « trieuse de rythme » et les « tiges de Rodrigal » disposées en cercle et sur lesquelles glissent des rondelles de métal, la plaque d'acier courbée de la « fefeuille » se met à vibrer, les spectateurs écrasent du pied les « pédales de Garenne ». Certains d'entre eux montent sur la scène pour actionner le « drumadère », la « symbale-yuno »... Le spectacle se termine par l'accrochage sur une corde à linge de feuilles de plastique moulées représentant des objets de la vie quotidienne : bas, culotte, brosse à dents, parapluie...<sup>68</sup>

Mais, dans le cadre de notre étude sur le nationalisme et l'identité, ce sont surtout les quatre installations sculpturales et photographiques présentées en marge du spectacle

<sup>66</sup> Robillard, Yves (dir.), *Québec Underground, 1962-1972*, t.1, Montréal, Médiart, 1973, p.240

<sup>67</sup> *Déclics- Arts et société. Le Québec des années 60 et 70*, Musée de la civilisation, 26 mai-24 octobre 1999, liste des oeuvres

<sup>68</sup> *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, t.1, p.211

qui nous intéressent, car, comme nous allons voir, elles possèdent une dimension spécifiquement « québécoise ».

La première installation, intitulée *Un petit coin de verdure*, consistait en un petit carré de pelouse synthétique entouré d'une clôture avec une affiche sur laquelle on pouvait apercevoir un personnage s'appêtant à tondre l'herbe. En se penchant plus attentivement sur l'image, on constatait que les brins d'herbe étaient en fait des têtes de soldats<sup>69</sup>.

La deuxième installation, intitulée *Le sanctuaire au bienheureux Martin de Porrès*, s'inscrivait dans la même veine que le *Sous-marin jaune de force de frappe québécoise* et tournait en dérision des symboles religieux catholiques. L'œuvre était constituée d'une image de Saint Martin de Porrès (que l'on évoquait traditionnellement au Québec, nous dit-on, pour éloigner les rats du garde-manger) reproduite à plusieurs exemplaires et collée sur un tableau sous lequel on avait placé un rat dans une cage<sup>70</sup>.

La troisième et la quatrième installations, *La propulsion de lapins : un peu d'histoire* et *Un beau jeu : le propuloscope* étaient des espèces de constructions bricolages. *La propulsion de lapins* s'inspirait d'inventions farfelues du 18<sup>ième</sup> siècle et le *propuloscope* d'inventions modernes, comme les téléviseurs ou les ordinateurs.

Il est intéressant de constater que sous ses airs ludiques, *Les Mécaniques* abordait en fait plusieurs thèmes actuels d'une manière très contestataire. Ainsi, l'accrochage sur la « corde à linge » de feuilles de plastiques moulées représentant des objets de tous les jours pouvait être vu comme une critique ironique du marché de

---

<sup>69</sup> *ibid.*, t.1, p.388

<sup>70</sup> *ibid.*, t.1, p.391

l'art<sup>71</sup>. Quant aux installations, le *Petit coin de verdure* était une critique de la notion de propriété privée et un message politique anti-américain (la présence des soldats dans l'affiche pour protester contre la guerre du Viêt-Nam) mais aussi, comme nous le précise Michel Roy dans le texte « Artiste et société : professionnalisation ou action politique », une réflexion sur la domination anglophone au Québec. En effet, dans le cahier de presse, rédigé par les artistes, qui accompagnait le spectacle, on pouvait lire : « [le petit coin de verdure] est généralement bordé, soit d'une clôture de fil de fer barbelé, de bois ou de fibre de verre, ou d'une haie pleine d'épines, et couvert d'écriteaux interdisant de marcher, de flâner, d'uriner, de toucher aux fleurs, de jouer avec le chien méchant, etc. Les statistiques prouvent que ces écriteaux sont à 99 pour cent rédigés en anglais. » De son côté, la deuxième installation, *Le sanctuaire au bienheureux Saint Martin de Porrès* tournait en dérision la religion catholique et son emprise historique sur la société québécoise. La troisième installation, *La propulsion de lapins*, abordait également une caractéristique de l'histoire du Québec : les familles nombreuses. La quatrième installation, quant à elle, se penchait sur la technologie moderne, remettant en question la notion de progrès en présentant une critique de son impact sur la société.

Ces oeuvres s'inscrivaient donc dans un contexte culturel précis. Elles faisaient référence à des éléments historiques associés à une histoire « canadienne française ».

---

<sup>71</sup> *Québec Underground*, p.229

## b) Identité populaire

Le Pavillon de la Jeunesse joue donc un rôle central pour ce qui est de la question identitaire. Contestataire, il bouscule les constructions à l'œuvre dans les pavillons canadien et québécois. *Le Sous-marin jaune* et *Les Mécaniques* étaient des œuvres « expérimentales » qui s'inscrivaient dans le mandat du Pavillon de la Jeunesse qui souhaitait donner une grande liberté d'expression et soutenir les nouvelles tendances artistiques. Il ressort de la description de ces œuvres un aspect « jeune » et léger, et elles paraissent presque frivoles. Mais il est important de souligner qu'en cette fin des années 60, deux grandes tendances artistiques s'affrontent sur la scène de l'art au Québec. D'un côté, l'abstraction « pure » des plasticiens, qui jouissent à l'époque d'une certaine reconnaissance internationale, et de l'autre, une nouvelle génération d'artistes qui considèrent, comme l'affirme Francine Couture, que « les tendances modernistes du formalisme géométrique et du post-automatisme ne peuvent plus traduire la nouvelle sensibilité de l'époque<sup>72</sup>. » Le Pavillon de la Jeunesse prend position dans ce débat en appuyant la tendance anti-moderniste.

Cette nouvelle génération d'artistes, dont le porte-parole est l'artiste Serge Lemoine, va vouloir exprimer cette « nouvelle sensibilité de l'époque » découlant du développement des moyens de télécommunications, de la société des loisirs et de la société de consommation, en utilisant de nouveaux procédés techniques et en intégrant des objets de la vie quotidienne dans leurs œuvres. C'est l'époque des premiers

---

<sup>72</sup> *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, t.1, p.9

« happenings » : des performances plus ou moins spontanées qui cherchent à donner au public un rôle direct dans le processus de création et à transformer ainsi la relation entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur<sup>73</sup>.

Selon Francine Couture, le collectif Fusion des Arts (créé en 1965) représente bien ces nouvelles tendances. Les artistes du groupe cherchaient à « briser l'autonomie disciplinaire » moderniste et à remettre en question les institutions artistiques qu'ils jugeaient élitistes. En organisant des spectacles qui intégraient plusieurs pratiques artistiques (la danse, la sculpture, la photographie), ils créaient ainsi de nouveaux « environnements » qui avaient comme objectif de « promouvoir et d'opérer la synthèse de tous les arts en oeuvres collectives<sup>74</sup> ». En renversant les hiérarchies traditionnelles, ils souhaitaient permettre à la « culture populaire » de rentrer dans « la culture savante ».

Mais les historiens de l'art, qui se sont penchés sur ces oeuvres, et plus particulièrement sur *Le Sous-marin jaune de la force de frappe québécoise*, ont montré comment elles exprimaient les particularités de ce qu'on a appelé le « Pop-art » québécois.

En effet, comme nous l'avons vu, les objets de la « vie de tous les jours » qui ont été utilisés pour créer le *Sous-marin jaune* consistaient principalement de chapelets, d'images pieuses et d'autres symboles religieux catholiques. Cette oeuvre faisait donc référence à un aspect important de l'histoire du Québec. Pour les critiques d'art de l'époque, notamment Claude Jasmin du journal *La Presse*, le *Sous-marin jaune* s'inscrivait dans un contexte culturel local. Contrairement aux oeuvres à caractère

---

<sup>73</sup> *Québec Underground*, p.229

<sup>74</sup> *ibid.*, p. 212

« universaliste » des plasticiens, cette oeuvre faisait référence à un passé précis et à une histoire nationale collective<sup>75</sup>.

À cette époque, des écrivains et intellectuels rassemblés autour de la revue *Parti-pris*, une publication politique et littéraire qui prônait l'indépendance du Québec, voulaient affirmer un nouveau style littéraire par l'utilisation du joul. Il ne s'agissait pas de tourner en dérision la « langue du peuple »<sup>76</sup>, mais plutôt, comme l'écrivait Pierre Maheu, un des fondateurs de la revue, « d'assumer nos propres sources, de reprendre racine<sup>77</sup> ».

De ce mouvement littéraire est né un mouvement artistique que l'on a qualifié de « Ti-Pop » (qui joue avec l'appellation populaire québécoise « *Ti* », comme dans « chez *Ti-Jean* snack bar, *Ti-lou* antiques ou tout simplement âllo *Ti-cul...*<sup>78</sup> »). Le *Sous-marin jaune* et certaines des installations présentées à côté du spectacle *Les Mécaniques* peuvent être vues comme représentatives de ce mouvement « Ti-Pop ». Les artistes se sont inspirés du pop-art américain, mais y ont intégré des éléments d'une culture populaire spécifiquement « québécoise » en affirmant ainsi leurs racines, et leur identité distincte.

À travers leurs oeuvres, les artistes du Pavillon de la Jeunesse nous montrent qu'ils n'adhèrent pas à l'image du pays diffusée dans l'exposition des arts visuels présentée dans le pavillon canadien. Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'il n'y avait aucun exemple de la nouvelle génération d'artistes québécois dans la section

---

<sup>75</sup> *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, t.2, p.195

<sup>76</sup> *Québec Underground*, t.1, p.97

<sup>77</sup> Maheu, Pierre, *Parti Pris*, volume 4, n.1, cité dans *Québec Underground*, t.1, p.103

<sup>78</sup> *Québec Underground*, t. 1, p.103

« Retour à la figuration » de cette exposition. Le collectif Fusion des Arts avait pourtant été invité dans la section « Spectacle » du pavillon canadien pour présenter une oeuvre (apolitique) intitulée *Synthèse des arts*. On peut donc supposer que les organisateurs du pavillon étaient au courant des nouvelles tendances artistiques du Québec, mais avaient sans doute jugé le « pop-art québécois » trop subversif pour l'intégrer dans l'exposition *Painting in Canada*.

Dans le recueil *Québec Underground*, Pierre Maheu affirme: « Entre le Canada français révolu et le Québec à inventer, il faut une démarche qui fasse le joint <sup>79</sup> ». Dans le troisième chapitre, nous allons nous pencher plus attentivement sur cet aspect, et montrer comment les artistes du Pavillon de la Jeunesse ont su profiter du contexte particulier de l'Exposition universelle de Montréal pour faire ce « joint » et affirmer ainsi une culture québécoise à la fois « nouvelle » et intimement liée à ses racines populaires. Mais pour le faire, il fallait imposer cette identité devant l'« autre », dans le cadre d'Expo 67, le visiteur étranger. Nous allons voir comment les jeunes artistes ont pu, à travers différentes stratégies, imposer leur conception de l'identité devant cet « autre ».

---

<sup>79</sup> Maheu, Pierre, cité dans *Québec Underground*, t. 1, p.103

## CHAPITRE III

### STRATÉGIES IDENTITAIRES

Plus de 50 millions de visiteurs sont venus à Expo 67. Ce nombre immense a dépassé largement toutes les estimations. Partout on faisait l'éloge de la « grande exposition » de Montréal. On acclamait les réalisations architecturales, la beauté du site, l'organisation exemplaire et le déroulement harmonieux de l'événement. Pour une rare fois dans l'histoire du pays, les yeux du monde entier étaient rivés sur le Canada.

Dans sa thèse de doctorat intitulée *La question identitaire dans l'art moderne québécois*, Louise Vigneault montre comment l'identité s'érige sur un « double fondement », à savoir « sur l'image que le sujet aura de lui-même, et sur le regard que l'« autre »- voisin limitrophe, cousin culturel, autorité coloniale ou oppresseur

politique- portera sur lui.<sup>80</sup> » Le sentiment d'identité, qu'il soit individuel ou collectif, se construit donc, à la fois, sur la perception que l'on a de soi et sur le regard (le philosophe Charles Taylor parle lui de « reconnaissance »<sup>81</sup>) d'un « autre ».

Une exposition universelle est un lieu privilégié pour étudier ces deux fondements de l'identité. En effet, la « vitrine » particulière que propose ce genre d'événement permet d'analyser à travers les différents pavillons, d'une part, la perception de soi, d'autre part, les réactions de l'« autre », celle des visiteurs étrangers.

Dans ce dernier chapitre nous allons nous pencher sur le deuxième fondement de l'identité dont parle Louise Vigneault : le « regard de l' autre ». À Expo 67, ce regard était bien évidemment celui des millions de spectateurs venus à Montréal pour l'événement. Dans une première partie, nous allons analyser la réaction de ces spectateurs aux différentes images nationales présentées dans les pavillons. Dans une deuxième partie nous allons nous concentrer plus attentivement sur les spectacles des artistes du Pavillon de la Jeunesse pour montrer comment ils ont su utiliser habilement le contexte particulier de l'exposition universelle pour détourner l'image imposée par l'« autre » et proposer leur propre définition de soi.

---

<sup>80</sup> *La question identitaire dans l'art moderne québécois*, iii

<sup>81</sup> Venne, Michel, *Produire la culture, produire l'identité*, p. 8

## 1) Le regard de l' « autre » et les pavillons nationaux

### a) L'image du Canada

La fin des années soixante a été une période significative pour le Canada. À cette époque, le pays s'éveillait à la modernité avancée, autant sur le plan politique, qu'économique, social ou culturel<sup>82</sup>. D'un côté, le Canada va vouloir se libérer de l'attachement colonial envers l'Angleterre en marquant son autonomie et son identité. De l'autre, il va réagir au *melting pot* hégémonique des États-Unis en définissant son image nationale de mosaïque culturelle.

L'Exposition universelle de Montréal est le couronnement des nombreuses célébrations qui avaient eu lieu partout au pays en 1967 pour fêter le centenaire de la Confédération. L'événement allait donner une forme concrète au nouveau visage jeune, audacieux et dynamique que voulait présenter le pays. Il allait transmettre un sentiment de fierté aux Canadiens en leur montrant qu'ils étaient capables de s'unir pour réaliser et gérer une manifestation d'envergure internationale. Mais surtout, l'exposition allait prouver au reste du monde que le pays n'était pas limité aux « quelques arpents de neige » dont parle Voltaire, avec ses forêts, ses lacs, ses bûcherons et ses *mounties*<sup>83</sup>...

En effet, partout dans le monde, les grands journaux et magazines de l'époque parlaient du « nouveau visage » du Canada. L'éditorial du magazine américain *Life* du

---

<sup>82</sup> Leclerc, Denise (dir.), *Les années soixante au Canada*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2005, p. 14

<sup>83</sup> Harris, Marc "Americans imagine Canada" dans *Canada Observed: Perspectives from Abroad and from Within*, Jürgen Kleist and Shawn Huffman (ed.) New York, Peter Lang Publishing, 2000, p.23

28 avril 1967 intitulé « Goodbye Expo, Hello Canada », résume bien cette attitude générale:

For Canadians Expo helped change their view of themselves. Scattered across a country sometimes described as a “continent as broad as the U.S but half an inch deep» divided by their conflicting British and French traditions and overpowered by the American proximity, Canadians have been a people in search of a national identity (...) Expo gave Canadians an appreciation of their own capabilities (...) For outsiders, especially Americans ignorant of anything north of the border, except Mounties and lumberjacks, Expo was a revelation.<sup>84</sup>

Il était très important pour le Canada que l' « autre », et plus particulièrement la culture dominante américaine, reconnaisse cette nouvelle identité canadienne et lui donne une validité. En parlant d'Expo 67 comme d'une révélation, ce texte montre bien combien l' « autre » a réagi positivement à cette image d'un Canada moderne et culturellement indépendant. Comme l'écrit le journaliste Robert Fulford: « Expo changed the meaning of the word Canada.<sup>85</sup> »

Mais en contrepartie de ce *coming of age* canadien, le gouvernement québécois allait également vouloir profiter de l'Exposition universelle pour chercher une « reconnaissance », et affirmer les spécificités de la nation québécoise. Dans cette nouvelle image du Canada, le Québec allait tenter d'imposer sa propre conception de la nation.

---

<sup>84</sup> *Life Magazine*. Vol 63 n.18, 3 novembre 1967

<sup>85</sup> *Remember Expo*, p.27

## b) L'image du Québec

Nous avons vu comment Jean Octeau et les organisateurs du pavillon québécois avaient diffusé une image moderne, indépendante et « affranchie » de la province et accordé très peu de place aux images du passé. Selon eux, les références au folklore et aux traditions populaires enfermaient le Québec dans une position statique. En faisant une *tabula rasa* on voulait montrer que le peuple « canadien français » était dorénavant libre d'écrire sa propre histoire moderne « québécoise ».

Pourtant, il est important de souligner que le pavillon du Québec n'était pas très apprécié. Les visiteurs étaient déçus. Les journaux de l'époque le jugeaient froid et austère<sup>86</sup>. Le guide « non-officiel » de l'Expo 67, *Expo inside out*, une brochure qui attribuait des notes et des commentaires sur les différents pavillons du site, lui avait donné une mention « To avoid! », la plus sévère qui soit...<sup>87</sup>

Dans son livre *1967, The Last Good Year*, l'écrivain et historien Pierre Berton écrit :

To a large extent, Expo was about "image" (...) Many pavilions were intent on projecting a new image. Not the one they had of themselves, but the one they hoped others would gain from the Expo. Both Quebec and Ontario undertook market research in this area. The Ontario marketers discovered that most respondents expected the province to stress business and technology. Quebec found, on the other hand, that people wanted its creativity displayed in the form of traditional arts and crafts. Both then decided to do the opposite; in each pavilion, predictable characteristics were reversed (...) The Quebec pavilion was austere and

---

<sup>86</sup> *L'identité nationale exposée*, ch. 6, p. 32

<sup>87</sup> *ibid.*, ch. 2, p. 25

cool on the outside, belying the habitant image (...) The message was: Forget that rural parish bunk. Quebec is as modern as a discotheque....<sup>88</sup>

Une idée que l'on retrouve dans *Remember Expo* de Robert Fulford:

Expo was not, perhaps, always an accurate reflection of Man and His World. Bent on image building, the peoples presented themselves as they'd like others to see them (...) For Canadians, the puzzle between the Expo image and everyday reality was best posed at the Quebec and Ontario pavilions. Quebec was functional, even dour; Ontario's was sophisticated, even uninhibited. In the argot of the moment, French Canada came through as "square", while English Canada seemed to emerge as really "swinging"....<sup>89</sup>

Quand on regarde ces deux textes, on constate la même emphase sur l' « image » et la « réalité ». Les phrases « Expo was not, perhaps, always an accurate reflection of Man and his World » de Robert Fulford, et « predictable characteristics were reversed », de Pierre Berton nous laissent supposer que l'image présentée par le gouvernement québécois dans son pavillon était fautive par rapport à l'image réelle, « authentique » du Québec.

Il est intéressant de constater que ces deux auteurs réagissent de la même manière sur ce qui les a marqués dans le pavillon québécois. Ils n'auraient pas été surpris si le pavillon de l'Ontario avait fait l'étalage de son industrie, mais ils ne sont pas convaincus quand le « French Canada » ne parle pas de son passé, de sa « créativité » ou de sa « joie de vivre », et que la province se présente conséquemment comme une province « *square* », sérieuse.

Quand on lit certains grands magazines de l'époque, on constate que du côté américain, la perception du Québec et des Québécois était basée sur des généralités encore plus frappantes. Le célèbre *National Geographic*, par exemple, avait accordé un

---

<sup>88</sup> 1967, *The Last Good Year*, p. 279

<sup>89</sup> *Remember Expo*, p. 107

dossier spécial à l'Expo 67. Après avoir décrit le site « Terre des Hommes », le journaliste faisait une description du « Montréalais français » typique :

Your Montrealer is a volatile, fiercely loyal Frenchman. He's the kind who, even after the passage of twelve years, still will boo the appearance of former officials who started a momentous riot by banishing Montreal hockey idol Maurice Richard from the ice. He's a lover of art and beauty, unexcelled in the technique of appraising with hidden glance the stylish misses disgorged by Montreal buses and commuter trains every morning. And he's steeped in Gallic charm<sup>90</sup>.

Dans le domaine de la psychologie sociale, un stéréotype se définit comme un « mode de catégorisation rigide et persistant (résistant au changement) de tel ou tel groupe humain, qui déforme et appauvrit la réalité sociale dont il fournit une grille de lecture simplificatrice, et dont la fonction est de rationaliser la conduite du sujet vis-à-vis du groupe<sup>91</sup> ». Quand une culture dominante utilise des stéréotypes, elle le fait de manière à contenir d'autres cultures (comme celles des colonies) dans une position marginale et intemporelle, c'est-à-dire, en leur refusant d'accéder à la modernité. Historiquement, les stéréotypes servent à maintenir les relations de pouvoir établies.

Dans la deuxième moitié du 20<sup>ième</sup> siècle, les Canadiens français, pourtant majoritaires au Québec, étaient encore des « citoyens de seconde zone » avec des revenus nettement inférieurs aux autres groupes ethniques et aux anglophones<sup>92</sup>. Le très conservateur gouvernement Duplessis et le clergé avaient favorisé une politique de retranchement et d'isolement en misant sur les valeurs traditionnelles du terroir et du monde rural. À cette époque, l'économie de la province était sous le contrôle de grands capitaux qui provenaient majoritairement des États-Unis ou du Canada anglais<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> Billard, Jules. B. « Montreal greets the world » *National Geographic*, vol. 131, n.5, May 1967, p.507

<sup>91</sup> Taguieff, Pierre-André, *Le racisme*, Paris, Flammarion, 1997

<sup>92</sup> *Histoire du Québec contemporain*, p. 205

<sup>93</sup> *ibid.*, p. 208

Au cours des années soixante, la province a accédé rapidement à une plus grande autonomie. C'était la période de la Révolution tranquille, marquée par des changements radicaux, la nationalisation des ressources naturelles, un accroissement du pouvoir de consommation, et la création de nouvelles élites québécoises. Mais malgré ces développements, on constate qu'en 1967, les Canadiens français étaient encore associés à l'image de l'« habitant », rural, catholique et replié sur lui-même (quand le célèbre théoricien canadien Marshall McLuhan a été invité à l'Expo le 7 juillet pour le lancement de l'édition française de son livre *La galaxie Gutenberg*, il a parlé du mouvement séparatiste québécois comme d'un phénomène « normal » pour un peuple « encore ancré au 17<sup>ième</sup> siècle »...<sup>94</sup>) ou « latin », avec sa joie de vivre, son « charme » et son tempérament particulier (comme le décrivait le journaliste du *National Geographic*). Dans l'ouvrage *National Dreams : Myth, Memory and Canadian History*, l'historien canadien Daniel Francis nous montre comment le programme d'histoire dans les écoles canadiennes anglaises des années 50 et 60 encourageait cette attitude paternaliste en permettant « l'infantilisation » des Canadiens français. Ceux-ci étaient présentés comme un peuple « rustique », « insouciant », « bon enfant » et immature sur le plan politique<sup>95</sup>.

Malgré l'image moderne du Québec que le gouvernement voulait diffuser dans son pavillon, le regard de « l'autre » traditionnellement dominant, qu'il soit Canadien anglais ou Américain, cernait encore les Canadiens français selon un type bien précis.

---

<sup>94</sup> Genosko, Gary, *McLuhan and Baudrillard. The Masters of Implosion*, New York, Routledge, 1999, p. 91

<sup>95</sup> Francis, Daniel, *National Dreams : Myth, Memory and Canadian History*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 1997, p.97

Ces stéréotypes encourageaient à refuser d'accorder aux Québécois une reconnaissance de nation indépendante.

Quant à l'autorité coloniale française, il suffit de rappeler le célèbre discours du Général de Gaulle, prononcé le 24 juillet sur le balcon de l'Hôtel de Ville de Montréal, pour voir qu'elle faisait également preuve d'une attitude condescendante : « Vous êtes en train de constituer des élites, des usines, des entreprises, des laboratoires qui feront l'étonnement de tous et qui, un jour, j'en suis sûr, vous permettront d'aider la France<sup>96</sup>. » L'utilisation du futur (« feront », « permettront ») laisse sous-entendre que de Gaulle ne pensait pas que les Québécois avaient réellement atteint la maturité nécessaire pour affirmer leur souveraineté. Ils ne pouvaient donc pas être considérés comme une « nation » véritable, au même titre que la France ou le Canada. D'ailleurs, beaucoup d'intellectuels québécois de l'époque avaient mal réagi à ce discours : René Lévesque, par exemple, avait dénoncé son ton arrogant (« Un Québec libre, certes, mais que cette liberté n'apparaisse surtout pas comme un produit d'importation », affirmait-il dans ses mémoires)<sup>97</sup>. Claude Ryan, quant à lui, avait écrit dans le journal *Le Devoir* : « Le général de Gaulle a fait preuve, en se laissant emporter par la foule, d'un manque de connaissance de la réalité locale, d'une information superficielle, qui n'ont point échappé à l'œil critique des Québécois<sup>98</sup>. »

Ces différentes réactions des visiteurs étrangers de l'Expo 67, nous laissent donc supposer que, contrairement au Canada anglais, la nouvelle forme d'identité nationale

---

<sup>96</sup> Extrait du discours du Général de Gaulle. Montréal 24 juillet 1967. Tiré du site « Fondation et Institut Charles de Gaulle » [www.charles-de-gaulle.org](http://www.charles-de-gaulle.org)

<sup>97</sup> Lévesque, René, *Attendez que je me rappelle...* Montréal, Québec/Amérique, 1994, p.281

<sup>98</sup> Ryan, Claude, « Les leçons d'une journée historique » *Le Devoir*, éditorial du 26 juillet 1967, p.4

que voulait se donner le Québec à la fin des années 60 souffrait du refus de la « reconnaissance de l'autre ». Dans une deuxième partie, nous allons nous pencher sur la manière dont les jeunes artistes québécois ont su profiter du contexte particulier offert par une exposition universelle pour transformer ce jugement de l' « autre » à leurs avantage.

## **2) Le regard de l' « autre » et le Pavillon de la Jeunesse.**

### **a) L' « autre » étranger**

Aux yeux de l'élite québécoise, les images liées au passé étaient considérées comme les symboles d'un Canada français arriéré et ne s'accordaient pas avec le portrait du Québec « désaliéné<sup>99</sup> » qu'ils voulaient diffuser. Mais en mettant de côté ces images, les organisateurs du Pavillon du Québec ont déçu les attentes du visiteur étranger. Pour cet « autre », la perception de la province était donc largement basée sur des stéréotypes bien précis.

Nous avons vu que les jeunes artistes québécois du Pavillon de la Jeunesse ont décidé de faire le contraire en prenant des images et des objets (les « *quétaineries* ») tirés d'une culture populaire et d'un passé collectif spécifiquement canadien français, pour en faire le sujet principal de leurs oeuvres.

---

<sup>99</sup> Terme utilisé par Louise Vigneault dans *La question identitaire dans l'art moderne québécois*, p.457

Dans sa thèse de doctorat *La question identitaire dans l'art moderne québécois*, Louise Vigneault s'intéresse au rapport entre l'art et l'affirmation de l'identité. À travers les exemples des artistes Paul-Émile Borduas, Françoise Sullivan et Jean-Paul Riopelle, elle nous montre comment ces artistes ont utilisé plusieurs stratégies pour imposer une identité « contemporaine, enracinée et distincte dans un Québec en voie de modernisation<sup>100</sup> », identité qui s'oppose aux idéologies clérico-nationalistes traditionnelles dominantes au Québec. Nous allons voir de quelle manière les artistes québécois du Pavillon de la Jeunesse ont également utilisé des stratégies pour s'opposer aux stéréotypes imposés par l'« autre » (dans le contexte d'Expo 67, le visiteur étranger) et affirmer ainsi leur propre conception de l'identité.

La fin des années 60 offre un contexte social et politique différent de celui sur lequel se penche Louise Vigneault dans sa thèse. En effet, durant cette période caractérisée par la Révolution tranquille, les artistes sortent peu à peu de la position marginale dans laquelle ils se trouvaient dans les années 50, et voient apparaître une transformation radicale de leur statut dans la société<sup>101</sup>. Il est donc important de noter que les artistes du Pavillon de la Jeunesse ne s'opposent pas à l'image que le gouvernement avait voulu diffuser dans le Pavillon du Québec dans le sens qu'ils vont, eux aussi, souhaiter transmettre à travers leurs oeuvres une image « désaliénée » et moderne de la province. Mais pour valider cette nouvelle image du Québec devant l'« autre », le visiteur étranger, ils vont puiser leur inspiration dans la culture populaire et proposer ainsi une définition de l'identité québécoise différente que celle montrée par les élites.

---

<sup>100</sup> *La question identitaires dans l'art moderne québécois*, p.10

<sup>101</sup> *ibid.*, p. 457

Dans le premier chapitre, nous avons vu que les expositions universelles découlent d'un principe économique (elles favorisent le commerce et le tourisme) et diplomatique (elles créent un « terrain d'ententes » entre les différentes nations). Il est important de souligner qu'elles ont également, depuis leur origine, un aspect éducatif. En effet, contrairement aux « *fairs* » qui sont considérées comme des manifestations essentiellement mercantiles, les expositions universelles ont toujours eu la responsabilité de faire « l'éducation des masses » en encourageant l'expression de la « haute culture »<sup>102</sup>. Mais paradoxalement, pour attirer ces « masses » (et aussi pour assurer des revenus), il faut également les amuser. Progressivement, on s'est mis à accorder une grande place au divertissement qui s'est manifesté sous plusieurs formes.

Dans le texte « Comment fait-on l'exposition des expositions universelles? » tiré du *Livre des expositions universelles*, Yvonne Brunhammer écrit : « Aux soucis économiques, politiques, didactiques qui dominent totalement les premières expositions universelles s'ajoute progressivement le désir- peut-être plutôt la nécessité- de distraire pour attirer et retenir le public. Les attractions prennent une place de plus en plus importante, associées aux présentations exotiques.<sup>103</sup> » Dans les premières expositions au 19<sup>ième</sup> siècle, les pays européens souhaitaient montrer leur puissance et l'étendue de leurs empires coloniaux en présentant des objets d'artisanats et des produits manufacturés des différentes colonies, mais aussi des « spécimens vivants ». Rapidement, les organisateurs se sont rendus compte que ces présentations exotiques avaient un énorme succès populaire. Peu à peu, on s'est mis à construire des

---

<sup>102</sup> Schroeder-Gudehus, Brigitte et Anne Rasmussen, *Les fastes du progrès : le guide des expositions universelles 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992

<sup>103</sup> Brunhammer, Yvonne, « Comment fait-on l'exposition des expositions universelles? » dans *Le livre des expositions universelles 1851-1989*, p.12

« villages » pour exhiber les peuples des colonies dans leur habitat naturel. Ils étaient alors contraints de produire des rituels et danses « authentiques » à des heures précises.

Cette présentation humiliante (dans certaines expositions les peuples des colonies étaient séparés des spectateurs par des barreaux, comme dans un zoo<sup>104</sup>) avait largement contribué à diffuser des stéréotypes racistes en enfermant les « types culturels » dans des moules précis.

Dans l'ouvrage *Colonial Photography and Exhibitions*, Anne Maxwell nous montre qu'il y avait une justification scientifique, « éducative » à ce genre de démonstration. En catégorisant les peuples selon des critères de races, on voulait montrer les différents degrés de l'évolution de l'espèce humaine<sup>105</sup>. Mais aux yeux du public en général, ces expositions étaient surtout des spectacles de curiosités. Parfois, pour satisfaire la soif d'exotisme des spectateurs, certains vêtements, coutumes ou rituels étaient exagérés ou même inventés de toutes pièces. Souvent, aussi, on regroupait dans un même ensemble des peuples de langues et origines différentes<sup>106</sup>.

Au moment de la période de décolonisation cette forme de présentation a éventuellement été abandonnée. Mais il est intéressant de constater que dans les expositions universelles modernes, le concept du « village » s'est perpétué sous une nouvelle forme. En effet, dans le texte « L'attraction *parergon* des expositions universelles », tiré du *Livre des expositions universelles*, François Robichon nous montre que dans la deuxième moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, les « exhibitions exotiques » ont

---

<sup>104</sup> Maxwell, Anne, *Colonial Photography and Exhibitions*, p. 19

<sup>105</sup> *ibid.*, p.3

<sup>106</sup> *ibid.*, p.19

été transformées en « spectacles folkloriques<sup>107</sup> ». Ces « villages » n'occupaient plus l'espace officiel des expositions universelles, mais ils avaient gardé leur rôle de distraction, et sous prétexte de distraire ils diffusaient autant de stéréotypes que les présentations coloniales des expositions du 19<sup>ième</sup> siècle<sup>108</sup>.

À l'Expo 67, comme dans les expositions universelles traditionnelles, une grande place avait été accordée à la manifestation de la « haute culture ». Mais sur l'Île Sainte-Hélène il y avait tout de même un espace consacré exclusivement au divertissement, appelé La Ronde. Au milieu des manèges, bars et restaurants de ce parc d'attraction se trouvait « Le Village », une reconstitution d'un ancien hameau québécois. Le Guide officiel nous en fait la description :

Le Village est la reconstitution d'un ancien et joyeux village du Canada français. Ce coin entraînant de l'Expo vous offre des divertissements aussi caractéristiques que les danses carrées à la place du Québec, ainsi que la dégustation de boissons traditionnelles chez Rose Latulipe. Vous trouverez au Village des cafés familiers, des boîtes de nuits attrayantes, divertissantes à tous égards et où l'on danse (...) L'Antre du Diable est, dit-on, le lieu de l'exotisme par excellence. Des artisans du Québec font des démonstrations de leurs arts et de leurs métiers, et leurs produits sont proposés à la clientèle dans les boutiques du Village.<sup>109</sup>

Ce lieu était donc l'antithèse du Pavillon du Québec. En effet, il diffusait toutes les images stéréotypes du Canada français dont voulait se défaire l'élite québécoise. Si les visiteurs étrangers étaient déçus de la présentation sobre et austère du Pavillon officiel, ils trouvaient dans « Le Village », tout le contraire : un lieu « joyeux », « attrayant » et « exotique »...

<sup>107</sup> Robichon, François, « L'attraction, parergon des expositions universelles » dans *Le Livre des expositions universelles*, p.326

<sup>108</sup> Rydell, Robert, « World Fairs as Historical Events » dans *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World*, p.25

<sup>109</sup> *Guide Officiel*, p. 251

Ce « Village » avait un caractère historique. Il était donc, bien évidemment, différent des villages coloniaux dont nous avons parlé plus haut<sup>110</sup>. Mais dans le contexte politique délicat de l'Expo 67, il avait tout de même une position ambiguë. En effet, dans les expositions universelles, le « village historique » est une catégorie d'attraction à part. Il est, comme l'écrit François Robichon dans *Le livre des expositions universelles*, : « la trace d'un passé national qui mesure la modernité.<sup>111</sup> »

Mais nous avons vu qu'aux yeux des visiteurs étrangers de l'Expo 67, l'expression de la modernité du Québec se heurtait à des stéréotypes tenaces. Nous pouvons donc affirmer que ce « Village » rustique québécois, comme les « villages » des expositions du 19<sup>ième</sup> siècle, contribuait surtout à maintenir les relations de pouvoir établies au Canada en renforçant aux yeux des visiteurs étrangers l'image arriérée de la minorité canadienne française.

Le Pavillon de la Jeunesse se situait lui aussi sur le site de La Ronde. Il n'était donc pas très loin du « Village ». Les jeunes artistes québécois présentaient leurs oeuvres dans un lieu voué au divertissement, tenu à l'écart des présentations artistiques officielles. Il est intéressant de constater que ces artistes ont su comment profiter de cette position particulière. Ils allaient proposer aux visiteurs une image de la province qui serait, d'une certaine manière, complémentaire de celle du « Village ». Les artistes du Pavillon de la Jeunesse n'allaient pas décevoir les attentes des spectateurs en essayant de défaire à travers leurs oeuvres l'image passéiste du Québec. Ils étaient

---

<sup>110</sup> Il est important de préciser que dans les expositions universelles du 19<sup>ième</sup> et du début du 20<sup>ième</sup> siècle, on présentait également sous la forme de « villages » certains « types » européens. En Angleterre, par exemple, on montrait les Irlandais et les Écossais, considérés plus « primitifs » que les Anglais, dans des reconstitutions de villages de pêcheurs « typiques ». En France on montrait des « villages régionaux ».

<sup>111</sup> *Le livre des expositions universelles*, p.327

conscients qu'ils se présentaient au même public qui voyait dans « Le Village » une représentation « typique » du Québec. Ils ont ainsi décidé d'utiliser eux aussi des références à un passé récent (comme les familles nombreuses ou la religion catholique) que l'on pouvait facilement associer au « Canada français ». Mais en s'appropriant ces stéréotypes dans leurs oeuvres, ils en modifiaient le sens. Sous la forme de spectacle, les artistes du Pavillon de la Jeunesse ont donné une forme actuelle à ces images tirées du passé. Ils montraient ainsi que la culture québécoise pouvait être renouvelée et prendre un caractère moderne tout en affirmant les spécificités de son histoire.

Ainsi, les artistes du Pavillon de la Jeunesse ont voulu imposer devant l'« autre » une image moderne et spécifique de l'identité québécoise. Mais cette forme d'identité qu'ils voulaient faire reconnaître par l'« autre » était différente de celle souhaitée par les élites car elle était inextricablement liée à ses racines populaires.

#### **b) L'« autre » Québécois**

Le regard de l'« autre » sur lequel nous nous sommes penchés jusqu'à présent, est celui du visiteur étranger à Expo 67. Nous avons vu comment le Canada et le Québec cherchaient la reconnaissance de cet « autre » de manière à affirmer leur identité moderne.

Mais il est important de souligner que même s'il y avait beaucoup de touristes étrangers venus de l'Europe ou des États-Unis pour voir l'Exposition universelle de Montréal, la plupart des visiteurs étaient tout de même des Canadiens et des Québécois.

De plus, ces visiteurs étrangers qui avaient les moyens de venir des États-Unis ou de l'Europe pour visiter l'Expo 67 appartenaient à une classe sociale plus aisée<sup>112</sup>. Or, ce n'était pas nécessairement le cas pour la plupart des visiteurs locaux, dont la seule dépense n'était souvent que le « passeport » pour entrer dans le site.

C'était donc ces visiteurs qui représentaient la « masse » qu'il fallait éduquer. L'entrevue de Jean Ochteau citée dans le deuxième chapitre, nous montre comment celui-ci cherchait, avant-tout, à « révéler le Québec aux Québécois » dans son pavillon. Barry Lord, le commissaire de l'exposition *Painting in Canada*, voulait lui aussi renforcer le sentiment d'identité des Canadiens.

Dans leur ouvrage *Québécois et Américains*, les auteurs Gérard Bouchard et Yvan Lamonde expliquent comment au cours des siècles est apparue au Québec une rupture importante entre la culture savante et la culture populaire.

La culture savante a cherché à imposer l'image d'un Québec distinct rattaché à la France, tandis que la culture populaire a toujours été plus proche du modèle américain. Selon Yvan Lamonde, la notion d'« américanité » peut être définie comme « une prise de conscience identitaire liée à l'appartenance continentale<sup>113</sup> ». Ce terme désigne donc un espace qui comprend aussi bien le Canada, les États-Unis que les pays

---

<sup>112</sup> À ce sujet voir le texte d'Umberto Eco : « A Theory of Expositions » dans *Travels in Hyper Reality* (eng. trans. William Weaver) Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1986, p.291

<sup>113</sup> Lamonde, Yvan, *Ni avec eux, ni sans eux, le Québec et les États-Unis*, Québec, Nuit blanche, 1996, p.11

d'Amérique Latine (il faut différencier « américanité » et « américanisation », un terme qui désigne, lui, l'acculturation au modèle États-Unien).

En utilisant des éléments de la culture populaire québécoise, les artistes du Pavillon de la Jeunesse valorisent cette notion d' américanité. Ils expriment alors une culture moderne québécoise qui ne serait pas française, ni canadienne, mais américaine, dans le sens qu'elle est rattachée à son appartenance au continent américain (sans être simplement une imitation de ce qui se faisait aux États-Unis).

Il est évident que dans la section La Ronde d'Expo 67, le spectateur allait avoir des attentes différentes quant à la représentation artistique. Les oeuvres *Le Sous-marin jaune de la force de frappe québécoise* et *Les Mécaniques* allaient prendre un aspect ludique, léger, ils n'allaient pas apparaître comme la représentation du « *high art* » associé aux élites. Les artistes allaient donc s'adresser directement au « peuple » québécois et valoriser sa culture de manière à lui montrer qu'il possédait une identité spécifique.

En effet, l'image du Québec diffusée par ces jeunes artistes ne correspond pas à celle revendiquée par les élites. Tandis que cette élite voulait présenter l'image d'un Québec distinct, d'origine « latine » et culturellement rattaché à la France, cette jeune génération d'artistes revendiquait, au contraire, une culture bien enracinée dans le continent américain et bien consciente de ses influences.

En utilisant certaines stratégies, dont l'incorporation dans leurs oeuvres d'éléments de la culture populaire, ces artistes ont cherché à renverser les stéréotypes de la culture québécoise pour proposer un modèle identitaire neuf.

## CONCLUSION

Une exposition universelle est un événement ambigu. À priori, c'est un espace d'échange et de partage. Mais c'est aussi un lieu de compétition féroce où s'affrontent symboliquement différentes cultures. Les arts visuels, qui représentent traditionnellement le degré de « civilisation » d'un pays, ont toujours occupé une position particulière dans l'histoire de ces manifestations.

Dans son article « Académisme et modernité » tiré du *Livre des Expositions universelles*, Éliane Wauquiez se penche sur l'évolution de la représentation artistique dans les expositions universelles depuis leur origine, jusqu'au début du 20<sup>ème</sup> siècle. Ce texte nous montre la place importante accordée aux beaux-arts dans les expositions de l'époque. En 1855 à Paris, par exemple, pas moins de 5000 œuvres provenant de 2176 artistes avaient été rassemblées et exposées dans un pavillon spécialement construit pour l'occasion<sup>114</sup> (en comparaison, le pavillon d'art de l'Exposition de 1958

---

<sup>114</sup> « Académisme et modernité », *Le livre des expositions universelles*

à Bruxelles comprenait seulement 302 oeuvres<sup>115</sup>, et celui de l'Expo 67 de Montréal, environ 200<sup>116</sup>).

Les artistes contribuaient au rayonnement et au prestige de leur pays. Comme dans les autres pavillons qui présentaient différents objets, des produits manufacturés ou de nouvelles inventions, les œuvres d'art étaient classées selon la nationalité de l'artiste et soumises à un système de concours avec des catégories, des prix et un jury. En faisant ressortir les spécificités des différentes écoles nationales, les œuvres diffusaient ainsi une certaine image de l'État et elles étaient soigneusement choisies en fonction du contexte politique. On allait donc bien évidemment favoriser une peinture académique « neutre », comme les représentations de paysages ou de sujets mythologiques plutôt que les œuvres controversées d'un Courbet ou d'un Manet<sup>117</sup>.

Mais il est important de souligner que les artistes « marginaux », auxquels on avait refusé la participation dans les pavillons officiels, allaient tout de même profiter de la vitrine exceptionnelle qu'offraient les millions de visiteurs venus de partout dans le monde pour voir les Expositions. Comme les « Salons des refusés », qui s'établissaient en marge des Salons de peintures du 19<sup>ième</sup> siècle, (les Salons étaient d'ailleurs souvent jumelés aux expositions universelles à cette époque<sup>118</sup>), des lieux d'expositions parallèles s'élevaient à proximité des pavillons officiels. Cela permettait aux artistes de montrer leurs œuvres à un public plus large, mais aussi de marquer leur opposition aux institutions artistiques académiques établies et de définir ainsi leurs positions avant-gardistes.

---

<sup>115</sup> *Le livre des expositions universelles*, p. 169

<sup>116</sup> *Guide officiel*, p. 34

<sup>117</sup> Zola, Émile, « Le bon combat, de Courbet aux Impressionnistes », Paris, Hermann, 1974, cité dans *Le livre des expositions universelles*, p.52-53

<sup>118</sup> *Le livre des expositions universelles*, p.256

Pour l'Exposition universelle de 1855, par exemple, Courbet avait choisi de montrer son œuvre monumentale, « *L'atelier, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* », qui avait été refusée par le jury, dans son propre « pavillon du réalisme » : une petite baraque qu'il avait louée à l'extérieur du site. Il a été imité successivement par Manet, lors de l'Exposition de 1867, par les Impressionnistes, pour celle de 1878, par Gauguin et Émile Bernard, pour celle de 1889; ces artistes ont tous choisi de montrer leurs œuvres dans des maisons privées, des cafés ou des baraquements situés non loin de l'emplacement de l'Exposition.<sup>119</sup>

Au 20<sup>ième</sup> siècle, la représentation artistique dans les expositions s'est progressivement faite moins importante. Le système de classifications et de concours des beaux-arts a disparu peu à peu. Mais il est intéressant de constater que la relation entre les arts visuels et l'État a toujours conservé une place ambiguë dans ces manifestations. Pour les pays exposants, les arts ont continué à être considérés comme une manière importante de diffuser une image culturelle positive du pays. Pour les artistes, l'idée qu'un choix spécifique d'œuvres d'art serve à diffuser une image nationale « officielle » a souvent été une source de contestation.

Les œuvres des artistes québécois du Pavillon de la Jeunesse se situaient donc dans une tradition d'opposition artistique liée à l'histoire des expositions universelles. Nous avons vu que malgré le thème fraternel « Terre des Hommes », l'Expo 67 a été le théâtre d'un affrontement déguisé entre deux expressions de nationalismes. D'un côté, il y avait le Canada anglais qui voulait définir une identité nationale unie de manière à marquer son indépendance coloniale vis à vis de l'Angleterre et se défendre contre l'hégémonie culturelle américaine. De l'autre, le Canada français, qui accédait durant

---

<sup>119</sup> « Académisme et modernité », dans *Le livre des expositions universelles*, pp. 248 à 252

cette période à une plus grande autonomie, et voulait affirmer les spécificités d'une culture « québécoise » liée à un territoire spécifique, et indépendante du Canada<sup>120</sup>.

Tous deux vont profiter du contexte particulier de l'Exposition universelle pour diffuser leurs différentes images du pays.

En effet, le Pavillon du Canada voulait présenter l'image d'une nation bilingue et multiculturelle, incarnée par l'État fédéral, dans laquelle les Québécois formaient un groupe culturel et linguistique spécifique, mais pas une société distincte<sup>121</sup>. Les artistes choisis pour l'exposition « *Painting in Canada* », représentaient donc cette « mosaïque » de différentes cultures, mais leurs oeuvres avaient été exposées de manière à montrer qu'ils suivaient les mêmes grandes lignes et courants. On voulait ainsi démontrer que cette nation multiculturelle et bilingue était unifiée par une même sensibilité « canadienne ».

En réaction à cette présentation officielle, le gouvernement québécois a voulu diffuser dans son pavillon une image totalement différente. Il n'était pas question de présenter le peuple « canadien français » comme une minorité faisant partie du grand ensemble « canadien », mais bien de définir la nouvelle nation « québécoise » par son appartenance à un territoire spécifique où elle formait une société « distincte et majoritaire<sup>122</sup> ». On avait donc choisi d'accorder une place minimale aux représentations artistiques traditionnelles pour montrer que cette nouvelle nation était moderne et ouverte aux innovations.

D'autre part, en marge de ces présentations « officielles », de jeunes créateurs québécois allaient profiter du Pavillon de la Jeunesse, un pavillon original qui laissait

---

<sup>120</sup> *Histoire du Québec contemporain*, t.2, p. 673

<sup>121</sup> *ibid.*, p. 682

<sup>122</sup> *ibid.*, p. 678

libre cours aux pratiques artistiques expérimentales, pour diffuser leur propre conception de leur identité nationale. Cette « contre-culture » voulait rompre avec les institutions et définir sa propre image québécoise, une image à la fois ouverte aux courants internationaux et inextricablement liée à ses racines populaires.

Dans son ouvrage *Produire la culture, produire l'identité?*, André Fortin montre comment le Québec de cette époque était marqué par les contradictions entre « mémoire collective et projet individuel, tradition et post-modernité<sup>123</sup> ». En plaçant ces contradictions au cœur de leurs œuvres, les artistes québécois du Pavillon de la Jeunesse ont su imposer devant l' « autre » leur propre définition du sujet québécois moderne.

---

<sup>123</sup>Fortin, André (dir.), *Produire la culture, produire l'identité?* Culture française d'Amérique, Les presses de l'université Laval. Sainte-Foy, 2000, p.xvii

## BIBLIOGRAPHIE

ALLWOOD, John, *The Great Exhibitions*, London, Studio Vista, 1977.

BALLANTYNE, Michael, *Expo 67, Art*. Toronto, Tundra Book, 1967.

BALTHAZAR, Louis et Alfred HERO Jr., *Le Québec dans l'espace américain*, Montréal, Québec/Amérique, 2001.

BARRAS, Henri, « Vie des Arts à Montréal », *Vie des Arts*, no. 4, Automne 1967.

BERTON, Pierre, *1967, The Last Good Year : A Chronicle of Canada's Centennial Year*, Toronto, Doubleday, 1994.

BHABHA, Homi K. (dir.), *Nation and Narration*, New York, Routledge, 1990.

BILLARD, Jules. B. « Montreal greets the world » *National Geographic*, vol. 131, n.5, May 1967.

BRUNHAMMER, Yvonne (dir.), *Le livre des expositions universelles, 1851-1989*, Catalogue d'exposition, Musée des arts décoratifs, Paris, éditions des arts décoratifs, Herscher, 1983.

CANADIAN CORPORATION FOR THE 1967 WORLD EXHIBITION, Expo 67 Information Manual, Montreal, 1964.

CANADIAN CORPORATION FOR THE 1967 WORLD EXHIBITION, *Terre des Hommes. Man and his World*, Montreal, 1967.

CANADIAN CORPORATION FOR THE 1967 WORLD EXHIBITION, Canadian Government Pavilion, Montreal, 1967.

CARANI, Marie, (dir.), *Des lieux de mémoires : identité et culture modernes au Québec, 1930-1960*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Artexpress, 1995.

COMPAGNIE CANADIENNE DE L'EXPOSITON UNIVERSELLE, 1967, *Guide officiel*, Toronto, Maclean-Hunter, 1967.

COUTURE, Francine (dir.), *Exposer l'art contemporain du Québec, discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, ABC Livres d'arts Canada, 2003.

COUTURE, Francine (dir.), *Mise en scène de l'avant garde*, Montréal, Cahier du département de l'histoire de l'art de l'UQAM, printemps, 1987.

COUTURE, Francine (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. Tome I : la reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB éditeur, 1993.

COUTURE, Francine (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. Tome II : l'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB éditeur, 1997.

COUTURE, Francine (dir.), *Les arts et les années 60*, Montréal, Triptyque, 1991.

COUTURE, Francine, « L'exposition de la modernité artistique, lieu de construction de l'identité nationale », *RACAR, Revue d'art canadienne*, Vol. XXI, n.1-2, 1994, p.32-42

COUTURE, Francine, « Les années 60 : Art contemporain et identité nationale. » *ETC. Montréal*, 17, hiver 1992.

CURRIEN, Pauline, *L'identité nationale exposée. Représentations du Québec à l'exposition universelle de Montréal 1967*, Thèse de Doctorat, Québec, Université de Laval, 2003.

DeKONINCK, Charlotte, Pierre Landry (dir.) *Déclics, Art et Société. Le Québec des années 1960 et 1970*. Montréal, Fides (Collection images de société) 1999.

DUPUY, Pierre, *Expo 67 ou la découverte de la fierté* Montréal, Éditions de l'Homme, 1972.

ECO, Umberto, *Travels in HyperReality, Essays*, English trans. William Weaver, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

ELDER, Bruce, *Image and Identity. Reflections on Canadian Film and Culture*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press in collaboration with The Academy of Canadian Cinema & Television, 1989.

FABER, Jean Marie, *Terre des Hommes, Man and His World*, Canadian Corporation for the 1967 World Exhibition. Ottawa, 1967.

FRANCIS, Daniel, *National Dreams, Myth, Memory and Canadian History*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 1997.

FRANCIS, Mark, *Les années Pop*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 2001.

FORTIN, Andrée (dir.), *Produire la culture, produire l'identité? Culture française d'Amérique*, Les presses de l'université Laval. Sainte-Foy, 2000.

FULFORD, Robert, *Remember Expo. A Pictorial Record*, Toronto, McClelland and Stewart, 1968.

GALOPIN, Marcel, *Les Expositions internationales au 20<sup>ème</sup> siècle et le Bureau International des Expositions*, Paris, l'Harmattan, 1997.

GENOSKO, Gary, *McLuhan and Baudrillard, The Masters of Implosion*, New York, Routledge, 1999.

GRENIER, Raymond, *Regards sur l'expo 67*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1965.

HARVEY, Penelope, *Hybrids of Modernity: Anthropology, The Nation State and The Universal Exhibition*, New York, Routledge, 1996.

JASMIN Yves, *La petite histoire d'Expo 67. L'Exposition universelle et internationale de Montréal comme vous ne l'avez jamais vue*, Montréal, Québec/Amérique, 1997.

KLEIST, Jurgen and Shawn Huffman (ed.), *Canada Observed: Perspectives from Abroad and from Within*, New York, Peter Lang Publishing, 2000.

KROLLER, Eva-Marie, "Expo 67, Canada's Camelot", *Canadian Literature* 152/153. Spring/Summer 1997.

LAMONDE, Yvan et Gérard Bouchard. *Québécois et Américains : la culture québécoise aux XIXe et XXe siècles*, Montréal, Fidès, 1995.

LECLERC, Denise (dir.), *Les années soixante au Canada*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2005.

LEVESQUE, René, *Attendez que je me rappelle...*, Montréal, Québec/Amérique, 1994.

LAMONDE, Yvan, *Ni avec eux, ni sans eux, le Québec et les États-Unis*, Québec, Nuit blanche, 1996.

LINTEAU, Paul-André, et collab., *Histoire du Québec contemporain. De la confédération à la crise*, Montréal, Boréal, 1989, tome I et II.

LORTIE, André, (dir.) *Les années 60, Montréal voit grand*, catalogue d'exposition, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 2004.

MAXWELL, Anne, *Colonial Photography and Exhibitions : Representations of the "Native" and the Making of European Identities*. New York, Leicester University Press, 1999.

McGREGOR, Gaile, *The Wacousta Syndrome. Explorations in the Canadian Langscape*, University of Toronto Press, 1985.

McKASKELL, Robert et Marco TOPALIAN, *Making it New! The Big Sixties Show*, Catalogue d'exposition, Windsor, Art Gallery of Windsor, 1999.

McROBERTS, Kenneth, *Misconceiving Canada, The Struggle for National Unity*, Oxford University Press, 1997.

ROBERT, Guy, *Art actuel au Québec depuis 1970*, Montréal, Iconia, 1983.

ROBILLARD, Yves (dir.) *Québec Underground. Dix ans d'art marginal au Québec, 1962-1972*, tomes I, II, III, Montréal, Éditions Médiart, 1973.

ROGERS, Arthur Randall, *Man and his World. Expo 67 and the Nation in Canada*. Mémoire de Maîtrise, Montréal, Université Concordia, 1999.

ROGOFF, Irit, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, Routledge, London, New York, 2000.

RYAN, Claude, « Les leçons d'une journée historique », *Le Devoir*, éditorial du 26 Juillet 1967, p.4

RYDELL, Robert. W. (dir.), *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World*, Vu University Press. Amsterdam 1994.

SAINT-PIERRE, Marcel, *Serge Lemoyne*, Québec, Musée du Québec, 1988.

SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte et Anne RASMUSSEN, *Les fastes du progrès : le guide des expositions universelles 1851-1992*. Paris, Flammarion, 1992.

SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte et Pierre FOREST «L'internationalisme et les expositions universelles dans les années trente », dans R. Robin (dir.), *Masses et cultures de masse dans les années trente*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1991.

STENSON, Bruno Paul, *(A) Man and His (Expanding) World : Jean Drapeau's Evolving Enthusiasm for Expo 67*, Montreal, M.A Thesis, Concordia University, April 2003.

TAGUIEFF, Pierre-André, *Le racisme*, Paris, Flammarion, 1997.

THEALL, Donald. "Expo 67, a unique art form", *Artscanada*, Vol.24, No. 4, April 1967.

VENNE, Michel (dir.) *Penser la nation québécoise*. Montréal, éditions Québec/Amérique, 2000.

VIGNEAULT, Louise. *La question identitaire dans l'art moderne québécois*, Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2000.