

# D'une colonie à l'autre From Colony to Colony

S. M. CREAN

Volume 11, Number 1, avril 1979

Critique sociale et création culturelle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/001154ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/001154ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0038-030X (print)

1492-1375 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

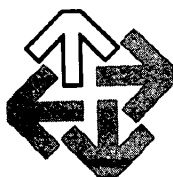
CREAN, S. M. (1979). D'une colonie à l'autre. *Sociologie et sociétés*, 11(1), 95–106.  
<https://doi.org/10.7202/001154ar>

Article abstract

Despite the pessimism which emerges from her survey of Canadian culture, the author sees clear signs of a renewal and a burst of creativity among Canadian artists and intellectuals who contribute in this way to the strengthening of Canadian society and culture in the face of the dangers of Americanization. "Canadian nationalists who look favourably on the strengthening of Quebec nationalism hope that these national movements will evolve to the mutual advantage of both societies."

---

## D'une colonie à l'autre



S.M. CREAN

---

### INTRODUCTION\*

Les historiens ont souvent présenté l'histoire du Québec sous l'angle de l'évolution du mouvement nationaliste. Il est également vrai, même si on l'ignore souvent, que l'histoire de la nation canadienne anglophone s'élabore autour des thèmes de son mouvement — ou plus exactement — de ses mouvements nationalistes. Le Canada a toujours été une colonie et l'est encore. D'abord, colonie de la Grande-Bretagne, et maintenant, satellite des États-Unis, ce statut a été contesté à plusieurs reprises par la population anglophone du Canada au cours de son histoire. Les affrontements ont même entraîné une résistance armée. Toutefois, le mouvement vers l'autodétermination et l'indépendance, au Canada anglais, a subi de fréquentes interruptions au cours des générations. Il n'a pas été le résultat d'une compréhension approfondie du passé, ni d'un consensus sur un projet de société doté d'objectifs sociaux lucidement perçus. Cependant, la dernière vague de nationalisme culturel, au Canada, a entraîné la redécouverte de problèmes qui s'étaient tous posés dans le passé. Le Canada est affligé d'une amnésie culturelle (selon l'expression du politicologue Daniel Drache) con-

---

\* Les résultats de la recherche qui sous-tend cet article ont été exposés dans mon livre *Who is Afraid of Canadian Culture?*, Toronto, General Publishing, 1976.

trairement au Québec : « je me souviens ». La destruction des vestiges du passé atteint, au Canada, le niveau d'un rituel. Il se peut que la population se souvienne de William Lyon Mackenzie comme du chef héroïque des patriotes de 1837, mais la Commission des Parcs du Niagara, en 1968, a démantelé le seul monument qui rappelait cette poussée vers une plus grande indépendance du Canada.

Jusqu'à présent les nationalistes, au Canada, ont dû, à chaque génération, faire œuvre de pionniers pour briser la glace de l'opinion publique. Dans les années soixante, des économistes et des politicologues ont signalé le danger que faisait courir à la souveraineté canadienne, la menace d'investissements directs américains, en quantité massive; au début, plusieurs groupes et particulièrement les universitaires, ont perçu leurs avertissements comme étant extrémistes, et même racistes et anti-américains. Dans la société canadienne, les nationalistes n'ont jamais joui du statut de respectabilité intellectuelle, comme au Québec. Cependant, depuis une dizaine d'années, les nationalistes ont entrepris une analyse globale de la société canadienne, et déclenché un mouvement d'éveil historique et de récupération du passé. Une bonne part de cette activité se déroule encore en marge des lieux traditionnels de recherche (bien que la Commission Symons sur l'état des études se rapportant au Canada ait déjà fait enquête sur le problème de la dé-canadianisation des facultés universitaires) et le nouveau nationalisme, comme on l'appelle, a réussi à intégrer son analyse nationaliste au débat canadien. Aujourd'hui, des éditoriaux dans le *Toronto Star* préconisent l'abolition du pacte de l'automobile, alors qu'il y a cinq ans, on estimait que rien de mieux n'aurait pu se produire, dans cette industrie.

Grâce à des études fouillées et précises concernant le dilemme canadien, le nouveau nationalisme a acquis une certaine respectabilité. Reste à savoir si les Canadiens anglais ne choisiront pas d'oublier, plutôt que de prendre en main les rênes de leur destin.

## I

Depuis une quinzaine d'années, il se produit au Canada anglophone une profonde transformation culturelle, caractérisée par une véritable explosion d'activité créatrice à travers tout le pays. Aujourd'hui, au Canada, on publie plus de livres et de magazines, on crée et on enregistre plus de musique, on écrit et on présente plus de pièces que jamais au cours de notre histoire. Depuis dix ans, une industrie canadienne du disque s'est développée, de même qu'une industrie canadienne du long métrage, pour la première fois depuis les années vingt.

Des centaines d'organisations culturelles ont pris naissance, dans tout le pays, de Victoria à Saint John's. Les arts vivants sont florissants. Les théâtres, les concerts, les musées attirent un public plus nombreux que celui qui fréquente les stades, selon Statistique Canada. Je crois que c'est là une preuve que beaucoup de Canadiens viennent de découvrir l'intérêt que présentent leur culture et leur histoire. Cet épanouissement culturel s'étend à toutes les collectivités, y

compris aux autochtones, ainsi qu'aux groupes ethniques dans les régions rurales et urbaines du Canada.

Le réveil date de 1967, quand les Canadiens ont célébré le centième anniversaire d'un pays dont ils connaissaient à peine l'existence. Jamais on n'avait consacré autant d'attention et d'argent à la célébration d'une fête nationale, et jamais les Canadiens n'avaient autant pris conscience du Canada. L'année du centenaire nous a permis d'entrevoir l'activité et l'énergie qui frémissaient sous une surface traditionnellement tranquille, et d'anticiper ce qui allait se produire, tout en révélant jusqu'à quel point les Canadiens ignoraient ce qui se passait réellement chez eux.

En même temps, apparaissait la nature contradictoire de ce qu'on peut appeler l'identité canadienne : librairies, kiosques à journaux et cinémas où les œuvres canadiennes sont plus rares que papillons en hiver ; la Ligue nationale de hockey (New York affrontant Chicago devant un public new-yorkais) dont les joutes sont retransmises sur le réseau de Radio-Canada et commanditées par Esso Impérial, version canadienne de Exxon.

Par la suite, la recherche de l'identité canadienne a fait couler beaucoup d'encre ; conférences, livres et articles lui furent consacrés en très grand nombre, avec des résultats souvent négatifs. Sans preuves convaincantes, on affirmait que le Canada était indiscernable des États-Unis, ou qu'il s'en différençait seulement à cause du « fait français ». Dans un cas comme dans l'autre, le Canada se définissait par rapport à un ailleurs, et l'essence de son identité demeurait un mystère.

Si la culture canadienne et le Canada lui-même demeurent invisibles, c'est que le pays est une colonie depuis des siècles, et que la culture des bien nantis, c'est-à-dire la Culture officielle, est celle d'une élite coloniale. Dans son livre intitulé *The Vertical Mosaic*, le sociologue John Porter a montré que le réseau du pouvoir politique s'entremêle à celui du pouvoir économique au Canada et qu'ils sont imbriqués dans une série d'écoles privées, de collèges anglicans et de clubs sélects. Bien que les personnages aient changé, depuis 1961, cette configuration de classe et de pouvoirs reste la même. Des études récentes démontrent même que cette élite s'est rétrécie. Il est de notoriété publique que les membres de ce groupe sélect font partie des conseils d'administration des troupes de ballets et des musées. Dans le domaine culturel, ils forment une petite coterie endogène qui oriente aussi efficacement les principales manifestations de la culture que les affaires ou la politique.

C'est à partir de modèles élaborés en Europe, au cours des siècles, que fonctionnent les organismes artistiques au Canada.

Sous l'aristocratie, les artistes étaient directement employés par les mécènes et devaient produire des œuvres d'art destinées surtout aux collections privées. Avec la prise du pouvoir par la classe moyenne, au 19<sup>e</sup> siècle, les arts ont commencé à se répandre dans le domaine public. La bourgeoisie riche passait des commandes pour les œuvres d'art et collectionnait déjà depuis quelque temps (par exemple, les bourgeois hollandais, du temps de Rembrandt) et cette pratique avait influé sur la tradition artistique. Ainsi, auparavant la convention

limitait la représentation en art aux princes et aux ecclésiastiques ; plus tard, il devint courant de voir des hauts fonctionnaires, des marchands et leurs familles se faire portraiturer. Non seulement les faits et gestes de la classe moyenne devenaient-ils dignes d'être représentés sur la toile, mais le public en général avait davantage accès aux beaux-arts, souvent grâce à des legs à l'État (c'est ainsi, notamment, que les collections royales de France et d'Espagne sont devenues celles du Louvre et du Prado). Comme il y avait peu de mécènes en mesure de subventionner leur propre troupe de théâtre ou leur orchestre, les arts de la scène n'ont pas tardé à bénéficier d'un plus vaste public. Tout ceci entraîna le développement d'institutions indépendantes : musées, opéras, etc., qui ont assumé la relève dans le monde des arts. Le mécénat privé disparut presque complètement, et aujourd'hui, il n'existe que dans la mesure où des individus riches subventionnent la carrière de certains artistes. Les protecteurs des arts font maintenant partie d'institutions où ils siègent bénévolement, comme membres du bureau de direction.

Vu ce qu'il en coûte pour le soutien des arts, il était inévitable que l'État fût appelé à en assumer la responsabilité financière. En Europe, l'introduction d'un système public d'institutions culturelles a provoqué la spécialisation. L'évolution même des institutions s'orientait dans ce sens, et les artistes, comme les autres, furent appelés à se spécialiser. Souvent, les auteurs dramatiques avaient été directeurs de troupes ; les compositeurs furent aussi des exécutants et des chefs d'orchestre : maintenant, la production des arts leur échappait, sous prétexte de les libérer pour qu'ils puissent s'adonner davantage à la création. À ce moment-là, les artistes perdaient tout contact avec les protecteurs des arts et avec le public ; ce sont les institutions qui usurpaient leur rôle d'animateurs sociaux.

Aux États-Unis, le mécénat était traditionnellement la chasse gardée de la philanthropie privée : les industriels millionnaires et leurs héritiers qui en avaient les moyens considéraient comme un devoir patriotique la transmission de leur « bon goût », de leur mode de vie (et si possible, de leur nom) à des institutions d'art et de haut savoir.

La National Gallery de Washington fut créée en 1937, quand le financier de Pittsburg, Andrew Mellon, fit don de sa vaste collection de tableaux de grande valeur à l'État, au lieu de rembourser des impôts équivalant à plusieurs millions de dollars. Le gratin de la société canadienne ne disposait peut-être pas de moyens comparables à ceux des Européens et des Américains, mais il était décidé à se construire des châteaux à sa mesure. Toutefois, les institutions culturelles canadiennes sont plutôt le résultat d'efforts collectifs. La plupart du temps, l'intervention d'un riche protecteur des arts ne jouait qu'un rôle marginal dans la création des institutions. La fondation de la Galerie nationale du Canada est typique, à cet égard. La Galerie nationale, l'une des premières institutions du genre au monde, fut créée en 1880 grâce à un groupe d'artistes qui avaient fondé la même année l'Académie royale des arts du Canada, et qui décidèrent de donner une de leurs œuvres primées au musée pour former un embryon de collection. Ce n'était pas le premier musée à ouvrir ses portes au Canada, ou au Québec, car en 1817, le peintre Joseph Légaré avait acheté à

Paris une collection d'œuvres de vieux maîtres pour les exposer en public, à Québec.

Dès le début, les gouvernements ont subventionné, quoique bien maigrement, ces institutions qui ont dû surtout compter sur des contributions volontaires et des appuis bénévoles, sous la tutelle de diverses sociétés. Quelques individus extraordinaires, des artistes, des fonctionnaires, des amateurs se sont donnés corps et âme à leur tâche, sans penser à la renommée ou à la rémunération.

Eric Brown, le premier directeur de la Galerie nationale, après qu'elle fut devenue une institution d'État en 1913, était un champion de l'art canadien, et en particulier de celui du Groupe des Sept. Il a contribué à faire connaître ce musée en organisant des expositions itinérantes à travers le pays. Mentionnons aussi : John Grierson, pionnier du film documentaire et fondateur de l'Office national du film ; Graham Spry et Alan Plaunt, qui ont orienté la politique canadienne de radiodiffusion ; Celia Franca et Betty Oliphant, qui ont établi au Canada une troupe nationale de ballet et une école de danse ; et Tom Hendry, l'un des fondateurs du Manitoba Theatre Centre, en 1958, le modèle des théâtres régionaux qui devaient surgir à travers le pays. Plus tard, dans les années 70, il devait contribuer à la création du Toronto Free Theatre, une des nouvelles scènes indépendantes consacrées à la présentation d'œuvres canadiennes.

La création en 1957, par le gouvernement fédéral, du Conseil des arts a complètement transformé la structure du mécénat, à cause d'importantes subventions gouvernementales, non seulement de l'État fédéral, mais aussi des provinces qui augmentèrent considérablement leurs contributions dans les années 60. Les provinces, et même les municipalités, ont commencé à considérer les affaires culturelles comme faisant partie de la politique des loisirs, de la jeunesse et des sports. En moins de dix ans, les grandes institutions artistiques, qui reçoivent la part du lion des subventions, en vinrent à dépendre entièrement des gouvernements pour leur fonctionnement. La Canadian Opera Company, le National Ballet, le Winnipeg Symphony Orchestra, et la Art Gallery of Ontario reçoivent cinquante et jusqu'à quatre-vingt-dix pour cent de leurs budgets des divers paliers de gouvernement.

Néanmoins, à l'exception des quatre musées nationaux, du Centre national des arts, et de quelques institutions provinciales, les arts au Canada sont toujours sous la tutelle d'organismes privés, à but non lucratif, dont le bureau de direction peut compter certains représentants des corps publics, mais qui n'a légalement aucun compte à rendre aux gouvernements. Si l'on accepte que les arts, tout comme l'éducation, ne sont pas rentables commercialement, ce système devait théoriquement permettre aux institutions artistiques d'échapper à l'influence indue des corps politiques et de leurs agences.

En fait, l'influence politique des anciens mécènes privés demeurait intacte, car en tant que directeurs, ils n'administraient plus leur propre argent, mais bien celui des fonds publics. Les gouvernements, en abandonnant leurs responsabilités à une élite d'affaires, ont eu l'occasion de préciser que ces bureaux

de direction n'étaient pas responsables envers le public, quand leurs décisions étaient contestées publiquement (comme ce fut le cas lors du renvoi de Peter Swann, directeur du Royal Ontario Museum, en 1972, ou lors de l'engagement du britannique Robin Phillips, comme directeur artistique du Festival de Stratford).

## II

Il y a de bons et de mauvais aspects aux subventions publiques pour les arts. Des fonds plus abondants ont permis aux institutions d'atteindre un plus vaste public et d'améliorer leur standard professionnel. D'un point de vue politique, cependant, cela eut pour effet de renforcer la tendance à la concentration du pouvoir entre les mains des directeurs, et des administrateurs qu'ils engagent. Même si les artistes ont pu contribuer à la mise en place et à la création de ces institutions, ils n'y exercent plus aucune influence décisive. Dans certains cas, on a mis carrément à la porte les sociétés d'artistes, pour faire place aux « protecteurs des arts » venus de l'échelon supérieur de la mosaïque verticale. Les artistes canadiens n'avaient plus une très grande importance, vu surtout que la Culture officielle, au Canada, s'orientait vers le soi-disant art international que l'on trouve en Europe ou aux États-Unis. Souvent, elle s'intéresse à des formes d'art divorcées de toute culture nationale contemporaine, dans quelque pays que ce soit, et pratiquées seulement dans un circuit international : New York, Paris, Londres, etc.

L'*Establishment* artistique officiel canadien maintient ses liens les plus étroits avec des centres situés hors du pays. Il n'a pas fait grand-chose pour développer la culture nationale. Il s'ensuit que les répertoires des institutions artistiques, bien qu'ils soient semblables d'un océan à l'autre, ne sont guère canadiens. Bien que les œuvres soient souvent présentées et exécutées par des Canadiens, leur substance (le texte, la partition musicale ou la chorégraphie) en général, n'est pas canadienne. Au cours de l'année 1970-1971, les comédies de Broadway d'un seul auteur dramatique américain, Neil Simon (*Barefoot in the Park*) ont été plus jouées que toutes les pièces canadiennes, présentées par des théâtres professionnels de langue anglaise, de Victoria à Fredericton. Au cours de la même saison, les concerts présentés par les principaux orchestres symphoniques du Canada comprenaient moins de 7% de musique canadienne. On pourrait donc dire que la Culture officielle a pour fonction de présenter la culture des autres.

Pourtant, on pourrait s'attendre à ce que les valeurs d'une société se reflètent dans l'art qu'elle présente. Les œuvres considérées comme importantes devraient impliquer une philosophie et une compréhension de l'histoire, et s'accorder à certains critères esthétiques. Elles tendraient donc à exprimer les projets et les objectifs sociaux qui donnent à cette société son identité. Mais au Canada, la Culture officielle considère ce qui est local comme étranger. Ce qui est canadien n'est acceptable que sous l'angle « international ». Comment comprendre que les leaders culturels d'une nation deviennent les promoteurs de standards artistiques qui déclassent l'ensemble de la production artistique de leurs concitoyens ?

Une des préoccupations majeures de l'art, au <sup>xx</sup>e siècle, c'est sa propre définition. Non seulement de nouvelles formes d'art sont apparues, mais les formes anciennes se sont modifiées, et les anciennes normes régissant les disciplines artistiques ont été rejetées. La définition de l'art est devenue instable et en constante mutation. Qui peut dire, avec assurance, que des modèles de chameaux grandeur nature ou des empilements de boîtes de fer-blanc sont des manifestations d'art légitimes? Pourtant, on doit présumer qu'il s'agit bien d'art, si l'on trouve cela à la Galerie nationale. Cette identification de l'art est devenue un travail d'experts, et la principale fonction des institutions d'art contemporain.

L'Académie royale de peinture et de sculpture, instituée par Louis XIV, montre bien que l'établissement de barèmes officiels en art conduit à une censure politique dans ce domaine de la vie culturelle. En établissant la prééminence de ses concepts artistiques, d'une part, et en imposant ses standards absolus en matière d'éducation et de pratique, l'Académie a réussi pendant un certain temps à s'opposer aux idées de changement. Comme les critères imposés étaient ceux du monarque absolu, l'Académie se trouvait à régenter les arts au nom du roi. Les standards sont, évidemment, soit d'autres œuvres d'art — un modèle ou un point de comparaison — soit une idée. Quand on fait une sélection en fonction d'une norme, plus la sélection est limitée, plus la norme jouera comme facteur d'exclusion. Pour ce qui est de l'art, le Roi-Soleil savait ce qu'il aimait, et il était en mesure de consacrer les ressources de toute la France à la propagation de cet art, à l'exclusion de tout autre.

Le répertoire de la Culture officielle au Canada reflète la même sorte d'intolérance, bien qu'il soit subventionné par l'argent des contribuables. Mais on ne se rend pas compte que les institutions artistiques jouent précisément ce rôle en déterminant ce qui doit être considéré comme de l'art. D'une part, il est rare que l'on discute publiquement de politique artistique, et d'autre part, au nom de la «liberté artistique» les institutions ont traditionnellement tenu à l'écart tous les intervenants, y compris les artistes. Les gardiens de la Culture officielle — les conservateurs, les directeurs, les administrateurs, les critiques, etc — justifient leurs programmes sur la base de la promotion de la qualité. Ils estiment que leur rôle est de présenter les «beaux-arts», tout simplement, et ils se considèrent comme des mini-Médicis qui établissent des standards de qualité, non une censure. Attendu que le Canada, avec sa tradition coloniale, se plie toujours aux standards imposés par les centres dominants, le barème de la qualité a entraîné l'exclusion quasi totale de l'art canadien. En pratique, on a utilisé les standards impériaux comme une sorte de censure qui oppose «qualité» et «canadien».

En tant que colonie de la Grande-Bretagne, le Canada était sous sa dépendance économique et culturelle. Dans une colonie, le leadership culturel vient du même endroit que les emprunts et les marchés préférentiels. Les Canadiens lisaient Kipling, chantaient du Gilbert and Sullivan, et nommaient leurs chiens d'après les noms des gouverneurs généraux anglais. Nous avons adopté le système parlementaire britannique, le même droit civil et le thé Twinings. Longtemps après que le Canada eut cessé officiellement d'être une colonie anglaise en 1931, les liens culturels se sont perpétués. Après la Seconde Guerre



mondiale, le gouvernement fédéral créa une Commission royale d'enquête sur le développement des arts, des lettres et des sciences au pays. Une des principales recommandations de cette commission appelée Commission Massey-Lévesque fut celle de mettre sur pied un Conseil des arts. Le rapport de 1951 affirmait notamment que «cultiver les arts n'est pas un luxe, mais un prérequis essentiel au développement d'une culture nationale stable; et cela justifie la dépense d'une somme considérable d'énergie et d'argent». Tout comme le Canada avait établi la CBC selon le modèle de la BBC, il allait maintenant créer sa version du British Arts Council.

Le rapport Massey-Lévesque a établi le principe que l'État devait subventionner les arts, ce qui eut pour effet, nous l'avons vu, de consolider le caractère privé des institutions artistiques, tout en légitimant, comme Culture officielle, celle de cette élite coloniale qui devenait ainsi la culture nationale du Canada. Quand on a rédigé la charte du Conseil des arts, sept ans plus tard, on a interprété le rapport Massey de manière à supprimer toute référence à la promotion d'un art spécifiquement canadien. Ainsi disparaissait l'intention première de donner la prépondérance à l'art et aux artistes canadiens; le Conseil des arts était donc libre de consacrer ses ressources à la recherche de «l'excellence» dans les beaux-arts, sans tenir compte des besoins culturels de la société dans son ensemble. C'est pourquoi la Culturelle officielle ne s'est pas nourrie d'œuvres canadiennes; elle a tiré son inspiration d'ailleurs. Elle n'a jamais cessé de dépendre des experts étrangers importés pour jouer des rôles de premier plan, ou pour diriger les opérations, comme au Festival de Stratford.

Le conditionnement psychologique favorisant les attitudes coloniales s'est prolongé et, le temps venu, notre élite coloniale a tout naturellement transféré sa dépendance aux États-Unis, quand le commerce extérieur canadien est passé de Londres à New York.

Dans le cas de la Grande-Bretagne, la distance et la technologie plus lente du XIX<sup>e</sup> siècle nous donnaient une certaine protection; mais aujourd'hui, à l'âge des mass media, le processus d'acculturation qui remplace un mode de vie par un autre s'est grandement accéléré.

Dans d'autres pays, où la Culture officielle ne touche qu'une minorité, il existe généralement une culture populaire florissante et bien portante. Les masses américaines peuvent ou non s'intéresser au Metropolitan Opera, mais elles peuvent se procurer, à leur supermarché local, des enregistrements du Grand 'Ole Opry et du Mormon Tabernacle Choir. Au Canada, les systèmes culturels de masse sont saturés par les produits de la culture populaire américaine, et non par ceux de la culture populaire canadienne.

D'un point de vue économique, le marché canadien n'est qu'une extension du marché américain, pour ce qui est de la distribution des produits culturels *made in USA*. L'industrie américaine est encouragée à fournir au Canada, non seulement des avions et des voitures, mais également des livres, des films et des magazines. Les industries culturelles sont dominées par de grandes multinationales américaines, telles que RCA, McGraw-Hill et Columbia Pictures qui ont des succursales ou des agents au Canada. Les principaux exploitants de sal-

les de cinéma sont Famous Players et Odeon qui garantissent, traditionnellement, la présentation des films des distributeurs de Hollywood. Sept grands distributeurs américains se partagent 80% de la recette canadienne, ce qui fait du Canada, depuis quelques années, le plus important client «étranger» de Hollywood.

Depuis longtemps, l'industrie canadienne du film explique aux autorités gouvernementales qu'elle ne peut pas survivre, sans l'établissement, par voie législative, d'un quota de temps de projection qui garantisse aux films canadiens l'accès au marché et/ou un impôt sur les bénéfiques. Les cinéastes rappellent aux bureaucrates que le Canada est le seul pays producteur de films (à part les États-Unis) qui ne se soit pas prévalu d'une telle protection. Pourtant, au cours de dix années, quatre secrétaires d'État ont adopté la solution de compromis qui consiste à conclure des ententes «volontaires» avec les exploitants; ces ententes n'ont jamais été respectées.

Pour qu'une industrie soit viable, — qu'il s'agisse de production de films ou de publication de livres et de magazines — il faut qu'une partie des profits réalisés soit réinvestie dans le développement de l'entreprise. Cependant, si plus de 90% des livres, des magazines et des films en circulation sont importés, les profits réalisés seront réinvestis dans le pays exportateur, et non au Canada. La production canadienne est le fait d'une industrie faible et sous-développée, car elle n'occupe qu'une position marginale sur le marché.

À la fin de 1978, voici quelle était la politique culturelle canadienne: un système — jamais remis en cause — qui subventionne une Culture officielle calquée sur des styles internationaux, ainsi qu'une attitude de laisser faire vis-à-vis des multinationales américaines auxquelles on a, pour ainsi dire, loué nos principaux réseaux de communication culturelle. Ces réseaux ne sont donc pas accessibles à l'expression culturelle des Canadiens. Il en résulte que l'expansion culturelle de ces dernières années a renforcé et accentué les identités locales ou régionales, sans toutefois permettre un développement à l'échelle nationale. Il se peut que beaucoup de Canadiens demeurent incapables d'expliquer ce qu'ils ont en commun avec leurs concitoyens des autres parties du pays.

Même la CBC, qui est pourtant une société de la Couronne, est envahie par l'américanisation — surtout la télévision. En outre, les postes américains se sont introduits massivement, au Canada, avec l'installation du câble (qu'on trouve maintenant dans 50% des foyers). Et quand on ajoute à cela le contenu américain des programmes de nos chaînes canadiennes, on peut dire que la frontière canado-américaine se situe maintenant à 200 milles plus au nord. La ville de Toronto capte plus de télévision américaine que n'importe quelle ville des États-Unis, et les cotes d'écoute montrent que les Torontois consacrent 80% de leur temps de télévision à des émissions en provenance des États-Unis. (Quand il n'y a pas de hockey, le pourcentage monte à 90).

## III

Dans *Peau noire masques blancs*, Frantz Fanon résume ainsi le dilemme du colonisé : « Chaque peuple colonisé [...] trouve en face de lui la langue de la nation civilisatrice; c'est-à-dire, la culture de la mère patrie. Le colonisé s'élève [...] en proportion de son adoption des standards culturels de la mère patrie. » C'est l'alternative : accepter la dépendance ou admettre l'infériorité.

Au cours des quinze dernières années, le mouvement nationaliste canadien a tenté de sortir de ce dilemme, et il a insisté sur la nécessité de priorités, à la fois économiques et culturelles, déterminées au Canada, par des Canadiens et au bénéfice des Canadiens. À la fin des années 60, il y avait ici un nombre croissant de talents créateurs comprenant une génération d'artistes canadiens qui avaient décidé de faire carrière, comme professionnels, au Canada. Ils voulaient faire la preuve que pour « réussir », il n'était pas nécessaire que la consécration vienne de New York. Certains sont revenus, après avoir fait carrière à l'étranger, comme l'acteur-écrivain Gordon Pinsent et le cinéaste Alan King. Ils ont constaté, évidemment, qu'ils ne pouvaient pas compter sur le système existant, destiné à promouvoir les valeurs internationales de la Culture officielle. Ils ont donc consacré leurs énergies et leur créativité à l'organisation de nouvelles institutions culturelles qui pourraient présenter leurs œuvres. D'où l'existence d'un jeune réseau de théâtres, de galeries dirigées par des artistes, de petites imprimeries et de quelques libraires qui se spécialisent dans les livres canadiens.

Ces artistes et ces organismes ont réussi à prouver qu'il est faux que les Canadiens ne s'intéressent pas à leur propre culture (25% des sommes qu'ils consacrent à l'achat de livres sert à l'acquisition de livres canadiens, quand ils y ont accès). Les agences de financement sont maintenant sensibilisées à l'importance du contenu canadien. Désormais, le répertoire officiel est un peu plus ouvert aux œuvres canadiennes, et le Conseil des arts du Canada, dans un geste sans précédent, a établi des normes permettant une représentation minimale de l'art canadien. En même temps, le Conseil annonçait une nouvelle politique de citoyenneté concernant l'attribution de bourses. Bien qu'elle ait suscité un vif débat, la décision annoncée en avril dernier est probablement la plus importante que le Conseil ait prise en faveur des créateurs canadiens, depuis 1957. Enfin, la période d'apprentissage est terminée, et le Conseil pourra désormais consacrer ses ressources au développement de l'art canadien.

Cette effervescence culturelle a produit un climat de confiance et une plus grande maturité. La lutte des artistes pour avoir accès à certains réseaux de communication avec le public a eu pour effet de les politiser. Il en est résulté une constellation d'associations, de sociétés et de conseils professionnels en rapport avec tous les aspects des industries culturelles. À partir de rien, au cours des sept dernières années, on a mis sur pied des organismes comme les Associations of Canadian Publishers, la Writers Union of Canada et le Book and Periodical Development Council qui travaillent, de concert avec d'autres groupes semblables, à promouvoir les œuvres artistiques et littéraires canadiennes, et à en faciliter la diffusion. Devant l'absence d'un appui normal, politique et

institutionnel de la société dans son ensemble, il a fallu faire la preuve de l'existence d'une culture canadienne, et en convaincre les politiciens. Il a fallu mettre tout en œuvre pour faire entendre la voix des intérêts canadiens.

Les hommes politiques et les journalistes québécois ont souvent accusé Ottawa de sacrifier les intérêts du Québec sur l'autel du nationalisme canadien. De même, des Canadiens ont souvent blâmé Ottawa de favoriser le Québec aux dépens du reste du Canada. Ces deux perceptions sont justes, dans la mesure où il semble bien qu'Ottawa ait dressé les deux nationalismes l'un contre l'autre. Mais en matière de défense de la culture canadienne, on ne peut pas dire que les gouvernements fédéraux successifs aient déployé beaucoup d'efforts pour contrecarrer l'hégémonie de la culture américaine, soit au Canada, soit au Québec. C'était le sens des commentaires faits par Kirwan Cox, le président du Council of Canadian Filmmakers qui regroupe 14 000 membres, devant la Task Force on Canadian Unity : « Le Canada, disait-il, n'est pas menacé par le nationalisme québécois, mais par le manque de nationalisme à Ottawa, notamment. La question que vous devez vous poser, ce n'est pas : Qu'est-ce qui ne va pas au Québec?, mais bien Qu'est-ce qui ne va pas dans le reste du pays? Le problème, c'est de savoir si le Canada anglais peut se séparer des États-Unis, avant que le Québec ne se sépare du Canada. Le désir du Québec de se séparer fait penser à une ruée vers les canots de sauvetage, pendant que le Canada se laisse couler volontairement dans l'océan américain. »

Quand des porte-parole québécois ont tenté, ces dernières années, de discuter du statut de colonie du Québec à l'intérieur de la Confédération avec des Canadiens anglais, ils s'adressaient souvent à d'autres colonisés qui n'étaient pas conscients de l'être.

Aux yeux de certains Canadiens, un nationalisme comme celui du Québec, par exemple, est subversif parce qu'il implique une critique de la domination américaine. L'élection du gouvernement du Parti québécois, au Québec, a provoqué chez les nationalistes canadiens des sentiments contradictoires. Ils ont craint que les autorités canadiennes, en se rendant compte du rôle joué par la culture dans la Révolution tranquille ne s'attaquent au secteur culturel. Déjà, la CBC avait fait l'objet d'une enquête sous prétexte d'informations politiques erronées, et l'été dernier, son budget a été amputé de \$71 000 000, soit l'équivalent de 12%. Au moment où ce système national de défense le long de la frontière canado-américaine (ainsi qu'on appelle la CBC dans les milieux culturels) s'affaiblissait dangereusement, on ne soustrayait pas un sou des \$2,3 milliards consacrés à l'achat de chasseurs américains.

Les nationalistes canadiens qui observent d'un bon œil le renforcement du nationalisme québécois espèrent que ces mouvements nationaux évolueront à l'avantage mutuel des deux sociétés.

## RÉSUMÉ

Malgré le pessimisme qui se dégage de son tour d'horizon de la culture canadienne, l'auteur voit des signes certains d'un renouveau et d'un sursaut de créativité chez les artistes et les intellectuels canadiens qui contribuent ainsi à l'affermissement d'un projet canadien de société et de culture, face aux dangers de l'américanisation. « Les nationalistes canadiens qui observent d'un bon

œil le renforcement du nationalisme québécois espèrent que ces mouvements nationaux évolueront à l'avantage mutuel des deux sociétés.»

#### SUMMARY

Despite the pessimism which emerges from her survey of Canadian culture, the author sees clear signs of a renewal and a burst of creativity among Canadian artists and intellectuals who contribute in this way to the strengthening of Canadian society and culture in the face of the dangers of Americanization. «Canadian nationalists who look favourably on the strengthening of Quebec nationalism hope that these national movements will evolve to the mutual advantage of both societies.»

#### RESUMEN

A pesar del pesimismo que se desprende de su panorama de la cultura canadiense, el autor observa indicios seguros de una renovación y de un impulso de creatividad en los artistas e intelectuales canadienses que contribuyen de esta manera al fortalecimiento de un proyecto de sociedad y de cultura canadienses, frente a los peligros de la americanización. «Los nacionalistas canadienses que observan favorablemente el fortalecimiento del nacionalismo quebequense esperan que esos movimientos nacionales evolucionen para beneficio mutuo de las dos sociedades.»