UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

INSTITUT NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

CENTRE — URBANISATION, CULTURE ET SOCIÉTÉ

CULTURE ET RÉNOVATION URBAINE

LES COMPLEXES DES ARTS DE LA SCÈNE À NEW YORK ET À MONTRÉAL DANS LES ANNÉES 1950 ET 1960

Par

Geneviève RICHARD

Maîtrise ès sciences appliquées (M. Sc. A.)

Thèse présentée pour obtenir le grade de

Philosophiae Doctor, Ph.D.

Doctorat en études urbaines

Programme offert conjointement par l'INRS et l'UQAM

Mai 2012

© Geneviève RICHARD, 2012

Cette thèse intitulée

CULTURE ET RÉNOVATION URBAINE

LES COMPLEXES DES ARTS DE LA SCÈNE À NEW YORK ET À MONTRÉAL DANS LES ANNÉES 1950 ET 1960

et présentée par

Geneviève RICHARD

a été évaluée par un jury composé de

M. Christian POIRIER, examinateur interne et président, INRS

Mme Claire POITRAS, directrice de thèse, INRS

Mme Anouk BÉLANGER, examinatrice externe, UQAM

Mme Claudine DÉOM, examinatrice externe Université de Montréal

RÉSUMÉ

Cette thèse a comme objectif de mettre en lumière le rôle du Lincoln Center for the Performing Arts de New York et celui de la Place des Arts de Montréal en tant que solutions à la demande culturelle et aux problèmes urbains du milieu du 20e siècle. Nous nous appuyons sur les concepts de centralité, de réaménagement et de culture pour mieux cerner les retombées urbaines de l'implantation des complexes des arts de la scène. Il nous apparaît intéressant de réexaminer ces monuments culturels modernes inscrits dans les centres urbains qui étaient, à l'époque (1950 et 1960), en plein processus de réaménagement. Nous avons choisi d'étudier ces deux complexes des arts de la scène dont la parenté idéologique, urbanistique et architecturale est saisissante, et ce, sans compter les fréquentes références au projet new-yorkais dans le cadre de la mise en place de son équivalent montréalais.

Les travaux rétrospectifs sur les programmes de rénovation urbaine mettent l'accent sur les conditions d'insalubrité dans lesquelles vivaient les résidants. Or, notre recherche nous permet de mettre un bémol sur l'état réel des sites retenus pour la mise en place des complexes des arts de la scène. Parallèlement à ces projets supportés par l'État et les autorités locales, les villes à l'étude sont, au même moment, en phase de modernisation dans l'objectif bien avoué de se démarquer au niveau international. La recherche du rôle joué par les deux établissements culturels dans les projets de rénovation urbaine est en soit une perspective originale, cette vision étant généralement appliquée à des exemples plus récents. Le recours à la théorie de la réception comme cadre d'analyse permet de concevoir le complexe des arts de la scène comme un objet architectural et urbanistique imposé sur le paysage des villes en mutation.

Nous avons limité nos recherches aux années 1950 et 1960, plus spécifiquement à compter de l'annonce officielle des projets (bien que nous soyons retournée plus loin dans le temps afin d'en retrouver l'origine) jusqu'à l'ouverture en 1962 du Philharmonic Hall du Lincoln Center for the Performing Arts et celle, en 1963, de la Grande Salle de la Place des Arts. Ces balises temporelles nous permettent de bien situer la portée des premières composantes des complexes des arts de la scène dans le cadre des projets de rénovation urbaine. Nous soutenons la thèse que le complexe des arts de la scène a non seulement contribué à la

redéfinition de la notion de rénovation urbaine, en lui adjoignant une composante culturelle déterminante mais que son implantation témoigne de la poursuite des objectifs latents, en termes urbanistiques, des villes concernées : réaménagement de l'espace, redéfinition du rôle et affirmation d'un statut international. Notre hypothèse de départ était que la culture, matérialisée par les complexes des arts de la scène, joue un rôle clé dans le cadre des projets de rénovation urbaine des années 1950 et 1960. Nous avons dû revoir cette présomption initiale puisqu'il apparaît que l'institution culturelle est utilisée à New York à titre d'opportunité inattendue tandis qu'à Montréal, elle devient prétexte dans une perspective globale de réaménagement urbain.

La démonstration s'appuie sur une méthodologie empruntée à l'approche historique, c'est-à-dire par la reconstruction des faits et des évènements ayant mené à la construction des complexes des arts de la scène. La méthode historique a guidé le traitement des sources documentaires, corpus constitué pour l'essentiel d'articles de journaux et de périodiques en plus de l'utilisation de photographies et de plans d'époque. Nous avons pu élaborer une histoire à la fois analytique, mais aussi critique, pour appliquer la théorie de la réception à notre objet de recherche. À New York tout comme à Montréal de grands efforts sont déployés afin d'améliorer la qualité de vie et l'offre de services et la reconnaissance de la ville au niveau national et international. La façon de percevoir les nouvelles infrastructures culturelles mises en place dépendra de tous ces bouleversements. Au final, les débats dans les journaux n'accordent pas beaucoup d'intérêt aux complexes des arts de la scène en tant que composante des programmes de rénovation urbaine ou comme entité architecturale. Dans les deux cas, l'accent est mis sur les débats entre les intérêts (urbains, culturels et sociaux) divergents des résidants et des promoteurs/utilisateurs du complexe. Les principaux points soulevés relèvent à New York d'un questionnement sur la validité de la concentration des institutions culturelles et sur l'intégration du tout avec son milieu est mis à l'avant. À Montréal, l'implantation de la Place des Arts alimente le débat entre les francophones et les anglophones.

Mots-clés :

RENOVATION URBAINE - COMPLEXE DES ARTS DE LA SCENE - LINCOLN CENTER FOR THE PERFORMING ARTS - PLACE DES ARTS – CULTURE – RECEPTION – 1950-1960

ABSTRACT

The objective of the following thesis is to highlight the role of New York's Lincoln Center for the Performing Arts and Montreal's Place des Arts in Montreal as solutions addressing the cultural needs of local residents and urban problems associated with the mid-20th century. To undertake this task, we will rely on the concepts of centrality, redevelopment, and culture to gain a better understanding of how Performing Arts Centres have impacted their surrounding urban environments. It is interesting to reexamine these cultural monuments inscribed within modern urban centrescenters that were, at the time of their respective construction (1950s and 1960s), in a process of redevelopment. The two case studies were chosen because of their ideological kinship, urban planning and stunning architecture and because of the many obvious similarities between New York's Lincoln Center for the Performing Arts and Montreal's Place des Arts.

To date, many retrospective studies on urban renewal programs have focused on the unsanitary conditions in which residents lived. However, the particular focus of our research has allowed us to look beyond the actual conditions of the selected sites that witnesses the development of performing arts complexes. In addition to these projects supported by state and local authorities, the cities under study are at the same time modernizing in order to raise their international status. The investigation of the role played by the two cultural institutions in urban renewal projects is an original perspective because this view is generally applied to more recent examples. We will use reception theory as an analytical framework to analyze the Performing Arts Centres as objects placed in the architectural and urban landscape of cities in a state transformation.

We limited our research to the 1950s and 1960s and, more specifically, after the official announcement of each project (although we returned later in time to retrace the origins of each project) until the opening of Philharmonic Hall at Lincoln Center for the Performing Arts in 1962 and the Grande Salle at Place des Arts in 1963. This timeline allowed us to situate the scope of the first components of each performing arts complex as part of urban renewal projects. We argue that the performing arts complex has not only contributed to redefining the concept of urban renewal by incorporating a cultural element, but that its implementation also reflects the latent objectives in urbanistic terms: redevelopment of space; redefining the role of cities; and

affirming international status. Our hypothesis was that culture, as demonstrated by the performing arts complex, played a key role within the urban renewal projects of the 1950s and 1960s. We had to revise this assumption since it appears that the original cultural institution in New York was an unexpected opportunity for urban renewal while in Montreal, it became a pretext in a comprehensive urban redevelopment strategy.

The argument presented in the following thesis is based on a methodology borrowed from a historical approach; more specifically, the reconstructing of facts and events that led to the creation of performing arts complexes. The historical method has guided the treatment of documentary sources, mostly of newspaper articles and periodicals, but also photographs and plans. We were able to apply reception theory to our selected sites because this methodology allowed us to develop an analytical story without compromising our need for thinking about the subject from a historical perspective. In both New York and Montreal great efforts were made to improve the quality of life, the provision of services, and recognition of the city nationally and internationally. How to deploy the new cultural infrastructure in place will depend on all these upheavals. Ultimately, the debates in the newspapers do not give much attention to performing arts complexes as part of urban renewal programs or as an architectural entity. In both cases, the emphasis is on the discussions between the various local interests (urban, cultural and social) and the debates between residents, developers, and users of the Performing Arts Centers. The main points raised in New York question the validity of concentrating cultural institutions and the ability to integrate arts complexes with their surrounding environments. In Montreal, the introduction of the Place des Arts raises a debate between Francophone and Anglophone.

Key words:

URBAN RENEWAL – PERFORMING ARTS CENTER – LINCOLN CENTER FOR THE PERFORMING ARTS – PLACE DES ARTS – CULTURE – RECEPTION – 1950-1960

AVANT-PROPOS

Avec un cheminement scolaire bigarré, d'aucune manière n'avais-je imaginé un jour de m'attaquer à la rédaction d'une thèse de doctorat en Études urbaines. Bien honnêtement je croyais, après toutes ces années académiques en aménagement, en architecture et en études urbaines avoir mis de côté les notions apprises en histoire de l'art. Eh non ! Au fil de la rédaction, j'ai constaté que l'appréhension analytique du sujet comme objet (d'art) m'était restée. Je concevais mon objet de recherche en tant qu'objet s'insérant dans un courant « esthétique », la ville se repensant durant les années 1950 et 1960. Un peu comme devant une peinture, je me suis penchée sur les mêmes types d'observations pour guider mon analyse, en les adaptant aux études urbaines : insistant sur le quoi (la culture et la rénovation urbaine), le pourquoi (le complexe des arts de la scène, sa déclinaison et sa raison d'être) en effleurant le comment (les formalités administratives et les acteurs) et le médium (l'architecture et l'urbanisme du Mouvement moderne). Cette approche s'est avérée des plus utiles au moment d'appliquer la théorie de la réception (l'une des motivations derrière l'entreprise de ce doctorat) car bien que j'en oublie l'auteur, j'ai déjà lu quelque part qu'il faut considérer l'objet architectural comme une œuvre d'art si l'on veut y appliquer ladite théorie.

J'ai choisi de revisiter deux complexes des arts de la scène : le Lincoln Center for the Performing Arts pour son importance dans la naissance de ce type architectural, mais aussi pour le choix de sa localisation, à New York. Pour sa part, la Place des Arts est intéressante en raison des changements qu'elle génère sur sa périphérie et des débats sociétaux que le projet soulève. J'espère avoir su amalgamer et présenter le tout avec éloquence, précision et intérêt, combinant les notions et les idées acquises durant toutes ces années de formation avec un travail de terrain rigoureux et une analyse comparative solide.

REMERCIEMENTS

Il est de mise de souligner l'apport de celle qui a supporté mon projet depuis ses débuts. À ma directrice Claire Poitras, merci pour la liberté et les conseils et ce, même si certains ont tardé à être compris.

Pour ses connaissances et son enthousiasme envers mon projet, merci à Judith Johnson, du centre d'archives du Lincoln Center for the Performing Arts à New York pour son aide et pour sa requête flatteuse que je compte bien honorer. Quelques remerciements sont aussi de circonstance pour le personnel des archives municipales de New York et de Montréal qui m'ont guidée dans la consultation de différents dossiers.

Une petite pensée pour tous ceux avec qui j'ai eu l'occasion de discuter de mon projet au cours des dernières années. Merci de votre intérêt, de vos propositions et de vos désaccords qui m'ont obligée à continuellement me remettre en question.

À P.B., je suis ambivalente entre te remercier de m'avoir embarquée là-dedans et te demander pourquoi m'as-tu fait ça. Cela dit, j'ai grandement apprécié à la fois ta persévérance (je ne suis pas un renard très facile…) et ta confiance lorsque la mienne a fait défaut. Je ne pourrais être plus reconnaissante envers D.R., pour le temps passé à me lire et à me relire et pour tous tes conseils. L.S. pour tous les petits mots d'encouragement et les fautes retrouvées, J.R. pour m'avoir écoutée me plaindre sans broncher et C.S. pour un jour m'avoir raconté une visite qui m'a beaucoup inspiré. Merci, je vous aime tous très fort xxx.

Je crois que personne ne sait ni ne comprend ce que veut dire faire un doctorat avant d'en avoir terminé un. Est-ce que ça en vaut la peine, je me le demande toujours. Je crois avoir plus appris sur moi-même que sur mon sujet durant ce périple où les aspects négatifs dominaient largement sur la bonne volonté et les bons sentiments. Maintenant que tout cela est terminé, je ne sais pas plus ce que je ferai demain, ni ce que je deviendrai « quand je serai grande », mais chose certaine, on ne m'y reprendra plus à faire quelque chose pour les autres. C'est pourquoi je dédie cette thèse à tous ceux qui n'y ont pas cru, à moi la première.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ iii
ABSTRACT v
AVANT-PROPOS vii
REMERCIEMENTS viii
TABLE DES MATIÈRES ix
LISTE DES FIGURES xii
LISTE DES ABRÉVIATIONS ET DES SIGLES xiv
INTRODUCTION 1
CHAPITRE I 7
QUAND LA VILLE EST REPENSEE : ETAT DE LA QUESTION 7
Recension des écrits et problématique de recherche 7
1.1 LA CENTRALITÉ 10
1.2 UNE STRATÉGIE EN DEUX TEMPS 14
La rénovation urbaine 17
1.3 LA CULTURE 21
Le complexe des arts de la scène 27
Les complexes à l'étude 34
1.4 LA CULTURE ET LA RÉNOVATION URBAINE 34
Conclusion 39
CHAPITRE II 41
REVISITER DES ETABLISSEMENTS CULTURELS CONNUS 41
2.1 LES HYPOTHÈSES DE RECHERCHE : PRÉTEXTE, BESOIN ET VISION 43
2.2QUESTION DE RECHERCHE : INTERROGER LE RÔLE DES COMPLEXES DES ARTS DE LA SCÈNE 44
2.3 LES TERRAINS D'ÉTUDE 46
2.4 LES SOURCES DOCUMENTAIRES 47
2.4.1 Les sources documentaires : identification 47
Les documents visuels 49
Les documents textuels 50
Visites *in situ* 53
2.4.2 Les sources documentaires : analyse 53
2.5 LA STRATÉGIE MÉTHODOLOGIQUE 54
2.5.2 Le récit historique 56
2.5.3 La comparaison 57
2.6 L'APPROCHE THÉORIQUE 58
2.6.1 La théorie de la réception 59
2.6.2 Un modèle applicable aux études urbaines 60
2.6.3 Bénéfices, apports et limites 67
CHAPITRE III 71
RÉPONDRE À UNE DEMANDE AVEC LE COMPLEXE DES ARTS DE LA SCÈNE 71

3.1 À NEW YORK, DES INSTITUTIONS EN MANQUE D'ESPACE 73
3.L'annonce du Lincoln Center for the Performing Arts 80
3.3 À MONTRÉAL, UN BESOIN D'INFRASTRUCTURES CULTURELLES DÉCRIÉ 84
3.4 L'ANNONCE DE LA PLACE DES ARTS 92
3.5 QUI DIT SPECTACLE, DIT ACTEURS 93
Robert Moses 94
John Rockefeller III 96
Louis A. Lapointe et Claude Robillard 98
Jean Drapeau 99
Allier les divers acteurs 100
Conclusion 102
CHAPITRE IV 105
METAMORPHOSE : DES QUADRILATERES SOUS L'EMPRISE DE LA RENOVATION URBAINE 105
4.1LE CHOIX DU SITE 107
4.1.1Destiné au Upper West Side? 107
4.1.2 Variation sur plusieurs sites montréalais 109
4.2 LES PROJETS SPÉCIFIQUES DE RÉNOVATION URBAINE 114
4.2.1 Le Lincoln Square Urban Renewal Project ou comment saisir une opportunité 114
Lincoln Square Urban Renewal Project 116
4.2.2 La Place des Arts ou, s'inscrire dans un processus de redéveloppement urbain 119
4.3AVANT LA VENUE DES COMPLEXES DES ARTS DE LA SCÈNE 121
4.3.1 Altération d'un quartier résidentiel de l'Upper West Side 121
4.3.2 Prolongation du centre-ville moderne vers l'Est 124
4.4 AU-DELÀ DU MÉGA-ÎLOT 129
4.4.1 Revamper l'Upper West Side 131
4.4.2 Créer un axe francophone 136
Conclusion 141
CHAPITRE V 145
DU REVE A LA REALITE 145
5.1 APPELLATION 147
5.2 CE QUE L'ON VEUT 151
5.2.1 Innovation du côté des concepteurs new-yorkais 152
5.2.2 Inspiration du côté des concepteurs montréalais 156
5.3 CE QUI EST PROPOSÉ 159
5.3.1 Un imposant plan d'ensemble pour le Lincoln Center for the Performing Arts 160
Philharmonic Hall 162
New York State Theater 164
Vivian Beaumont Theater 166
Metropolitan Opera House 168
Plaza et aménagement paysager 170
Julliard School et Alice Tully Hall 172
5.3.2 Miser sur la première composante de la Place des Arts 175
Grande Salle 179
Édifice des Théâtres 182
Conclusion 186
CHAPITRE VI 189
DE L'ANNONCE A L'INAUGURATION : LA RECEPTION DE L'INSERTION DE LA CULTURE DANS LES PROJETS DE RENOVATION URBAINE DES ANNEES 1950 ET 1960 189
6.1 UNE OPPORTUNITÉ À SAISIR 194
Le Lincoln Center for the Performing Arts : une solution inclusive 196

Le Lincoln Square Urban Renwal Project : incertitudes face aux changements 197
Par la culture, créer un symbole 199
6.1.2 Le Philharmonic Hall : le 23 septembre 1962 sous le signe du glamour populaire 202
Une anticipation discutée, mais comblée 202
Passer outre les débats 206
Un nouvel élan pour la vie culturelle américaine 208
Retour sur les débuts du Lincoln Center for the Performing Arts 208
6.1.3 Lincoln Center for the Performing Arts : rêve ou désastre 210
6.2 UNE INTENTION PARMI TANT D'AUTRES 211
6.2.1 À Montréal, de grandes ambitions 212
La Place des Arts : une solution grandement espérée 213
Rénover l'îlot sans brusquer les citoyens? 215
L'affirmation d'un statut culturel 217
Avec le recul, réaliser le pouvoir de la volonté 218
6.2.2 La Grande Salle : le 21 septembre 1963 sous le signe de la contestation 218
Dépasser les attentes 219
Quand la culture devient politique 221
Retour sur une symphonie inachevée 225
6.2.3 La Place des Arts : symbole de quoi? 226
Conclusion 227
CONCLUSION 229
Le rôle de la culture dans les projets de rénovation urbaine 237
Pour aller plus loin 245
ANNEXE 1 247
INVENTAIRE ABRÉGÉ DES COMPLEXES DES ARTS DE LA SCÈNE AUX ÉTATS-UNIS ET AU CANADA CONSTRUITS DURANT LES ANNÉES 1960 247
ANNEXE 2 249
CHRONOLOGIE DES COMPLEXES DES ARTS DE LA SCÈNE À L'ÉTUDE 249
CHRONOLOGIE DU *LINCOLN CENTER FOR THE PERFORMING ARTS* 1955 — 1969 249
CHRONOLOGIE DE LA PLACE DES ARTS 1955 — 1967 253
BIBLIOGRAPHIE 255

LISTE DES FIGURES

Figure 1	Midway Gardens, Chicago, 1951	28
Figure 2	Royal Festival Hall, Londres, 1951	29
Figure 3	Schéma de la réception	64
Figure 4	The Metropolitan Opera House that Ben Morris never got to build	75
Figure 5	Radio City Music Hall	75
Figure 6	The Mecca Temple at 56th Street and 6th Avenue, New York	77
Figure 7	Columbus Circle 8th Ave, Broadway and 59th Street, New York	78
Figure 8	Metropolitan Opera House, Broadway, New York	81
Figure 9	Carnegie Hall	83
Figure 10	The Arena, St.Louis, Mo., 1955	86
Figure 11	École Supérieure Le Plateau	87
Figure 12	Intervenants du Lincoln Center for the Performing Arts	97
Figure 13	Intervenants de la Place des Arts	98
Figure 14	Sites proposés pour l'implantation du Lincoln Center for the Performing Arts	108
Figure 15	Sites proposés pour l'implantation de la Place des Arts	110
Figure 16	Réalisations du centre-ville moderne de Montréal	113
Figure 17	Urban Renewal Project, New York City, 1960, Title 1, Federal Housing Act of 1949 as amended	115
Figure 18	The aerial view of Manhattan	118
Figure 19	Le quadrilatère choisi	120
Figure 20	Building Zone Restrictions Use Zones of the city of New York, Plate 87, 1934	122
Figure 21	Building Zone Restrictions Use Zones of the city of New York, Plate 87, 1955	122
Figure 22	Projected site for Lincoln Center	123
Figure 23	Insurance plan of city of Montreal, Plate 20, 1909, révisé 1916	126
Figure 24	Insurance plan of city of Montreal, Plate 20, 1940	126
Figure 25	Un édifice condamné, le Woodhouse	129
Figure 26	Lincoln Square	132
Figure 27	Map indicate résurgence of Manhattan's West Side in past few years	134
Figure 28	Une amélioration à la Place des Arts	137
Figure 29	Le Plan La Haye	139
Figure 30	Plan du site et identification des bâtiments du Lincoln Center for the Performing Arts	147
Figure 31	La première Place des Arts	149
Figure 32	Plan du site et identification des composantes de la Place des Arts	150
Figure 33	Maquette pour le Lincoln Center for the Performing Arts	153
Figure 34	Piazza del Campidoglio, Rome, Italie	154
Figure 35	Place des Arts, s.d.	158
Figure 36	Propositions architecturales	161
Figure 37	Première pelletée de terre	161
Figure 38	Propositions pour le Philharmonic Hall	162
Figure 39	Construction du Philharmonic Hall	163
Figure 40	Philharmonic Hall	163
Figure 41	New York Changing Scene	164

Figure 42	Propositions pour le New York State Theater	165
Figure 43	New York State Theater	166
Figure 44	Propositions pour le Vivian Beaumont Theater	167
Figure 45	Vivian Beaumont Theater	168
Figure 46	Propositions pour le Metropolitan Opera House	169
Figure 47	Metropolitan Opera House	170
Figure 48	Plaza	171
Figure 49	Propositions d'aménagement du Guggenheim Bandshell sur la plaza	172
Figure 50	New York Changing Scene	172
Figure 51	Esquisse pour la Julliard School	173
Figure 52	Julliard School / Alice Tully Hall	174
Figure 53	La proposition de Maurice Roux	175
Figure 54	Idée d'ensemble	176
Figure 55	Plan d'ensemble avec proposition de tour à l'intersection sud-ouest	177
Figure 56	Première pelletée de terre	178
Figure 57	Pancarte pour l'annonce du projet	178
Figure 58	Élévation ouest	179
Figure 59	Dessin pour la Grande Salle	180
Figure 60	Grande Salle	181
Figure 61	Ébauche de perspective dans l'axe de la Grande Salle	182
Figure 62	L'Édifice des Théâtres	183
Figure 63	Édifice des Théâtres	183
Figure 64	Construction du Hall des pas perdus (circa 1970)	185
Figure 65	Les projets tels que proposés	186

LISTE DES ABRÉVIATIONS ET DES SIGLES

ABC	Architecture, Bâtiment et Construction
AC	Architecture Canada
AF	Architectural Forum
AR	Architectural Record
AUH	American Urban History
B	Bâtiment
CA	Canadian Architect
CCCT	Corpus Christi Caller Times
CQ	Cahier de la Quinzaine
DM	Dimanche-Matin
DN	Daily News
IJCP	International Journal of Cultural Policy
IN	L'Illustration Nouvelle
JA	Journal American
JRAIC	Journal of the Royal Architectural Institute of Canada
LC	Le Canada
LCPA	Lincoln Center for the Performing Arts
LCPA inc.	Lincoln Center for the Performing Arts Inc.
LD	Le Devoir
LI	Lotus International
LMQ	Le Miroir du Québec
LPA	La Patrie
LP	La Presse

M	Montreal
ME	Métro-Express
MM	Montréal-Matin
MQ	Miroir du Québec
NW	Newsweek
NYSN	New York Sunday News
NY	The New Yorker
NYH	New York Herald
NYM	New York Magazine
NYP	New York Post
NYSN	New York Sunday News
NYT	The New York Times
NYTM	New York Times Magazine
PDA	Place des Arts
PEJ	Petit Journal (PJ)
PJ	Photo-Journal (P-J)
PUH	Provo Utah Herald
REF	Real Estate Forum
RF	La Revue Française
RHU	Revue d'histoire urbaine
S	Star
TCA	The Canadian Architect
TG	The Gazette
TMS	The Montreal Star
TS	The Sun
TWS	The West Side

UAR	Urban Affairs Review
UAQ	Urban Affairs Quarterly
UdeM	Université de Montréal

INTRODUCTION

Cette thèse aborde le rôle de la culture comme facteur de rénovation ou de revitalisation des villes nord-américaines, au cours des années 1950 et 1960. À cette époque, les deux villes à l'étude, New York et Montréal, sont en restructuration. Les changements se manifestent à la fois sur le cadre bâti et la trame urbaine et par la redéfinition du rôle qu'elles ont désormais à jouer. Mettant à profit la tendance à la modernisation et au renouvellement, plusieurs équipements et bâtiments (résidentiels, commerciaux, institutionnels, administratifs, de transport, etc.) viendront remplacer ou s'ajouter à ceux existants pour créer des centres modernes, fonctionnels et de calibre international.

C'est autour de l'alliance, à savoir la relation entre la culture et la rénovation urbaine, que nous axons nos interrogations pour comprendre la nature de cette relation et pour en déterminer les répercussions. Spécifiquement, notre objet d'étude est la manière dont le complexe des arts de la scène a été utilisé pour permettre l'élaboration et la réalisation de programmes de rénovation urbaine.

La recension des écrits orientée autour des notions clés que sont la centralité, le réaménagement urbain et la culture nous permet de constater, dans un premier temps, les transformations majeures qui s'opèrent dans le cadre de la modernisation-rattrapage du centre et des quartiers centraux nord-américains en ce qui a trait à la forme urbaine, au cadre bâti et à la fonction. Dans un deuxième temps, nous remarquons que ces modifications physiques relèvent, pour la plupart, de l'identification de besoins qui se solde, à cause de l'effervescence urbaine, par la mise en place de nouvelles infrastructures (qu'il s'agisse de tours de bureaux, de sièges sociaux ou d'espaces résidentiels). La culture, compte tenu de sa double vocation comme mode de vie et comme phénomène de création et de représentation, apparaît être un

facteur intéressant à de multiples niveaux en particulier dans le contexte de démocratisation culturelle et de l'apparition de la culture de masse.

Ainsi, afin de nous distinguer par rapport aux recherches déjà réalisées, nous nous concentrons sur le rôle joué par la culture dans les grands projets de rénovation urbaine et, plus spécifiquement, par l'étude de complexes des arts de la scène au tournant des années 1960. Durant la période qui nous intéresse, on constate un mouvement fort alliant la culture à la rénovation urbaine qui vise des objectifs similaires au contexte contemporain. Dans cet argumentaire faisant de la culture un ingrédient clé de rénovation urbaine, nous voyons des similitudes avec les travaux effectués depuis une vingtaine d'années par des chercheurs en études urbaines. Nous avons formulé notre problème de recherche de manière à découvrir comme l'alliance se justifie et prend forme dans le contexte des années 1950 et 1960.

Dans le cadre de la thèse, notre objectif est de replacer deux complexes des arts de la scène connus dans le contexte des villes en réaménagement du milieu du 20e siècle afin de comprendre comment et pourquoi le complexe des arts de la scène émerge et se retrouve au cœur de programmes de rénovation urbaine, de mettre en lumière l'originalité de l'alliance et de mesurer l'écart (ou non) entre ce qui était proposé, ce qui a été mis en place et ce qui a été perçu. Pour atteindre ces objectifs, nous avons posé la question spécifique suivante : quel est le rôle joué par la culture, matérialisée dans les complexes des arts de la scène, dans les programmes de rénovation urbaine qui ont cours durant les années 1950 et 1960 ?

En partie exploratoire, notre recherche permet de mettre en lumière les enjeux et les spécificités de l'implantation de ces équipements culturels en remettant en question la manière et les raisons de sa présence dans les programmes de réaménagement. Afin de mieux définir le rapport entre la culture et l'aménagement urbain au milieu du 20e siècle, puisqu'il nous est apparu que l'établissement culturel est utilisé à New York à titre d'opportunité tandis qu'à Montréal il devient un enjeu dans une perspective globale de réaménagement. Nous avons développé trois sous-hypothèses de recherche ayant respectivement pour thème le prétexte, le besoin et la vision sous-jacents aux complexes des arts de la scène.

Nous formulons thèse que le complexe des arts de la scène a contribué à la redéfinition de la notion de rénovation urbaine dans les quartiers centraux en lui adjoignant une composante culturelle importante et que son implantation témoigne de la poursuite d'objectifs secondaires, notamment symboliques et urbanistiques, pour les villes concernées.

Notre thèse adhère au champ des études urbaines par son objet d'étude et son approche pluridisciplinaire, tout en s'inscrivant dans une approche historico-analytique basée sur deux études de cas, proposées en comparaison. Nous avons procédé à des recherches en archives où nous avons pu consulter des documents écrits (monographies, plans, photographies, articles de journaux, correspondances) et visuels (plans, photographies). Pour améliorer notre compréhension de l'implantation des complexes des arts de la scène dans la trame urbaine et l'environnement bâti, nous nous sommes déplacée afin d'effectuer quelques visites *in situ.*

Pour y parvenir, nous rappelons les intentions ainsi que les stratégies mises en place avec les programmes d'aménagement urbain des années 1950 et 1960. Ceci afin de situer l'émergence complexe des arts de la scène dans le contexte de son époque et de sa ville soit celui de la rénovation urbaine du centre et des quartiers centraux durant les années 1950 et 1960. Il s'agit d'une période charnière où les villes, l'architecture, les valeurs et les intérêts — notamment culturels et politiques — changent rapidement. Ceci fait, nous avons pu démontrer le caractère novateur du type architectural du complexe des arts de la scène en réponse à des besoins culturels bien définis. Nous avons de plus mis de l'avant sa complexité intrinsèque ainsi que les répercussions qu'il a eues sur son environnement immédiat dans le cadre des projets de rénovation urbaine.

Le cadre d'analyse s'appuie sur la théorie de la réception, en provenance du milieu littéraire. Élaborée durant les années 1970, elle visait à réintégrer le lecteur dans le processus d'analyse de l'œuvre, allant jusqu'à le placer au centre de celle-ci. Au début des années 2000, la théorie (notamment transposée en communication et en histoire de l'art) est appliquée à la lecture de l'architecture moderne. Partant de l'idée que les bâtiments ont un sens et qu'il faut aller au-delà des intentions architecturales pour en saisir la portée et la complexité, la réception devient une manière de mesurer l'écart entre le voulu et le rendu. Nous voulions en tester la validité en études urbaines.

Il est important d'asseoir notre analyse basée sur la théorie de la réception sur un fondement historique solide afin de déterminer la manière dont sont reçus les complexes des arts de la scène. Il faut être en mesure d'établir l'horizon d'attente, c'est-à-dire la distance entre ce qui était voulu par les promoteurs et les architectes et ce qui a été rendu et au final reçu par ces derniers et par les citoyens. Nous cherchons à mettre en lumière la réception des complexes des arts de la scène, aussi bien à titre de composantes des programmes de rénovation urbaine qu'à celui d'établissements culturels. Nous présenterons la manière dont les complexes des arts de la scène ont été interprétés dans le cadre des projets de rénovation urbaine, ce qu'ils ont signifié pour différents groupes de gens, ce qui a été écrit à leur sujet et comment leur venue a affecté la pensée urbanistique et culturelle. Ainsi, le choix d'appliquer la théorie de la réception comme cadre d'analyse en études urbaines s'explique par l'opportunité qu'elle permet d'abord de se concentrer sur les intentions derrière les projets et, par la suite, de saisir l'ampleur des débats qui les entoure. La réception offre une façon de déterminer le rôle de la culture en interrogeant l'influence du contexte sur les complexes des arts de la scène et ensuite, la perception de leur mise en place sur leur contexte.

Notre thèse est divisée en trois sections. La première porte sur le volet préparatoire, la seconde se penche sur le volet historique et la troisième présente le volet analytique. Les deux premiers chapitres contiennent les informations sur les éléments plus généraux qui nous ont permis d'élaborer notre problématique de recherche. Dans le chapitre 1, *Quand la ville est repensée : état de la question*, nous procédons à une recension des écrits organisée autour de trois notions clés employées tout au long de notre thèse : la centralité, le réaménagement urbain et la culture. En recensant les propos formulés sur ces différents sujets, nous élaborons notre problématique autour des liens unissant la culture et la rénovation urbaine dans le contexte urbain des années 1950 et 1960. Le chapitre 2, *Revisiter des établissements culturels connus* contient les éléments méthodologiques tels que les sources utilisées, l'approche théorique, analytique et méthodologique qui alimentent et structurent le contenu de notre thèse afin de répondre à nos hypothèses et questions de recherche qui y sont présentées en plus des terrains d'étude.

Le contenu des trois chapitres suivants nous permet de présenter, sous la forme d'un récit historique, la venue et la mise en place des complexes des arts de la scène dans le contexte de réaménagement urbain en cours au milieu du 20e siècle. Le chapitre 3, *Répondre à une demande par un nouveau type architectural*, retraçant l'évolution de l'idée et du besoin de

nouvelles infrastructures culturelles vise à comprendre la venue du type architectural du complexe des arts de la scène. Nous tenterons de démontrer que l'inclusion des complexes des arts de la scène dans les projets de rénovation urbaine n'est pas sans lien avec une demande préalable. Par contre, l'idée de regrouper divers établissements culturels sur un même site est novatrice. Après avoir établi ce besoin lié à la désuétude ou à l'inexistence d'infrastructure culturelle à l'inspiration qui a mené à la création du type architectural des complexes des arts de la scène, nous abordons le projet de rénovation urbaine mis en place dans le chapitre 4 intitulé *Métamorphose : des quadrilatères sous l'emprise de la rénovation urbaine*. Nous présentons d'abord les motivations et les intérêts derrière le choix du site puis nous le décrivons ainsi que les interventions en termes de rénovation urbaine qui y est réalisée et finalement, nous proposons un survol des principales transformations survenues sur les îlots riverains. Dans le chapitre 5, *Du rêve à la réalité* nous passons en revue les principaux éléments liés à la conception et à la réalisation des deux complexes des arts de la scène. Après avoir sommairement identifié les principaux acteurs et leur contribution à la réalisation des deux projets, nous présentons dans l'ordre : l'origine de l'appellation, le plan d'ensemble et finalement la description du parti architectural de chacune des composantes.

Puis, suite à la reconstitution des étapes menant à l'avènement des complexes des arts de la scène, dans le chapitre 6, *De l'annonce à l'inauguration : la réception de l'insertion de la culture dans les projets de rénovation urbaine des années 1950 et 1960*, nous proposons une analyse en deux temps inspirée par la théorie de la réception. D'une part, nous nous intéressons aux réactions suscitées par l'annonce de la construction d'un complexe des arts de la scène se présentant à la fois comme une réponse à des besoins culturels, mais aussi, comme un agent de transformation important pour les secteurs où il est implanté. D'autre part, nous revenons sur les commentaires faits au moment de l'inauguration de chacune des premières composantes du plan d'ensemble, c'est-à-dire le Philharmonic Hall du Lincoln Center for the Performing Arts en 1962 et la Grande Salle de la Place des Arts en 1963.

Notre thèse repose sur l'idée que le complexe des arts de la scène participe à la fois à la redéfinition de la rénovation urbaine en lui permettant d'ouvrir ses paramètres afin de répondre à d'autres intentions et objectifs que ceux liés à l'élimination des taudis. C'est pourquoi, en conclusion, nous proposons que le contexte des années 1950 et 1960 a été favorable au développement de grands ensembles thématiques. En effet, les changements initiés par les

villes en matière de réaménagement urbain, de redéfinition de leurs rôles et d'affirmation d'une stature internationale trouvent réponse dans le type architectural du complexe des arts de la scène. C'est pourquoi, l'alliance de la rénovation urbaine et de la culture a su trouver une conjoncture idéale pour prendre une place importante dans le New York et le Montréal du tournant des années 1960, proposant à la fois une nouvelle façon d'aborder le monde des arts de la scène, accessible à un plus grand nombre et une image renouvelée de ce qu'est l'établissement culturel.

CHAPITRE I

QUAND LA VILLE EST REPENSEE : ETAT DE LA QUESTION

Recension des écrits et problématique de recherche

Dans ce premier chapitre, nous présentons les composantes déterminantes de notre objet d'étude, le complexe des arts de la scène en lien avec la rénovation urbaine. Concentrée sur les travaux de recherche relatifs à notre période d'étude, notre recension des écrits est organisée en fonction des notions clés de centralité, de réaménagement urbain et de culture. Ces notions nous sont rapidement apparues à la base des réflexions ayant conduit à la mise en place des complexes des arts de la scène. Afin de bien en comprendre les fondements, en nous appuyant sur des travaux de recherche réalisés dans différentes disciplines (études urbaines, histoire urbaine, histoire de l'architecture, sociologie, etc.), nous les avons décrites et définies.

Nous avons abordé la recension des écrits à partir de l'idée que, sous l'égide du Mouvement moderne[1], au milieu du 20e siècle, la ville, son image et sa fonctionnalité sont repensées. Selon

[1] L'année 1932, marquée par la tenue de l'exposition internationale d'architecture moderne au Museum of Modern Art de New York (MOMA), constitue un point tournant quant à la personnification nord-américaine de l'architecture. Cette exposition conçue par Philip Johnson (plus tard impliqué en tant qu'architecte au Lincoln Center for the Performing Arts) et Henry-Russell Hitchcock permet aux Américains de découvrir les protagonistes du Mouvement moderne européen en exil aux États-Unis.

la théoricienne de l'architecture Hilde Heynen (1999), les principes modernes reposent sur l'idée que le présent s'affranchit du passé tout en affirmant les orientations désirées pour le futur (1999 : 9). Dans la conception de l'environnement urbain, le modernisme impose une coupure avec les valeurs et ce que Heynen appelle les certitudes visibles, c'est-à-dire les repères traditionnels dans une perspective définitivement tournée vers l'avenir (1999 : 10). Leonardo Benevolo (2000), historien de la ville et de l'architecture, en propose une lecture basée sur le constat que le renouveau de la ville est provoqué et prôné par le modernisme. L'apparition d'une nouvelle esthétique dépourvue de référents traditionnels, où la forme est définie par la fonction et l'imposition d'une échelle monumentale ne constitue qu'une des caractéristiques qui s'exprimeront sous différentes configurations (industrielles, commerciales, tertiaires, ou résidentielles) dans les villes.

Mais l'architecture moderne dépasse la question esthétique[2] bien que selon l'historienne de l'architecture Gwendolyn Wright (2008) il y ait une attention ciblée sur l'enveloppe qu'elle décrit comme : « combining visible transparency with the minimalist elegance of construction details. » (Wright, 2008 : 158). L'environnement urbain réaménagé selon ces principes devait, en théorie, accroître le capital symbolique de la ville, accentuer la fierté de la population locale à l'égard du secteur rénové et modifier l'image globale du quartier. Par le fait même, permettre à l'architecture et à l'urbanisme de servir, non pas uniquement l'aspect fonctionnel, mais également de rendre possible des réalisations spectaculaires pour des raisons d'image et d'honneur (Grandsard, 1970). Ceci dit, à partir des années 1930, le *New Tradition*[3] fait son apparition. Selon l'historien de l'architecture Kenneth T. Frampton, il s'agit d'une déclinaison du modernisme qui se réapproprie des codes architecturaux classiques. Il est employé pour les projets où l'abstraction propre au modernisme est jugée insatisfaisante pour la représentation symbolique espérée par les acteurs derrière les projets (Frampton, 1992 : 210).

Il sera également possible de permettre de créer des villes dotées de spécificités et donc d'une identité propre. Cette architecture et cette nouvelle conception de l'urbanisme, comme le

[2] En 1928, la tenue du premier Congrès international d'architecture moderne (CIAM) amènera l'architecte Charles-Édouard Jeanneret dit Le Corbusier (1887-1965) à rédiger, en 1943, la Charte d'Athènes. Cette charte énonce les principes de l'architecture et de l'urbanisme moderne. Sa réflexion est axée autour de l'idée qu'il faut, pour s'épanouir et vivre en harmonie en ville, trouver des solutions pour satisfaire quatre conditions : habiter, travailler, se divertir et circuler. C'est donc en privilégiant une approche simple et fonctionnelle que seront traités les projets urbains qui signeront le paysage par leur caractère monumental.

[3] Ce courant est aussi connu sous le nom de modernisme-historique de modernisme-classique.

souligne le sociologue André Grandsard (1970), participent de la définition des pratiques de réaménagement urbain en cours dans les centres-villes depuis la fin des années 1950 c'est-à-dire de répondre aux nouveaux besoins et aux nouvelles attentes ainsi qu'aux transformations de l'espace urbain. La conception des complexes des arts de la scène participe à la mise en place de l'architecture-signature qui se démarque dans le paysage et pour laquelle le caractère spectaculaire prime sur l'intégration.

C'est sous cette idée de renouvellement que nous avons défini les termes clés de notre thèse. Dans l'ensemble, ces notions s'introduisent l'une et l'autre afin de conserver le fil conducteur dans les actions menant à la concrétisation des complexes des arts de la scène. Nous concluons ce chapitre par la présentation de la problématique découlant de la recension des écrits à partir de laquelle nous avons structuré notre démarche.

1.1 LA CENTRALITÉ

L'historien et planificateur urbain Carl Abbott (2005) situe l'apparition et le développement des premiers centres-villes nord-américains entre la fin du 19e et le milieu du 20e siècle. Chicago, New York et Washington en sont les premières manifestations états-uniennes, tandis qu'au Canada, ce sont les villes de Montréal et de Toronto qui adoptent d'abord ce modèle. L'avènement de ces centres-villes nord-américains résulte du déplacement géographique ou parfois de l'expansion des centres d'affaires et de commerces traditionnels et où se retrouvaient aussi les fonctions politiques, religieuses et culturelles. En anglais, on réfère bien souvent au centre-ville des affaires par l'emploi de l'expression « *downtown* ». Cette dernière renvoie à la situation géographique dans le bas de la ville du centre des affaires new-yorkais (Fuente, 2005 : 88). La généralisation de l'utilisation de l'expression « *downtown* », nonobstant la localisation géographique, s'avère porteuse de confusion, parce que dans plusieurs cas, il n'existe aucun lien entre les deux (Fuente, 2005 : 88). Selon Abbott (2005), l'une des principales caractéristiques des centres-villes nord-américains est le regroupement de grands édifices, prestigieux et en hauteur. La géographe Denise Pumain (2006) y ajoute la présence d'établissements culturels ou consacrés au divertissement conjuguée à la convergence des principaux corridors de transports en commun assurant un flux quotidien de personnes. À ces équipements se joint la présence de divers services, ateliers et entrepôts (Fuente, 2005 : 87).

Puisque nos cas d'étude ne se situent pas dans ces secteurs à dominantes commerciales et d'affaires, nous privilégierons l'expression de centre et de quartiers centraux, plus précise quant à la localisation et à la dominante résidentielle qu'on y retrouve. L'organisation d'une ville passe prioritairement par son centre où l'on retrouve la prédominance de l'activité intellectuelle et culturelle. Il s'avère donc essentiel que ce dernier soit dynamique et attractif. C'est du moins ainsi que la géographe Jacqueline Beaujeu-Garnier (2005 : 159-160) conçoit le centre. Ses propos sont complétés par ceux de la sociologue Francine Dansereau (1990) qui attribue deux rôles à la centralité : fonctionnalité (le lieu où se concentrent les activités, les services et les équipements) et symbolisme puisqu'il regroupe les équipements et monuments culturels de haut niveau.

Nous avons utilisé la notion de centralité, comprise comme point de convergence, animé par un élément polarisant. En études urbaines, la centralité est notamment définie comme une vision de ce que doit être la ville, en termes d'aménagement, de développement et d'image, à un moment et dans un contexte précis (Castells, 1987 : 179).

En adjoignant une vocation culturelle à la centralité, on atteint ce que le sociologue urbain Manuel Castels nomme la « hiérarchie symbolique. Il définit comme étant un processus de monumentalité, lié à la présence d'institutions culturelles dominantes. Ainsi, cette notion nous a permis de considérer les quartiers centraux, au milieu du 20e siècle, non seulement en tant qu'espaces de mise en place des projets de rénovation urbaine, mais aussi, comme lieu de transformations symboliques. Le changement de vocation et la présence d'investissements connexes participent à la redéfinition des secteurs concernés.

Selon les chercheurs Briavel Holcomb et Robert A. Beauregard (1981), c'est l'espace dans la ville où se trouvent principalement les lieux consacrés au travail et au divertissement. L'une des caractéristiques de la centralité est aussi l'achalandage, c'est-à-dire son intense fréquentation par une diversité de gens. Par conséquent, le centre se doit d'être attirant et accessible autant pour la vie quotidienne des résidants et des travailleurs que pour répondre aux besoins de passants intéressés (en quête de loisirs ou de services spécifiques) ou simplement curieux. Pour y parvenir, d'importants changements doivent être faits. C'est pourquoi, avec les transformations qu'il connaît après la Seconde Guerre mondiale, le centre devient le point de convergence des intérêts et des efforts qui se retrouvent dans les programmes de rénovation urbaine (Holcomb et Beauregard, 1981). De plus, Holcomb et Beauregard (1981) soulignent que des solutions similaires de réaménagement ont été adoptées pour relancer les centres-villes de différents ensembles urbains.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, voire avant, on assiste à la dispersion de la population ainsi qu'à l'étalement des activités industrielles et commerciales des centres-villes. Ce phénomène explique, du moins en partie, l'état dans lequel se sont retrouvés les secteurs centraux. Parmi les éléments ayant causé ces dispersions, l'avènement et la démocratisation de l'automobile et la création d'autoroutes semblent faire consensus chez la plupart des chercheurs, notamment les historiens spécialistes de la ville (Fogelson, 2001 ; Teaford, 2006 et Short, 2006). Fogelson attire cependant l'attention sur le fait qu'*a priori*, les autoroutes étaient

conçues afin de simplifier l'accès au centre, et ce, jusqu'au milieu des années 1940. Cela dit, la mise en place du réseau autoroutier a surtout permis de rejoindre plus aisément la périphérie. Cet accès facilité aux banlieues pavillonnaires en croissance (Grandsard, 1970) encouragea l'exil des couches sociales moyennes et supérieures, mouvement accompagné par la déconcentration des espaces de production industrielle, des commerces et des lieux de divertissement et de restauration. Ainsi vidés des ménages de la classe moyenne et supérieure, le centre et les quartiers centraux se sont retrouvés aux prises avec un nombre accru de ménages pauvres et une concentration croissante d'immigrants (Fogelson, 2001; Grandsard, 1970).

Surtout étudié sous l'angle de ses aspects économiques et sociaux, pour son développement urbanistique et les caractéristiques architecturales de ses bâtiments, le centre urbain est passé, selon Holcomb et Beauregard (1981) par de grandes phases d'attrait et d'abandon. La période suivant l'après-guerre, de 1945 à 1970, a laissé la plupart des centres-villes nord-américains dévastés, avec une multitude de locaux et de terrains abandonnés et de projets incomplets. Cette situation a entraîné une diminution de la qualité de vie, de la salubrité et de la sécurité. Partant de là, le retour des intérêts commerciaux, institutionnels ou résidentiels au centre-ville devait passer par la mise à niveau des infrastructures sécuritaires, sanitaires et par la mise en place d'équipements aptes à attirer une classe aisée, prête à y retourner travailler, magasiner, faire des affaires et se divertir (Fogelson, 2001).

Le sociologue urbain Kevin Fox Gotham (2001) présente les grands bouleversements qui ont touché à la fois les manières de concevoir et de pratiquer le travail, le transport, la politique et le logement. Au 19e siècle, l'industrialisation avait déjà modifié la vocation des villes accroissant la densité de population et conséquemment, celle du cadre bâti. L'état dans lequel se trouvent les quartiers centraux durant les années de l'après-guerre est difficile. Malgré l'effervescence urbaine de l'époque, on retrouve dans les quartiers centraux une multitude de locaux vides, de terrains abandonnés et de projets jamais complétés. Gotham (2001) constate les grands renversements ayant touché à la fois le travail, le transport, la politique et à la vie quotidienne. Si l'industrialisation a modifié la vocation des villes, le lien entre le lieu de travail et celui de résidence, la structuration des voies de circulation, les questions d'hygiène et de santé ainsi que la consommation, aucun plan, aucune aide ne furent rendus disponibles pour encadrer ces mutations (Gotham, 2001). Cette situation a entraîné une diminution de la qualité de vie et

causé la désertion des lieux par les résidants, les commerçants et autres fournisseurs de services. L'abandon des lieux génère l'apparition de problèmes liés à la salubrité et à la sécurité, particulièrement dans les unités résidentielles mal entretenues et désuètes. Ainsi, durant les années 1950 et 1960, dans la foulée des grands projets de réaménagement et de désindustrialisation on assiste à des transformations importantes du rôle et de la forme des centres-villes. (Poitras, 2009 : 3) Pour faire suite à la déconcentration des activités commerciales et industrielles, il faut réattribuer ou du moins réaffirmer la vocation du centre et des quartiers centraux. Cette réaffectation prendra la forme de grands équipements collectifs tels que le métro et les grands projets d'habitation, d'autres, spécialisés comme le complexe des arts de la scène. Marqués par les préoccupations sur l'amélioration de la qualité de vie (Toffler, 1967 : 141), les nouveaux rôles dans la ville, ou du moins la nouvelle conception de ces fonctions se manifeste par le biais de nouveaux bâtiments d'envergure et la dotation d'infrastructures majeures.

À New York, la construction d'édifices significatifs tels que le Siège des Nations Unies (1947-1952), la Lever House (1950-1952), le Seagram Building (1954-1958), le musée Guggenheim (1956-1959) ou encore le Pan Am Building (1963) illustre l'importance de la ville en termes d'établissement et de lieu de culture, en plus d'exprimer son rôle au plan international. À Montréal, on parle littéralement de mise en place de nouveaux symboles (Carmichael, 1966). Amorcée au milieu des années 1950 avec l'élargissement du boulevard Dorchester (aujourd'hui René-Lévesque), la plus importante construction (au niveau symbolique du moins) est sans aucun doute celle de la Place Ville-Marie (1958-1962) qui participe avec le réseau initial du métro (1962-1967), la Tour de la Bourse (1964), le Château Champlain (1967) et la Place Bonaventure (1964-1968) de la mise en forme du Montréal moderne de l'après-guerre. Il s'agit de quelques manifestations de la volonté du monde politique, mais aussi professionnel et culturel d'investir dans la ville. Ces ambitions s'expriment dans les centres et quartiers centraux afin d'inscrire dans l'espace urbain, par le biais de nouveaux équipements, la notion de modernité et la volonté d'occuper une place importante tant à l'échelle locale qu'internationale.

Dans le cadre de notre thèse, la notion de centralité permet d'un côté de prendre en compte les bouleversements importants survenus sur le territoire urbain touché par les programmes de réaménagement. De l'autre côté, dorénavant, le centre « s'impose par sa forte concentration d'employés et de commerces, et comme le siège des grandes administrations publiques et

privées » (Montréal, 1964 : 6). Cette affirmation sous-tend que pour mettre en place les complexes des arts de la scène, il a fallu intervenir sur des secteurs actifs, peut-être délabrés, mais où résidaient et travaillaient des gens qui contribuaient à une vie sociale et communautaire. Le choix d'installer les complexes des arts de la scène dans les quartiers centraux, au lieu de les disperser dans les banlieues, s'est avéré une décision fondamentale quant au renforcement du pouvoir et de l'attractivité des villes.

1.2 UNE STRATÉGIE EN DEUX TEMPS

À la fin du 19e siècle et au début du 20e, on voit apparaître les premiers efforts coordonnés entre les pouvoirs publics locaux, les représentants des mouvements de réforme urbaine et les gens d'affaires. Il en résulte des interventions sur le plan du réaménagement urbain. L'objectif consiste alors à rajeunir certains secteurs des villes, notamment par le biais de l'embellissement municipal. Michel Goussot (2000 : 14), un géographe et politicologue français, identifie trois phases de développement urbain en Amérique du Nord. Une première, du début de la colonisation jusqu'à 1830, à laquelle il n'associe qu'un très faible intérêt pour l'urbanisation. Cette période se caractérise par la mise en place des premières infrastructures permanentes. Une seconde plus importante notamment à cause de l'industrialisation se prolonge jusqu'à la Grande Dépression. La plupart des grandes villes nord-américaines se forment durant cette période. La troisième, où la ville dominante se déploie et s'organise, une période qui se poursuit depuis 1930. On assiste notamment à la redéfinition du rôle, de la forme et de la fonction des villes. Teaford (1990) note que l'on assiste vers la fin des années 1940 à une alliance entre les divers paliers gouvernementaux, les gens d'affaires et les autres individus intéressés à la relance des centres-villes. Ces groupes d'acteurs se sont concertés et ont réalisé que : « a better city was a physically rejuvenated city » (Teaford, 1990 : 26). Selon Blake McKelvey (1973 : 129), un historien de la ville observant une situation qui lui est contemporaine, le climat des décennies 1940, 1950 et 1960 est effectivement favorable au développement urbain. Il juge efficace la collaboration entre les investisseurs privés, les groupes locaux ainsi que les autorités municipales et fédérales. Cette explosion urbanistique ne se fera toutefois pas dans l'unanimité et sans heurts. Il faut souligner que, l'urbanisme agissant en tant que discipline, des solutions similaires de réaménagement ont été adoptées pour relancer les quartiers centraux de différentes villes par des professionnels portant une même vision. Tout comme pour les plans

d'après-guerre, les pouvoirs publics supérieurs ont joué un rôle clé dans la réalisation de ces plans et programmes. Cela dit, ils ont pris différentes formes en fonction des besoins et des réalités de lieux concernés par les interventions. La ressemblance de l'état et des maux dont sont victimes les quartiers centraux dans les deux pays, les États-Unis et le Canada, et les échanges, par communication directe ou indirecte, entraîne la mise en œuvre de solutions similaires.

C'est par la notion de réaménagement urbain que nous nous ancrons dans le domaine des études urbaines. L'objectif, au milieu du 20e siècle, est de réhabiliter les espaces centraux, traditionnellement générateurs d'activités, mais délaissés par certaines catégories sociales (notamment la classe moyenne et supérieure) et les entreprises. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les profonds changements économiques et sociaux qui ont accompagné la désindustrialisation et la désertion des milieux urbains en Amérique du Nord forcent les pouvoirs publics, les entreprises privées et la population à se concerter afin de réorienter les stratégies de développement et de réaménagement urbain. Pour y parvenir, deux stratégies sont mises en place. Dans la volonté de modifier l'espace urbain afin de répondre aux besoins des citoyens et aux aspirations des dirigeants en provenance de différents milieux, on procède premièrement au réaménagement des espaces et équipements existants par le biais de programmes tels que ceux de rénovation urbaine par lesquels on repense, tant dans leur forme que dans leur fonction, des quartiers existants, en prenant soin de conserver généralement leur fonction première, à savoir l'habitation. Deuxièmement, on développe de nouveaux projets afin de moderniser l'image des villes et principalement le centre de celles-ci en y implantant de nouveaux gratte-ciel et des infrastructures de transport (autoroutes, métro, etc.). Le paysage évolue, se transforme du tout au tout. Jacques Chevalier (1994 : 213) relève également la convergence d'intérêts provenant d'élus, de gens d'affaires, mais aussi de citoyens afin de redonner vie au cœur de la ville. Chevalier emploie le terme de renaissance à maintes reprises, référant à ces espaces désertés et identifiés au crime, à la pauvreté et à la décadence notamment suite à la désertion des milieux centraux au profit des développements périphériques. Est-ce une ville en construction ou en démolition, serions-nous sujets à nous demander? Un peu des deux à vrai dire, New York et Montréal sont, d'une certaine manière, durant les années 1950 et 1960 des villes en reconstruction (« Pour agrandir… », *ME*, 31 août 1965). Dans les deux cas, une volonté de modernisation-rattrapage, suivant la période de crise économique des années 1930, anime les interventions qui transforment radicalement le

paysage urbain dans le but avoué de combler les retards accumulés (Fournier *in* Lortie, 2004 : 32; Linteau, 2007 : 131). La forme que prend le nouveau cadre bâti ne ressemble plus à ce qu'il y avait et on déloge progressivement les résidants et les fonctions existantes pour faire place à une clientèle différente avec ses besoins propres.

Durant la seconde moitié du 20e siècle, plusieurs actions sont posées afin de relancer les centres-villes nord-américains notamment sous le slogan « save the city core » (MacDonald et Tough, 1966 : 516). Le centre et les quartiers centraux sont considérés comme délabrés et dysfonctionnels par certains groupes de citoyens, les autorités municipales et les gouvernements fédéraux. Les décennies 1950 et 1960 se révéleront décisives quant à la réorganisation fonctionnelle et esthétique de ces grandes villes, leur conférant ainsi une nouvelle identité forte: une ville moderne, résolument tournée vers l'avenir (Wansborough et Mageean, 2000). Entre les développements immobiliers des promoteurs, les grandes entreprises qui établissent leur siège social dans les nouveaux gratte-ciel et l'envie de rendre plus efficace et fonctionnelle la ville en régissant ses activités et fonctions, les dirigeants et les concepteurs des métropoles œuvrent pour faire avancer les projets.

Nous nous sommes rapidement rendu compte des diverses formes que peut prendre le réaménagement urbain, notamment à cause de l'idéologie sous-jacente, des traductions linguistiques, du lieu et de la période où il est appliqué. Dans tous les cas, selon Marc H. Choko (2002), les interventions réalisées le sont dans l'objectif de moderniser le secteur concerné. Les termes les plus fréquemment employés que nous avons répertoriés sont ici présentés en fonction de leur portée sur les pratiques d'aménagement :

- la revitalisation urbaine, caractérisée par des interventions superficielles, c'est-à-dire qui n'imposent pas de transformations drastiques au cadre bâti et/ou urbain, dans le but de redonner un dynamisme au secteur touché;
- la requalification ou la réaffectation urbaine vise l'attribution d'une nouvelle valeur ou fonction au lieu touché;
- la régénération urbaine cherche à retourner un cadre bâti et/ou urbain dans un état antérieur jugé meilleur;

- la rénovation urbaine sous-tend de faire *tabula rasa* de ce qui était pour tout repenser et reconstruire[4].

La rénovation urbaine

Dans le cadre de cette thèse, la notion de réaménagement urbain renvoie au processus de transformation et de modernisation, et plus spécifiquement à celui de la rénovation urbaine. La rénovation urbaine s'inscrit dans l'optique de faire *tabula rasa*, préconisée par les modernistes pour la mise en place de nouvelles constructions. Holcomb et Beauregard (1981) attribuent au déclin urbain consécutif à la Seconde Guerre mondiale le regain d'intérêt envers les programmes de rénovation urbaine. D'après le chercheur en études urbaines Richard Kleinschmager (2006), il s'agit d'une intervention lourde visant l'amélioration d'un secteur en lui donnant une forme et parfois même une vocation nouvelle. La rénovation urbaine découle souvent de programmes gouvernementaux. Elle a pour but d'éliminer les habitations et les quartiers anciens et insalubres, de stimuler la nouvelle construction (Service d'urbanisme de la Ville de Montréal, 1959; Anderson, 1970), de repenser les systèmes de circulation, d'améliorer la qualité de vie et d'augmenter la valeur des terrains par un changement de vocation (Service d'urbanisme de la Ville de Montréal, 1959). C'est donc dans un contexte de restructuration formelle et fonctionnelle des quartiers centraux que le mouvement de rénovation urbaine naît à la fin des années 1940 pour se terminer au cours des années 1970. L'expression « rénovation urbaine » est celle employée en Amérique du Nord au cours de la période des années 1950 et 1960. Dans le cadre de sa thèse portant sur les grands projets urbains d'après-guerre à Manhattan, le chercheur en études urbaines Samuel Taylor Zipp (2006) définit ainsi la rénovation urbaine : « Urban renewal was a vision for remaking the industrial cities of the North and Midwest that flourished and fell in the twenty years after World War II » (Zipp, 2006 : 3). Dès le milieu de la décennie 1960, le mouvement de rénovation urbaine s'essouffle et plusieurs villes dont New York tombent dans une crise urbaine (Zipp, 2006 : 5) ce dont témoignent de nos jours, à Montréal, les îlots vacants convertis en stationnements de surface, résultat de l'avidité des spéculateurs du milieu du 20e siècle.

[4] Nous avons élaboré ces définitions des différents termes décrivant les interventions de réaménagement urbain d'après notre compréhension de la recension des écrits. Le tableau de Roberts (2000 : 14), bien qu'il se base principalement sur les cas anglais (et européens), nous a aussi fourni des indications.

Le processus de rénovation urbaine englobe trois intentions : le redéveloppement urbain, la réhabilitation et la conservation du voisinage (MacDonald et Tough, 1966 : 515). Les projets de rénovation urbaine intègrent toutes ces actions visant l'amélioration et la restructuration d'un cadre urbain et/ou bâti insalubre, désuet ou abandonné, ou du moins que leurs protagonistes veulent faire passer comme tel. Projets d'envergure, les opérations de rénovation urbaine concernent l'ensemble ou du moins la majorité du bâti et touchent la trame urbaine ainsi que les fonctions attribuées au secteur (Amiot et Merlin, 2005). La rénovation urbaine se traduit dans des programmes visant la transformation du tissu urbain ainsi que la réfection du cadre bâti destiné à provoquer un effet d'entraînement sur le redéveloppement administratif, financier et culturel de la ville. Le chercheur en études urbaines Scott Greer (1967) définit la rénovation urbaine en illustrant ses multiples applications dans le contexte de l'époque. Il explique que cette approche pouvait être employée afin de construire des gratte-ciel dans les centres urbains où se trouvaient auparavant des commerces peu attrayants comme des boutiques de revente (pawn shops) ou des ateliers de tatouage. Toujours selon Greer (1967), l'introduction de nouvelles activités économiques plus prestigieuses pouvait servir de prétexte afin d'évincer les pauvres et les minorités ethniques habitant les quartiers voués à la restructuration. Tel est aussi le propos du chercheur en planification urbaine Gary Sands (1998) qui démontre qu'aux États-Unis et au Canada, les divers paliers gouvernementaux ont encouragé la revitalisation des sections délaissées des centres-villes afin de les rendre plus concurrentielles et attrayantes par rapport aux banlieues en pleine expansion. L'idée urbanistique à la base des interventions, comme le souligne Fogelson (2001), consistait à raser et à reconstruire, mais aussi à changer complètement l'image des quartiers centraux, les éloignant le plus possible des stigmates de la pauvreté, de la détérioration du cadre bâti et de leur réputation non sécuritaire (Holcomb et Beauregard, 1981).

L'implantation des projets de rénovation urbaine ne s'est pas faite sans heurts et au bénéfice de tous. La portée des programmes de rénovation urbaine atteint ses limites lorsque des citoyens, résidants, commerçants ou travailleurs sentent que leur quartier commence à leur échapper, au profit d'intérêts qu'ils ne comprennent ou ne reconnaissent pas. Ce sont d'ailleurs ces programmes de rénovation urbaine qui influenceront la montée de l'activisme communautaire tant au Canada qu'aux États-Unis (Pritchett et Rose, 2008 : 216). L'architecte Christian Zapatka (1996 : 112) ira même jusqu'à dire que la modernité en urbanisme et en architecture, du moins pour le cas de New York, se perçoit moins dans l'esthétique que dans le sentiment public. La

défenderesse de la disparition des quartiers résidentiels et du mode de vie en découlant la plus connue fut sans contredit Jane Jacobs (1916-2006). Très active dans la préservation et la défense de la qualité de vie dans les quartiers centraux, Jacobs (1992) déplore la perte d'un cadre bâti à l'échelle humaine, des bénéfices du voisinage (sécurité et services de proximité) ainsi que d'un mode de vie personnel à l'intérieur de la ville. L'apparition des mégas-îlots, combinée à l'utilisation d'une architecture fonctionnelle souvent qualifiée d'impersonnelle par ses détracteurs, n'aide pas à la réappropriation des secteurs touchés. Il est essentiel de faire ici une précision sur le fait que les projets de rénovation urbaine ne sont pas toujours considérés comme réussis. Parmi les détracteurs, il semble y avoir un consensus quant à la nature du problème. Ainsi, les expressions de « *Federal Bulldozer* » proposée par Martin Anderson (1970) et par le sociologue Herbert J.Gans (1982) et de « *Bulldozer Approach* » (Holcomb et Beauragard, 1981) témoignent que les programmes de l'époque ont été mis en œuvre d'une manière brusque. En effet, afin d'accroître la viabilité et augmenter le potentiel économique, ce sont des quartiers entiers qui ont été rasés, forçant ainsi les résidants à déménager. Ce nettoyage a entraîné des effets sociaux négatifs chez les déplacés, notamment par la création de nouveaux taudis, l'éloignement des lieux de travail, la perte de foyer, etc. Les critiques comme le chercheur en études urbaines George M. Raymond (1967) ont dénoncé le fait qu'il n'y ait pas eu autant de logements reconstruits que ceux qui furent démolis, accusant les projets d'avoir dévié de leurs promesses afin de répondre aux intérêts des investisseurs privés. Cela rejoint la conclusion des historiens et architectes Robert A.M. Stern, Thomas Mellins et David Fishman (1997) qui affirment : « Virtually, every civic group was convinced that « slum clearance » was the best solution to inner-city problems, but the Housing Authority's Policy of total clearance of entire areas was becoming suspect. » (Stern, Mellins et Fishman, 1997 : 69)

Pouvons-nous déduire qu'un décalage à la fois idéologique et physique s'installe entre les besoins et les aspirations des populations en place et la vision des urbanistes et des autorités municipales? Il s'ensuit un débat, plus ou moins virulent, sur la nature même des projets mis en place. Rénovation ou destruction urbaine? La question se pose dans les paysages urbains nord-américains en transformation. Mutilation ou amélioration? Parmi les points que l'on retrouve le plus souvent dans les critiques sur les aménagements, retenons la disparition de la forme résidentielle à petite échelle remplacée par de grands immeubles d'appartements, bien souvent érigés à l'extérieur des quartiers centraux. Au courant des années 1950, la rénovation urbaine fait place à de nouvelles vocations, dont la forme et l'implantation sont bien souvent

incompatibles avec l'histoire et la morphologie du secteur. C'est pourquoi le géographe Michel Goussot (2000 : 141) écrit qu'au final, la rénovation urbaine ne propose pas de solutions aux problèmes sociaux. Elle ne fait que les déplacer ailleurs, en s'attardant principalement aux dimensions physiques. Sur les répercussions physiques, Wright (2008 : 154) ira même jusqu'à avancer que les programmes de rénovation urbaine du milieu du 20e siècle ont transformé aussi radicalement les villes nord-américaines que l'auront fait les ravages de la guerre dans certaines villes d'Europe et du Japon quelques années auparavant.

Dorénavant définie à partir des préceptes de l'urbanisme moderne, la ville nord-américaine doit être organisée selon un plan et des objectifs précis. La mise en place de la nouvelle vision urbaine, tant par l'aménagement et le développement de structures modernes que par le réaménagement des quartiers existants, est encouragée et positivement publicisée par les autorités gouvernementales ainsi que par les responsables de leur implantation. Tous voient là une possibilité de changer les quartiers centraux et de les rendre aptes à survivre aux importants changements qui bouleversent les métropoles d'Amérique. Notre réflexion, à l'égard de tout ce que nous connaissons, nous amène à considérer que la population qui voit disparaître son mode de vie demeure partagée quant à la pertinence, la réussite et l'esthétique des projets proposés. Les processus d'aménagement et de réaménagement forment le paysage urbain, et ce, sur de longues périodes. C'est ainsi que les changements initiés à la fin des années 1940 prennent de l'ampleur durant la décennie 1950 pour littéralement envahir les villes durant les années 1960. Il en résulte des villes, où les différentes périodes de l'histoire architecturale et urbaine s'imbriquent créant à la fois un tissu urbain et un cadre bâti hétérogène en plus d'une dynamique sociale, culturelle et économique renouvelée. L'insertion de nouvelles fonctions dans l'environnement urbain, lorsque bien planifiée et correctement mise en place, augmente la mixité et permet, par les divers aménagements, de créer un lieu significatif dont la vocation est redéfinie par le type d'interventions privilégiées (Rybczynski, 2001 ; Wansbrough et Mageean, 2000).

Dans cet argumentaire, faisant de la culture un ingrédient clé de rénovation urbaine, on peut voir des similitudes avec les travaux effectués depuis une quinzaine d'années, par des chercheurs en études urbaines. De la recension des écrits récents, nous évoquons ceux de la politicologue urbaine Elizabeth Strom, qui s'est penchée, dans le contexte contemporain, sur ce que nous identifions comme l'alliance. Il se dégage, entre autres, les points la volonté grandissante

d'inclure la culture, aux stratégies de réaménagement urbain puisqu'elle est reconnue, depuis les années 1980, comme faisant partie intégrante de la conception et de la revitalisation de certains secteurs des villes. L'alliance agit alors comme vecteur de développement économique et urbain, facteur pour l'accroissement du capital symbolique des villes, en quête de reconnaissance de statut à titre de métropole culturelle et témoin de la croissance de l'intérêt envers la culture et ce, dans ses diverses manifestations.

Les récents catalogues d'exposition portant sur les années 1950 et 1960, notamment *Les années 60 Montréal voit grand* sous la direction d'André Lortie et *Robert Moses and the Modern City, The Transformation of New York* par Hilary Ballon et Kenneth T. Jackson, nous ont offert les plus récentes perspectives sur l'urbanisme et l'architecture de ces années. Traités dans chacun de ces ouvrages, les complexes des arts de la scène tout comme les programmes de développement et de réaménagement urbain de l'époque nous sont apparus être dans les préoccupations actuelles d'autres chercheurs qui s'entendent sur l'importance des projets d'aménagement généraux quant à la définition des centres urbains nord-américains de l'époque. La recherche existante, à l'exception peut-être de celle menée par Zipp (2006), aborde la rénovation urbaine principalement sous l'aspect résidentiel, obnubilant presque les autres dimensions/répercussions de son avènement dans le cadre urbain et bâti. Le parti pris par la plupart des chercheurs contemporains est d'intégrer toutes les interventions effectuées sur le milieu urbain sous l'égide du changement qui justifie l'application de diverses formes de réaménagement urbain.

1.3 LA CULTURE

Au cœur de notre réflexion, tant sur le plan symbolique que par sa matérialisation dans le complexe des arts de la scène, la culture s'impose comme un terme clé dans notre thèse. Les historiens Andrew Lees et Lynn Hollen Lees (2008 : 206) affirment que la vie culturelle comporte plusieurs activités et phénomènes et qu'elle ne doit pas être considérée comme une entité singulière. C'est, en partie, ce qui explique que les écrits portant sur la notion de culture, dont ceux du théoricien de la culture Malcolm Miles (2007 : 1), propose une distinction d'utilisation du terme selon qu'il réfère à un mode de vie ou aux arts. Nous nous intéressons aux établissements culturels que sont les complexes des arts de la scène puisqu'ils sont porteurs de

culture à la fois en tant que mode de vie et regroupant les disciplines artistiques. Aussi, dans le contexte des années 1950 et 1960, ils représentent les idéaux de la démocratisation culturelle (notamment par le rôle de la place publique), ils agissent comme outil d'affirmation culturelle aux États-Unis et en tant que porteurs de la culture nationale au Québec et ils sont conçus comme symbole de la grandeur des villes notamment par la consolidation des infrastructures pour les institutions culturelles importantes.

Les chercheurs démontrent qu'aux États-Unis notamment, la culture semble porteuse de fierté et d'un certain « snobisme » de la part des élites politiques locales. Ces travaux permettent également de démontrer l'engagement des autorités publiques locales dans les arts et la culture (Strom, 1999). Selon Lees et Lees (2008 : 206), au 19e siècle, la « *High Culture* », dans laquelle sont inclus la grande littérature, la philosophie, les beaux-arts et la musique classique, se rapporte particulièrement aux intellectuels urbains qui n'y voient pas seulement un divertissement, mais bien l'expression d'un mode de vie. Ce n'est donc pas une coïncidence, que durant les années 1950, tant pour le cas new-yorkais que montréalais, ce groupe social se trouve aux premières places pour demander la construction de complexes culturels et qu'il en constitue la clientèle première et privilégiée. L'idée de culture comme représentative d'un mode de vie suppose une pratique quotidienne et la présence d'objets dans lesquels les valeurs de la société se matérialisent (Miles, 2007 : 30). Ceci dit, Toffler (1967 : 142) considère qu'à cette période, l'ensemble de la population participe et bénéficie de l'accès facilité à la culture. Il considère que les arts jouent un rôle important quant à l'intégration des individus dans des sous-groupes de la société ; qu'ils permettent un critique continue des politiques sociales ; qu'ils interviennent afin de modifier le système des valeurs individuelles et collectives et finalement, qu'ils permettent d'ouvrir les individus à de nouvelles possibilités et mode de vie. Dans le même ordre d'idée, Hayes (1973) affirme que :

> The audience for classical music, for opera and ballet, for theater, and those attending art galleries and museums in the United States include people from a wide span of economic and social levels whose appréciation of these arts makes them an elite for all their diversity of levels of affluence, education, family backgrounds, and individual lifestyles (Hayes, 1973 : 132).

L'association de la culture aux arts la rend plus concrète, plus palpable. La notion d'art regroupe toutes les disciplines, des arts visuels (peinture, sculpture, installation, cinéma, photographie, etc.) aux arts de la scène (musique, chant, danse, théâtre, etc.) en passant par la culture de masse (télévision, radio, etc.). La culture se manifeste alors dans des objets, des mouvements ou des sons qui sont offerts par les artistes aux spectateurs. Ces manifestations artistiques peuvent prendre la forme de bâtiments (salles de concert, musées, bibliothèques, etc.) ou d'objets urbains (fontaines, art public, etc.). Ces bâtiments symbolisent la place de la culture pour le prestige et l'image des villes.

Bien que ce ne soit pas propre à la période qui nous intéresse, la division entre le « grand » art et l'art populaire est très présente dans les débats de l'époque. Dans ses analyses sur la culture, Toffler (1967 : 147) explique comment il utilise les termes d'art et de culture pour référer à la musique classique, l'opéra, la danse, le théâtre, les arts visuels et la littérature, mais qu'il faut décloisonner cette perception limitée afin d'y inclure le rock and roll, le jazz, les happenings et tout le reste. Malgré ces intentions nobles, cette tension, entre le « grand » art et la culture populaire se répercute directement lors du choix des sites à rénover ou au moment de l'annonce du type d'établissement qui remplacera la fonction résidentielle dominante de ces quartiers avant l'arrivée des complexes des arts de la scène. Cela dit, l'affiliation artistique de la culture cherche à transcender ces divisions (Basset, 1993). Cette idée touche aussi l'argumentaire du choix de localisation. Les établissements culturels offrent un espace où peuvent se regrouper les arts. Ils sont ainsi considérés comme le lieu où la culture peut à la fois être créée, produite et diffusée selon l'urbaniste Hélène Laperrière (1998).

Nous nous sommes appuyée sur ces deux aspects, définis dans la littérature contemporaine, mais qui répondent en partie à la situation des années 1950 et 1960, de la culture représentative d'un mode de vie (pour les retombées qu'aura l'intégration d'un complexe des arts de la scène dans un environnement prédéterminé) et de l'expression artistique (puisqu'il s'agit d'édifices consacrés à la représentation artistique) afin de déterminer quel a été, grâce à une matérialisation dans l'établissement culturel moderne qu'est le complexe des arts de la scène, son rôle dans les programmes de réaménagement urbain au milieu du 20e siècle. Une étude plus attentive des objectifs culturels et de la motivation idéologique et symbolique derrière les complexes des arts de la scène nous amène à considérer la culture comme un tout, nonobstant les distinctions entre l'acte créateur et les établissements. Nous nous inscrivons

ainsi dans la foulée de chercheurs comme Wansborough et Mageean (2000) pour qui la culture doit être considérée comme une entité complexe, relevant autant du procédé que du produit final et d'autres comme Lees (2008) et Miles (2007) qui l'associent à un mode de vie. Il ne faut pas oublier, comme l'indique Whitt (1987), que la présence artistique dans les milieux urbains, est une réalité existant depuis bien longtemps. Les grandes villes servent à la fois de lieu d'accueil, de production et de diffusion culturelles variées au même titre que le soutien financier des gouvernements municipaux, provinciaux et fédéraux (Whitt, 1987 : 22).

La notion de culture relève d'un phénomène complexe qui tangue tant du côté de la production que de celui de la consommation. Elle est porteuse de valeurs et de significations variables. C'est donc cette culture, à la fois émotive et rationnelle, créative et économique, qui prend forme dans les établissements culturels auxquels nous nous intéressons. Dans le cadre de notre thèse, nous voyons la culture comme étant une réalité tangible — par le complexe des arts de la scène — et intangible — par son programme d'intention chargé —, qui propose, suite à sa préparation, une programmation de spectacles, d'expositions, de conférences et d'animation socioculturelle, et cela, à une population principalement locale, mais aussi étrangère et touristique. Dans ce contexte, le complexe des arts vient affirmer le rôle et le pouvoir culturel des villes durant l'après-guerre.

Griffiths (1992) affirme que les administrations municipales ont toujours réservé une place importante à la culture, allant même jusqu'à assurer l'implantation de divers équipements culturels tels les musées, les bibliothèques et les salles de spectacles. Il explique qu'à l'époque victorienne, les projets culturels servaient à exprimer la fierté de la bourgeoisie locale et confirmaient la place de la ville dans la vie politique et culturelle de la nation. Cette approche n'est pas sans rappeler que maintenant, les arts et la culture sont considérés comme des conditions au développement économique. Whitt (1987) abonde en ce sens en soulignant que les grandes villes du monde ont toujours accueilli les artistes et les établissements culturels, et ce, tant pour la création que pour la diffusion. Strom (2002) considère que les appuis consentis dans la culture durant les années 1950 et 1960, tant du côté des planificateurs urbains que des gens d'affaires, sont accidentels, l'accent étant mis sur le développement économique, industriel et résidentiel.

L'historien et sociologue Jean Paquin (1996) explique comment, à partir des années 1930 et 1940, on a assisté au Canada à la démocratisation culturelle. Whitt (1987 : 17) considère aussi qu'une modeste démocratisation culturelle s'opère depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Ayant comme objectif de rendre l'art (dans ce cas-ci, les arts visuels) plus accessible à la majorité, le Canada se dote de politiques culturelles semblables à celles adoptées par Roosevelt pour les États-Unis[5]. La période suivant l'après-guerre marquera un tournant dans la conception que l'on se fait de celle-ci. L'État (tant aux États-Unis qu'au Canada) vient de réaliser la force interne de la culture et cherche désormais des moyens pour s'en approprier les mérites. On va l'utiliser pour définir le concept nation (Illien, 1999 : 118). Poursuivant dans l'idée de démocratisation et d'accessibilité élargie à la culture, les économistes William J. Baumol et William G. Bowen (1966) affirment : « If there is any one manifestation of the « cultural boom » which might indeed constitute a significant development, it is the growth of cultural centers, the magnificent new building complexes designed to house the living arts. » (Baumol et Bowen, 1966 : 40). Cela dit, ils ne sont pas convaincus que l'on assiste, dans les années 1950 et 1960 à un boom culturel, ce que contredit Alvin Toffler (1967) en employant l'expression d'«explosion culturelle » pour définir cette même période aux États-Unis (Toffler, 1967 : 142). Ils considèrent plutôt qu'il s'agit là d'un phénomène artisticomédiatique dans lequel se confondent l'accessibilité et la réelle participation aux événements culturels.

Alors que traditionnellement, aux États-Unis, les arts relèvent du milieu privé et sont indépendants envers l'État, un tournant s'effectue (Hayes, 1973 : 131). Durant les années 1960, grâce à des politiques fédérales, l'Amérique entière semble chercher des manières afin d'intégrer la majorité aux domaines culturels que les élites se réservaient jusque-là (Illien, 1999 : 49). La culture est dorénavant entrée dans la compétition internationale des grandes puissances et la stratégie, reconnue comme la plus efficace pour afficher sa supériorité dans ce domaine, semble être la construction de temples modernes consacrés aux arts (Illien, 1999 : 53-54). La participation du milieu politique se manifeste par la création du Conseil des Arts de Montréal en 1956 et du Conseil des Arts du Canada en 1957 et celle du Ministère des Affaires culturelles en 1961 (Guillemette, 2010 : A4) et poursuivant dans la foulée, aux États-Unis lors de la mise en place du *National Endowment for the Arts* en 1964 (Markusen et Gadwa, 2009 : 381.). Il s'agit là de témoignage de l'intérêt accordé à la culture par les milieux politiques. Les complexes des

[5] Paquin fait ici référence à la « *Work Progress Administration's Federal Art Projects* » de 1935-1934, mise en place par le Président Roosevelt qui a notamment permis l'apparition du programme du 1% consacré à l'art public (Paquin, 1996).

arts de la scène ne font pas qu'accueillir des prestations artistiques. Leur venue a enclenché une modification du type d'événement nommé superproduction orienté vers le grand public (Wright, 2008 : 228). Chercheur spécialisé sur les questions culturelles, Frédéric Martel (2006 : 131) y voit plutôt une traduction d'un lieu commun et un optimisme sur l'augmentation des pratiques culturelles. Dans les années 1980 et 1990, le boom culturel remarqué par les chercheurs universitaires dont Strom (2002 : 6), est redevable à trois facteurs : (1) l'amélioration de la qualité de vie et la tentative d'attirer des activités commerciales dans l'objectif d'accroître le capital symbolique de la ville, (2) le système économique généré par les établissements culturels et (3) le rétrécissement de l'écart entre la haute culture et la culture populaire.

Cité dans le journal montréalais *La Presse*, William T. Smith (président de la firme new-yorkaise Raymond Loewy, qui procède à l'étude économique pour la mise en place de la Place des Arts), concède à la période qui nous intéresse que « la civilisation industrielle a ceci d'original : elle met l'art, la beauté à la portée de tous. L'art autrefois et à peu près sous tous les cieux était l'affaire des élites » (Martin, 1959). Ainsi, à la demande des gouvernements et de regroupements de citoyens, on verra émerger l'idée (ou l'idéal) d'un accès facilité à la culture à défaut d'une réelle démocratisation culturelle. Dans cette perspective, beaucoup d'établissements culturels ouvrent alors leurs portes à un public plus large (Lees, 2008 : 207). Lees et Lees (2008 : 233) vont même jusqu'à identifier dans cette attitude une envie de « cultiver » la majorité. Martel (2006 : 37) abonde dans ce sens en formulant l'hypothèse que ce mélange des cultures (haute et de masse) est un exercice de la part de l'élite intellectuelle américaine apeurée devant la montée en popularité de la télévision. D'ailleurs, l'historien Paul-André Linteau (1989) relève, au Québec, l'influence américaine grandissante en matière de culture, tant sur le plan de la diffusion que sur celui des investissements depuis les années 1920, principalement par le biais de la radio, du cinéma et de la presse écrite à grande diffusion (Linteau, 1989 : 109). Martel (2006 : 8) souligne avec l'exemple du réaménagement récent de Times Square et de ses abords à New York, qu'aujourd'hui la culture devient de plus en plus commerciale et destinée à un grand public.

Dans le contexte contemporain, la notion de culture apparaît associée à l'idée d'un mode de vie et, par conséquent, on lui reconnaît un effet d'entraînement pour l'apparition d'activités, de services et de commerces connexes qui contribuent à donner une nouvelle image de marque ; ce que Miles (2007) qualifie de « rebranding » de secteur. La portée à long terme de l'insertion

d'un établissement culturel dans un secteur est aussi vue comme un legs réel pour le futur en référence à l'importance symbolique, dans le temps et l'espace, des valeurs intangibles matérialisées dans les projets culturels comme, par exemple, l'acquisition pour une communauté d'équipements et d'espaces consacrés aux représentations artistiques. Evans (2005) affirme que les établissements culturels possèdent un fort potentiel symbolique, ce qui peut être vu et perçu comme représentatif de l'identité de la ville et considéré comme un héritage pour les générations à venir. Strom (1999), spécialiste du développement économique et des politiques culturelles américaines, affirme que les établissements culturels constituent des éléments phares des stratégies de développement économique puisque les arts sont généralement bien perçus en ce qu'ils donnent l'impression d'offrir des bénéfices intellectuels et spirituels plus grands que d'autres objectifs de réaménagement provenant, par exemple, du monde des affaires.

Le complexe des arts de la scène

En Amérique du Nord comme ailleurs, ce désir de démocratisation culturelle se traduit par une augmentation de l'offre culturelle (Illien, 1999 : 5). Toffler (1967 : 142) avance que le complexe des arts de la scène est le signe le plus visible de l'accroissement de l'intérêt de la population envers la culture. Selon les recherches de Baumol et Bowen (1966), déjà en 1964, 148 villes américaines possèdent ou planifient de se doter d'un complexe des arts de la scène (1966 : 40).

Whitt (1987) suggère que l'apparition du type architectural du complexe des arts de la scène fait suite à la démocratisation – relative – des arts et de leurs lieux de diffusion après la Seconde Guerre mondiale. L'Amérique est sortie victorieuse (Illien, 1999 : 71) ce qui a généré de nouveaux publics et de nouvelles demandes sociales auxquelles les complexes des arts de la scène ont su répondre (Whitt, 1987). Les premières manifestations de ce type architectural sont dues à des besoins d'espace et de flexibilité qui ne trouvaient plus de solution dans les établissements existants. C'est ainsi que seront regroupées des salles polyvalentes, tant pour le type d'activité à accueillir que dans leur adéquation avec les infrastructures nécessaires à la présentation de spectacles. Parfois même un campus d'enseignement sera intégré à l'ensemble (Schmertz, 1964 : 115).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Vue du Midway Gardens et du jardin public en avant-plan.

Référence :
http://www.google.ca/imgres?imgurl=http://www.talariaenterprises.com/teach/flw/flw_600ft.jpg&imgrefurl=http://www.talariaenterprises.com/teach/flw_archive.html&h=219&w=360&sz=28&tbnid=vBObHbbi0zpD1M:&tbnh=73&tbnw=120&zoom=1&docid=fQ7IF7uhb9pNYM&sa=X&ei=WCypT6nqI-Sg6QGi_-TEBA&ved=0CIABEPUBMAI&dur=662

Figure 1 Midway Gardens, Chicago, 1951
(Source : Talaria, [s.d.])

Nous retraçons l'origine du concept de multifonctionnalité en 1913-1914 avec le Midway Gardens (figure 1). Construit à Chicago selon les plans de l'architecte Frank Lloyd Wright peut être considéré comme un premier exemple moderne d'espace de culture et de loisir multifonctionnel regroupant sur un même site une piste de danse, une salle de concert, des restaurants et débits de boisson, un casino ainsi qu'une piscine, le tout dans un jardin de sculptures. En cherchant à optimiser les espaces publics par le biais de l'architecture, Wright s'inscrit dans la suite des idées avancées par le courant du *City Beautiful*[6] au tournant du 20e siècle. Avec la création de ce jardin-culturel ou jardin-concert, il fait sienne l'idée de séparer certaines fonctions notamment publiques et culturelles de celles du travail et de la vie quotidienne (Jacobs, 1992 : 25). Le critique d'architecture Nicolai Ouroussoff (2009) identifie cette période ainsi que ce courant architectural et urbanistique comme l'un des deux mouvements de planification urbaine mis en place pour affirmer l'identité administrative (civique) et culturelle des villes nord-américaines (l'autre étant les programmes mis en place durant la

[6] Instigué par Ebenezer Howard (1850-1928), le *City Beautiful* est un courant urbanistique qualifié d'utopiste, basé sur une réforme pacique de l'environnement, axée sur l'embelissement urbain. Il caractérise les pratiques en urbanisme et en architecture du tournant du 20e siècle en Amérique du Nord. Les principes du mouvement *City Beautiful* (l'ordre, la dignité et l'harmonie) proviennent à la fois du mouvement classique et du mouvement Beaux-Arts, dit néo-classique.

période à laquelle nous nous sommes attardée). Le Midway Gardens condense divers services et infrastructures sur un même quadrilatère intégré à la trame urbaine existante. Bien qu'il constitue une exception à son époque, dans la foulée du courant du *City Beautiful*, le programme du Midway Gardens pose, en quelque sorte, les fondements de celui des complexes des arts de la scène par la création de lieux et d'espaces publics consacrés aux rassemblements, à la culture et aux loisirs.

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Vue du Royal Festival Hall.

Référence : http://www.andreas-praefcke.de/carthalia/uk/uk_london_royalfestivalhall.htm

Figure 2 Royal Festival Hall, Londres, 1951
(Source : Jarrold and Sons Ltd., 1951)

Dans l'ouvrage intitulé *Auditoriums*, les chercheuses spécialisées en urbanisme Marie-Laure Boulet, Christine Moissinac et Françoise Soulignac (1990) s'intéressent précisément aux équipements culturels consacrés à la musique de concert qui, selon elles, accusent un « vrai retard par rapport au théâtre ». Elles identifient trois contraintes auxquelles l'architecte doit répondre : une certaine polyvalence, la mise en valeur de l'événement social et l'ampleur grandissante de l'orchestre » (Boulet, Moissinac et Soulignac, 1990 : 12-13). Ces particularités du programme architectural se répercuteront dans la forme de la salle. Du résumé de trois siècles d'histoire de musique et de salles de spectacles qu'elles offrent, nous retiendrons leurs propos portant sur la période de l'après-guerre. Elles considèrent l'édifice abritant le Royal

Festival Hall (figure 2), construit à Londres en 1951, comme l'un des premiers exemples où un établissement culturel devient le prétexte pour rénover le quartier où il s'implante, innover sur le plan de la forme et des activités et répondre à la demande en matière de musique symphonique. La polyvalence de ce bâtiment amorce un mouvement qui aura des répercussions tant en Europe qu'en Amérique du Nord.

C'est au courant des années 1960 qu'apparaît dans le paysage nord-américain ce que nous désignons sous le terme de complexe des arts de la scène (voir l'Annexe 1 — Inventaire abrégé des complexes des arts de la scène aux États-Unis et au Canada durant les années 1960). Résultant d'une mutation fonctionnelle entre le centre civique et la salle de concert traditionnelle, les complexes des arts de la scène se distinguent par la diversité de l'offre culturelle qu'ils rendent possible.

Il forme un ensemble regroupant sur un même site : salle de concert et d'opéra, théâtre, auditorium, locaux consacrés à diverses fonctions et potentiellement une section d'éducation. Illien (1999) associe ce que nous identifions par complexe des arts de la scène au centre culturel puisque selon lui, il s'agit d'un « type de complexe regroupant plusieurs espaces scéniques (théâtre, opéra, musique symphonique, danse, etc.) apparu après la Seconde Guerre mondiale » (Illien, 1999 : 6) qui se distingue des salles monofonctionnelles traditionnelles en ce qui a trait au programme, mais aussi quant aux motivations inhérentes à leur aménagement. Il rajoute aux caractéristiques physiques que les orientations guidant les projets varient, mais, que de manière générale, elles reproduisent « directement ou symboliquement, les structures sociales et politiques de la cité ou de la nation. » (Illien, 1999). Selon Lowey, le concept derrière le complexe des arts de la scène se compare à un supermarché au centre duquel se trouve la représentation musicale et/ou théâtrale, mais qui est entourée de tout ce qu'il faut pour compléter et rendre plus agréable l'expérience, à tous les niveaux, de l'arrivée en voiture au repas précédent le spectacle qui est la principale raison du déplacement (« Raymond Lowey de passage […] », *MM*, 1959). L'idée de dépasser le programme culturel, architectural et urbain propre au complexe des arts de la scène pour lui accorder, du moins en théorie, un potentiel d'entraînement en termes de redéveloppement urbain et d'apparition de nouveaux services est significative. L'historien de la culture Gérard Fontaine (2003) abonde en ce sens puisqu'il considère que peu importe le type d'équipement culturel conçu à cette époque (et à toute époque), il revient à ses promoteurs d'assurer la création d'un environnement et une offre de

services connexes répondant aux besoins et aux attentes de ceux qui fréquentent l'établissement :

> Dans cette entreprise générale de prise de pouvoir et de réorganisation du monde par l'homme, l'architecture et l'urbanisme occupèrent (et occupent toujours) une place de choix : il leur appartient de créer un environnement physique conforme aux besoins de l'homme, conforme à ses rêves, et de le substituer à la nature (Fontaine, 2003 : 18).

À l'instar des autres établissements culturels traditionnels, les complexes des arts de la scène sont porteurs des valeurs de la communauté représentées par l'architecture monumentale et/ou symbolique et par le type d'événements présentés. Chacune des composantes est organisée sur les mêmes préceptes que les établissements traditionnels, mais le regroupement de différentes institutions culturelles qui demeurent autonome sur un même îlot en fait des enclaves artistiques au cœur des villes. L'observation des caractéristiques communes aux complexes des arts de la scène des années 1950 et 1960 permet de les décrire comme étant généralement situés au-dessus du niveau de la rue avec un accès se faisant par de grands escaliers menant à une place centrale aménagée et entourée de bâtiments indépendants. La localisation sur un promontoire des établissements d'importance n'est pas propre au complexe des arts de la scène du milieu du 20e siècle. La déconnexion avec son environnement immédiat, en termes d'implantation, de proportion et de matériaux est redevable aux politiques de rénovation urbaine faisant fit des secteurs d'implantation renforce la perception ressentie par les citoyens riverains (Ouroussoff, 2009). Cependant, le complexe des arts de la scène profite d'une intégration verticale, en sous-sol, puisqu'il est relié à un stationnement souterrain et parfois même un métro tout comme sa venue nécessite bien souvent la réorganisation de la trame urbaine.

L'introduction des complexes des arts de la scène dans le tissu urbain existant visait la rénovation partielle ou totale d'un quartier du centre-ville. Russel (1999) exprime clairement l'importance de ces établissements culturels à titre de catalyseur de rénovation urbaine en affirmant que, selon leurs protagonistes, ils ne devraient pas seulement répondre à des besoins techniques, mais également agir en tant que catalyseur de redéveloppement urbain. C'est pourquoi, au moment de la conception de la Place des Arts à Montréal, l'architecte Ray Affleck (1922-1989) considère qu'il faut renforcer le centre et arriver à y recréer un espace propice à la

vie et où l'on peut accéder à la culture (Bryant, 1956). Le complexe des arts de la scène s'impose alors comme un outil pour réhabiliter les secteurs délaissés des quartiers centraux et la place publique l'articulation de cette stratégie.

En outre, en tant que manifestation d'un phénomène urbain, les complexes des arts de la scène représentent : l'affirmation physique, du « boom » culturel qui apparaît au milieu du 20^{e} siècle en Amérique du Nord, un témoignage, de la résorption partielle de l'écart qui prévaut entre la culture de l'élite et la culture populaire et le dépassement de l'enjeu de l'innovation architecturale et urbanistique, pour venir ancrer et confirmer le rôle et l'importance de la culture dans les villes de l'après-guerre, comme démontré par l'historien Samuel Zipp (2006).

Nous employons l'expression de monument urbain, dans le but de faire comprendre la portée physique et idéologique qui motive l'implantation des complexes des arts de la scène dans le contexte de la rénovation urbaine. La notion de monument urbain personnifie bien les idéaux du Mouvement moderne qui propageait sa vision urbanistique et architecturale à l'époque. Tout comme le méga-îlot qui a reformé des secteurs sans tenir nécessairement compte de la trame urbaine traditionnelle, caractéristique et/ou existante, le monument réfère aussi à la notion de gigantisme, désormais possible grâce aux innovations technologiques et aux nouveaux matériaux disponibles. Il nous apparaît cohérent d'utiliser cette expression, particulièrement dans la perspective symbolique parce l'idée derrière le monument urbain dépasse l'imposition d'une structure grandiose à vocation noble. Le monument moderne a perdu, aux dires de l'historienne et théoricienne des formes urbaines Françoise Choay (2005), son origine de commémoration et de souvenir. Avant même son érection, on lui accorde ce statut sur le (simple) constat de ses dimensions et des aspirations qu'il porte (Choay, 2005a : 558-559) et c'est exactement ce qui arrive avec les complexes des arts de la scène étudiés. Le parti pris de considérer les complexes des arts de la scène en tant que monuments urbains importants dans l'histoire de la ville à la fois résultats et porteurs de nombreuses visions (notamment culturelles, urbanistiques, symboliques et politiques) et ayant participé à la rénovation urbaine en plus d'agir à titre de facilitateur pour l'accès à la culture, a servi de fil conducteur quant aux choix des sources et de leur traitement.

De leur monumentalité physique découlera à la fois une cohabitation novatrice et unique de disciplines, enchevêtrée à la création d'un mode de vie organisé autour des besoins liés aux

représentations artistiques. Le monument est ainsi produit pour frapper le regard, l'imagination du spectateur; il est porteur de signes qui renvoient à un invisible qu'il faut faire parler (Hildesheimer, 1994 : 84). Il possède un « pouvoir de représentation symbolique et de dramatisation» (Illien, 1999 : 144). Choay (2005) explique que depuis la Renaissance, le terme de monument désigne « un édifice caractérisé par sa masse, la dignité de sa fonction, sa magnificence ou sa qualité architecturale, indépendamment des souvenirs dont il puisse être porteur.» (Choay, 2005 : 559)

Malgré ses aspects novateurs, il demeure néanmoins que le complexe des arts de la scène, qui s'avéra très populaire au terme d'une lente émergence (Boulet, Moissinac et Soulignac, 1990), a été négligé tant par l'histoire des spectacles que par celle de l'architecture et de l'urbanisme malgré son importance dans le cadre de la rénovation urbaine. Le complexe des arts de la scène diffère des établissements culturels traditionnels intégrés à la trame urbaine ou isolés sur un îlot comme les théâtres. En combinant les influences modernes et plus classiques, le complexe des arts de la scène démontre bien la vision de l'Amérique du milieu du 20e siècle : progressiste tout en demeurant fidèle à ses traditions (Ouroussoff, 2009).

En revoyant quelques faits marquants de la chronologie des activités culturelles comprises dans les programmes de réaménagement urbain au cours des cinquante dernières années, Strom (1999) démontre que les complexes des arts de la scène jouent depuis longtemps un rôle important dans le réaménagement urbain : depuis le Lincoln Center considéré comme le premier exemple de mariage entre la culture et la rénovation urbaine durant les années 1950-1960, en passant par la « réinvention » de Cleveland à titre de centre culturel régional dans les années 1970, jusqu'à l'ouverture du New Jersey Performing Arts Centers à Newark en 1997.

Nous avons identifié deux grandes périodes de construction de complexes des arts de la scène en Amérique du Nord. Une première allant du milieu des années 1950 aux années 1970, notamment avec les travaux pour la commémoration du Centenaire de la Confédération (1967) au Canada et les célébrations du bicentenaire en 1976, aux États-Unis. Une seconde période débutant au milieu des années 1980 avec la construction en 1986 du Alaska Center for the Performing Arts à Anchorage (Strom, 2002) et qui culmine depuis une vingtaine d'années.

Les complexes à l'étude

Le complexe des arts de la scène a pour « mandat de promouvoir et de démocratiser les arts dans et pour toute la population; de contribuer à franchir en quelque sorte une frontière mythique, celle de la culture. » (Cha, 2006 : 38). C'est pourquoi une multitude d'acteurs et de facteurs entre en jeu lorsqu'il est question d'étudier ces établissements culturels. Suite à une réflexion plus poussée sur la culture et étant plus documentée sur les différents projets de rénovation urbaine, nous avons concentré nos recherches sur les cas spécifiques du Lincoln Center for the Performing Arts de New York et de la Place des Arts de Montréal. En plus d'être les premiers exemples de complexes des arts de la scène aux États-Unis et au Canada, il s'agit de deux cas emblématiques des idéaux portés par le Mouvement moderne.

Nous avons consulté les quelques livres portant exclusivement sur nos sujets de recherches. *Lincoln Center for the Performing Arts* de Ralph G. Martin (1971) propose une revue de la conception, de la construction et des premières années d'exploitation du complexe des arts de la scène new-yorkais. Samuel Taylor Zipp offre une analyse des programmes de réaménagement durant l'après-guerre à New York en étudiant notamment le Lincoln Square Urban Renewal Project duquel fait partie le Lincoln Center dans *Manhattan Project* (2006-2010). Dans son ouvrage *L'étonnant dossier de la Place des Arts 1956-1967*, Laurent Duval (1988) offre une vision interne de l'avènement et du fonctionnement initial de l'établissement culturel montréalais. De son côté, Gildas Illien (1999) présente l'histoire de l'établissement en tenant compte des considérations et enjeux sociaux, politiques et économiques qui entourèrent sa construction dans l'ouvrage *La Place des Arts et la Révolution Tranquille*.

1.4 LA CULTURE ET LA RÉNOVATION URBAINE

Bien qu'au courant du 20e siècle, plusieurs tentatives furent faites afin de mettre la culture au service des visions sociales et politiques (Chapple et Jackson, 2010; 480), les recherches portant spécifiquement sur l'insertion d'établissements culturels dans les projets de réaménagement urbain des années 1950 et 1960 sont rares. Les écrits associent principalement cette alliance au contexte contemporain. Et pourtant, durant ces deux décennies, plusieurs villes sont dotées de nouveaux équipements culturels. Pour la période qui nous intéresse, des travaux de recherche rendent principalement compte, dans le cadre des projets

de réaménagement urbain, des transformations économiques et sociales liées aux programmes de réaménagement urbain. Les écrits portant sur la rénovation urbaine en cours, durant cette période, sont principalement consacrés au mouvement d'élimination des taudis. Afin de comprendre les répercussions de l'implantation des complexes des arts de la scène dans le processus de réaménagement urbain, nous nous interrogeons les liens existants entre les deux.

La plupart des chercheurs ayant analysé la portée des projets culturels récents sur la revitalisation urbaine semblent cependant considérer l'utilisation de la culture comme facteur de relance des villes constitue une approche élaborée à la fin des années 1980. De nouvelles institutions culturelles ont dès lors été progressivement insérées dans le paysage urbain en fonction de leur potentiel économique et de leur degré d'attractivité, à titre de catalyseur pour la revitalisation des quartiers centraux (Blau et Hall, 1986). Pour les promoteurs, qu'ils proviennent du secteur privé et/ou du secteur public, l'objectif est de doter les villes de grands équipements en vue, notamment d'attirer de nouveaux visiteurs. Ils le font pour l'impact culturel immédiat, mais aussi pour les retombées économiques et sociales qui dépassent les frontières des secteurs touchés. Le redéploiement de grands équipements culturels tel les bibliothèques, les musées et les salles de spectacles se remarque partout dans le monde, et ce, dans des secteurs inusités qu'ils contribuent à réhabiliter. L'actuelle popularité dont profite l'alliance s'inscrit dans ce qui a été nommé l'*effet Bilbao*[7] et qui date de la fin des années 1990.

Ces remarques introductives, nous conduisent à avancer la question générale suivante : s'agit-il là d'une stratégie réellement novatrice, propre aux dernières décennies ou, existe-t-elle depuis longtemps? En d'autres mots, nous voulions savoir en quoi les stratégies récentes, visant à inclure la culture dans les programmes de réaménagement urbain, affichent des éléments de nouveauté par rapport à celles élaborées dans les années 1950 et 1960. Car bien que le contexte contemporain soit quelque peu différent, particulièrement en ce qui concerne la concurrence accrue entre les villes à l'échelle internationale et l'accroissement du facteur d'attractivité touristique, peut-on faire un rapprochement avec un courant similaire qui a cours à

[7] C'est suite au succès du musée Guggenheim de Bilbao, en Espagne, tant auprès de la population, des touristes que des amateurs d'architectures que l'on parle de l'*effet Bilbao*. Le musée a été dessiné par l'architecte Frank O. Gehry (1929-) et a ouvert ses portes en 1997. L'objectif des décideurs politiques de Bilbao était de renverser le déclin de la ville industrielle pour la métamorphoser en métropole culturelle. Un grand chantier de revitalisation fut donc instauré permettant l'implantaion du métro, la création d'autoroutes, la rénovation du cadre bâti et la modernisation de l'aéroport. C'est ainsi que sur la zone portuaire désaffectée s'est élevé le nouveau musée Guggenheim, désormais considéré comme le symbole de l'identité de la ville (Igléisas, 1998).

la fin des années 1950 et durant les années 1960 lors du réaménagement des centres-villes au lendemain de la Seconde Guerre mondiale? Que nous apprend l'analyse de l'implantation des premiers complexes des arts de la scène? Est-ce que les caractéristiques et les conditions actuelles rattachées à l'usage de la culture comme facteur de revitalisation urbaine peuvent y trouver des échos? À partir de quelle vision et en fonction de quels objectifs la vocation culturelle de certains projets de rénovation urbaine mis en place dans les années 1950 et 1960 a-t-elle été déterminée?

La recension des écrits nous a menée à diverses constatations relatives aux visées et aux retombées des projets de rénovation, ainsi qu'aux acteurs touchés, de même qu'aux contextes politiques, culturels et urbains. En ce qui a trait aux années 1950 et 1960, nous avons constaté que peu de recherches tendent à considérer que les projets de rénovation urbaine étaient réalisés avec une volonté d'y inclure la culture.

Pour y parvenir, nous croyons qu'en exposant les intentions derrière les projets, tant au plan culturel qu'urbain, nous sommes en mesure de combler un vide laissé par les études antérieures axées sur l'architecture ou la portée sociale. Nous démontrons qu'il existe une volonté, même si elle n'apparaît pas d'une manière explicite chez les acteurs d'inclure une composante thématique culturelle à des projets plus généraux de rénovation urbaine.

Nous avons élaboré notre problématique de recherche en termes de motivations et d'effets du courant de réaménagement urbain qui a cours à la fin des années 1950 et durant les années 1960 où l'on assiste à l'implantation d'établissements culturels majeurs. Est-ce que les caractéristiques et les conditions actuelles, rattachées à l'usage de la culture comme facteur de rénovation urbaine, peuvent y trouver écho? À partir de quelle vision et en fonction de quels objectifs la vocation culturelle de certaines composantes des projets de réaménagement urbain mis en place dans les années 1950 à 1960 a-t-elle été déterminée?

Les chercheuses Ann Markusen et Anne Gadwa (2009 : 380-381) identifient le début des années 1960 en tant que moment marquant quant à la reconnaissance du potentiel des arts et de la culture comme stimulant en matière de développement économique. En nous concentrant sur le contexte d'émergence du complexe des arts de la scène durant les années 1950,

caractérisé par la restructuration substantielle du tissu urbain et des fonctions de la plupart des centres-villes nord-américains, particulièrement ceux de New York et de Montréal, nous allons aborder la manière dont la culture a servi d'outil de rénovation urbaine et démontrer les prémisses d'une stratégie toujours d'actualité.

Nous sommes en mesure de considérer, et appuyée par de nombreux chercheurs, que l'intégration d'un complexe des arts de la scène peut faire partie d'un projet de rénovation urbaine, puisqu'un tel équipement suscite de l'intérêt, entraîne la construction d'autres équipements et une réappropriation du territoire. Comme l'expliquent Wansborough et Mageean (2000) dans un article portant sur la manière précise dont se sont développés les quartiers culturels dans les centres-villes, il s'agit, en fait, de redonner et d'améliorer la vie d'un milieu urbain, en tenant compte des caractéristiques propres au lieu et aux gens qui y sont liés. Lorsque la culture, sous toutes ses formes est utilisée, c'est à titre de vecteur guidant le réaménagement et ce, que ce soit prévu ou non (Evans, 2005). Il arrive en effet que la culture s'immisce dans un projet de réaménagement sans que cela ait fait, *a priori,* partie des plans. Finalement, l'apport de la culture au processus de rénovation urbaine se répercute sous trois aspects à savoir économique (changement de vocation et l'établissement de services connexes), social (déplacement des résidants et arrivée d'une nouvelle clientèle) ainsi que physique (modification de la trame urbaine et du cadre bâti) (Evans, 2005).

Dans les recherches contemporaines portant la culture comme outil de rénovation urbaine, certains chercheurs mettent cependant en garde contre la généralisation de l'idée selon laquelle la culture est essentielle et significative dans le cadre d'un programme de rénovation urbaine en se basant notamment sur l'évaluation des retombées économiques. Ainsi, Basset (1993) et le spécialiste des politiques urbaines en matière de développement et de culture Graeme Evans (2005) suggèrent que la revitalisation d'un centre serait plutôt générée par des stratégies plus globales visant à reconstruire l'ensemble d'un quartier pour ses habitants. C'est un point que la spécialiste en développement économique et en politiques culturelles Elizabeth Strom (2003) clarifie en évoquant les craintes des résidants, par exemple, en ce qui concerne les augmentations de taxes compte tenu de la hausse des valeurs foncières qu'entraînent les programmes de revitalisation. Ceci n'est pas sans rappeler les critiques émises envers les programmes de rénovation urbaine qui ont surtout évincé les résidants qui ne pouvaient plus se permettre de demeurer dans leur quartier. Il s'avère difficile de délimiter l'apport de la culture, si

ce n'est qu'elle se situe à la source du processus de rénovation urbaine. Strom (1999 : 224) et Ron Griffiths (1993) proposent divers indicateurs de réussite d'un tel projet notamment quant à l'attractivité pour des activités et commerces connexes ou encore la capacité à réanimer les quartiers centraux en soirée en ramenant des usagers ayant un « pouvoir » économique, politique et/ou social[8].

Un projet de réaménagement réussi se manifeste à la fois dans un design de qualité, une diversification des activités connexes, une attractivité durant les périodes mortes, notamment en soirée, une amélioration du voisinage ainsi que par le renouvellement de l'identité des lieux (Evans, 2005). En effet, tel que souligné par Strom (2002), les établissements culturels ne sont pas seulement des éléments de développement urbain; ils encouragent aussi l'avènement d'autres activités. Il n'est pas rare de voir dans l'environnement immédiat d'un complexe des arts de la scène l'arrivée d'autres équipements culturels, de commerces, de restaurants, de résidences et de bureaux. Ce processus semble notamment dû au démantèlement partiel des hiérarchies culturelles qui a permis aux stratégies de réaménagement de passer outre les préjugés de certaines classes sociales pour desservir un public plus vaste (Basset, 1993; Strom, 2002). Miles (2005) poursuit en ce sens en affirmant qu'une telle utilisation de la culture comme facteur de revitalisation urbaine crée un pont entre la dimension anthropologique comme le mode de vie et les valeurs personnelles ainsi que la dimension esthétique conditionnent certains individus éduqués à apprécier les arts et la culture. Il considère cependant qu'à l'époque un nombre réduit de villes ont réussi à utiliser efficacement la culture comme facteur de réaménagement urbain, en implantant un établissement culturel « *flagship* ». C'est donc cet écart entre la conception actuelle du rôle de la culture dans les programmes de réaménagement urbain et celle des années 1950 et 1960 que nous avons cherché à combler (Paillé et Mucchielli, 2008).

[8] L'aspect financier des stratégies de revitalisation urbaine par la culture en termes quantitatifs n'est présentement pas tenu en compte dans notre cadre d'analyse. Nous n'y avons donc accordé aucune méthodologie particulière. Cependant, s'il s'avérait nécessaire ou complémentaire de quantifier les retombées économiques de la rénovation urbaine, nous devrions fonder notre démarche méthodologique sur les points apportés par Griffith (1993) et Strom (1999 et 2003).

Conclusion

Dans ce premier chapitre, nous avons présenté les notions et les fondements théoriques autour desquels notre thèse est structurée. Appuyant nos réflexions personnelles sur une discussion critique des travaux produits par des spécialistes de différentes sphères, nous avons démontré comment, malgré toute leur complexité et les variantes dans leur définition, la centralité, le réaménagement urbain et la culture allaient être opérationnalisés dans notre recherche.

La recension des écrits portant sur la centralité, l'aménagement de grands équipements durant l'après-guerre et les établissements culturels montréalais et new-yorkais nous a permis de constater que la concertation des efforts urbains, dirigés par les autorités municipales et supportée par l'entreprise privée et dans une certaine mesure par le public, a rendu possible la redéfinition des quartiers centraux nord-américains. Il s'agit d'une transformation importante du rôle et de la forme des secteurs touchés qui témoignent d'objectifs symboliques, économiques et politiques de la part des acteurs impliqués. L'histoire que nous racontons dans cette thèse ne couvre pas d'une manière exhaustive la démarche de rénovation urbaine qui se déroule durant les années 1950 et 1960, ni même des monuments urbains, à vocation culturelle que sont les complexes des arts de la scène, créés au cœur des quartiers centraux. Elle se veut une perspective à la fois urbanistique et culturelle à imbriquer dans la lecture de deux villes, à l'époque en pleine redéfinition, tant formelle que fonctionnelle.

Basset (1993) reconnaît que, durant les années 1960, l'utilisation des arts était officieuse, mais présente dans des associations entre les établissements culturels, le milieu public et le monde politique. À ce propos, Griffiths (1992) rappelle que les arts et la culture ont toujours fait partie de l'organisation des villes, permettant ainsi à la bourgeoisie locale de maintenir notamment l'importance de la ville dans la vie politique et culturelle de la nation. Certains chercheurs situent cependant dans les années 1960 l'apparition des infrastructures culturelles comme catalyseur de rénovation urbaine. Ce à quoi acquiesce la sociologue spécialisée sur les questions relatives à la vie urbaine moderne Sharon Zukin (1995 : 205) reconnaissant l'existence de stratégies culturelles associées aux projets de réaménagement urbain et social, et ce, depuis les années 1960. Le complexe des arts de la scène devient une manifestation de cette alliance.

> For the first time, in the early 1950's, the allure of culture legitimized the use of urban renewal funds by the city's growth machine. But the hands that shaped Lincoln Center were those of Robert Moses, the Baron Haussmann of the mid-20th century New York, and the Rockefeller Foundation. While building Lincoln Center gained New York City international prestige, on a local level it confirmed the cultural hegemony of the city's post-war elite (Zukin, 1995 : 121).

Il apparaît que la culture est estimée favorable à l'affirmation d'une identité forte, d'une *intelligentsia*, d'un savoir-faire et d'une renommée. Conséquemment, les répercussions ne peuvent être que favorables à l'ensemble de la communauté. De nos jours, on sait pertinemment que cette affirmation est erronée puisque plusieurs de ces projets ont été accusés d'élitisme et le nettoyage des quartiers qui les a précédé, a été qualifié d'injuste envers les résidants moins fortunés qui y habitaient et y travaillaient. Si, au courant des années 1950 et 1960, elle n'était pas considérée comme indispensable à cette renommée, la culture est désormais envisagée comme une force attractive pour le développement économique. À ce propos, Griffiths (1992) affirme que la culture a toujours contribué à la notoriété d'une ville et que sa présence génère systématiquement des clivages entre les différentes classes sociales.

C'est ainsi que nous avons abordé la relation, qui s'est avérée, au milieu du 20e siècle, étroite entre le réaménagement urbain et la culture tout en tenant compte de notre intérêt pour le Mouvement moderne qui trouve, à notre avis, une matérialisation tout à fait intéressante dans les complexes des arts de la scène.

CHAPITRE II

REVISITER DES ETABLISSEMENTS CULTURELS CONNUS

L'objectif de cette thèse est de replacer deux complexes des arts de la scène réputés, le Lincoln Center for the Performing Arts et la Place des Arts, dans le contexte de New York et Montréal, à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Il s'agit de projets connus, mais que nous revisitons à la lumière des attitudes et des intérêts à la fois culturels, architecturaux, politiques et sociaux caractéristiques de cette période faste de l'aménagement urbain. Nous cherchons, par l'étude de deux complexes des arts de la scène, à déterminer la nature de la relation entre la culture et les programmes de réaménagement urbain. Nous y arrivons en démontrant comment et pourquoi, à la fin des années 1950 et au courant des années 1960, ces grands monuments culturels émergent et se retrouvent au cœur d'importants projets de rénovation dans les centres urbains nord-américains.

Dans ce chapitre, nous allons présenter les hypothèses et les questions de recherche qui nous ont amenée à nous concentrer sur les objectifs derrière l'inclusion des complexes des arts de la scène dans les projets de rénovation urbaine que nous avons divisés sous trois thèmes : prétexte, besoin et vision. Nous allons ensuite établir les limites spatio-temporelles encadrant notre étude. Pour y parvenir, nous nous attarderons sur le contexte historique (les années 1950 et 1960) à l'échelle des villes et plus spécifiquement des quartiers où sont mis en place les

programmes de rénovation urbaine dans lesquels s'intègrent les complexes des arts de la scène. Nous allons aussi présenter les sources employées et la manière dont nous les avons utilisées. Par la suite vient le cadre théorique de la réception qui a supporté notre recherche ainsi que la stratégie méthodologique employée. Ainsi, nous nous attardons d'abord sur l'origine de ces établissements culturels et sur la manière dont ils sont apparus et se sont intégrés aux chantiers urbains en cours dans le contexte bien particulier des quartiers centraux en pleine redéfinition. Par la suite, nous allons analyser la matérialisation de la culture dans le complexe des arts de la scène pour aborder la portée symbolique et concrète de son insertion. Finalement, nous allons étudier les complexes des arts de la scène comme un monument urbain qui prend un sens selon la réception qu'il obtient. Nous croyons que le croisement de ces trois axes de recherche nous permettra de définir le rôle joué par la culture dans les programmes de rénovation urbaine des années 1950 et 1960.

2.1 LES HYPOTHÈSES DE RECHERCHE : PRÉTEXTE, BESOIN ET VISION

Pour élaborer nos hypothèses de recherche, nous nous appuyons sur l'idée que le contexte de réaménagement urbain des quartiers centraux en Amérique du Nord au retour de la Deuxième Guerre est favorable à l'émergence de grands monuments urbains comme ceux des complexes des arts de la scène. L'aménagement de ces établissements culturels visait à transformer l'image et la fonction des quartiers centraux grâce à l'apport de nouvelles activités culturelles et d'innovations architecturales et urbanistiques. Implicitement, les promoteurs aspirent à utiliser le complexe des arts de la scène comme un témoignage du potentiel symbolique et factuel de la présence et de la vitalité culturelle dans les métropoles en restructuration.

Dans l'effervescence urbaine caractéristique du milieu du 20e siècle, il est fort probable que le complexe des arts de la scène n'ait pas été prévu, mais qu'il se soit imposé au fil des projets généraux de réaménagement urbain. Sous l'idée du prétexte, nous posons l'hypothèse que :

- le contexte de l'époque (urbain, social, architectural et culturel) a été favorable à l'apparition du type architectural du complexe des arts de la scène et le processus de rénovation des quartiers centraux allié aux idéaux du Mouvement moderne a su le matérialiser.

Notre hypothèse de départ reposait sur l'idée que la culture, ainsi matérialisée, joue un rôle clé dans le cadre les projets de rénovation urbaine des années 1950 et 1960. Nous avons dû raffiner cette hypothèse initiale puisqu'il est rapidement apparu que l'établissement culturel est utilisé à New York à titre d'opportunité inattendue, tandis qu'à Montréal, il devient un enjeu, dans une perspective globale de réaménagement urbain. Cette distinction est importante et elle nous a forcée à préciser notre hypothèse en posant trois sous-hypothèses élaborées sous les thèmes du prétexte, du besoin et du prestige.

Par rapport au thème du prétexte, nous avançons que le contexte de l'époque a été favorable à l'apparition de ce type architectural, et le processus de rénovation des quartiers centraux lui a bien servi. L'idée du prétexte nous est venue, suivant la constatation qu'il existe, au tournant des années 1960, un élan propice à l'élaboration de nouveaux projets et que l'optimisme permet

la mise en œuvre d'infrastructures d'envergure, destinées à marquer le paysage urbain aussi bien que l'imaginaire. Cela dit, notre compréhension du besoin en raison de l'état, de la quantité, de la qualité et de la disponibilité des équipements culturels existants, nous permet d'envisager que l'inclusion de la composante culturelle se fait en réponse à des besoins, en termes d'acquisition, de renouvellement et d'obsolescence des équipements.

Le changement d'image et de vocation des secteurs à l'étude a servi de vecteur pour d'autres projets. À cause de cette vision plus vaste du potentiel des nouveaux établissements culturels, sous le thème du prestige, nous avançons l'hypothèse que l'inclusion du complexe des arts de la scène dans les programmes de rénovation urbaine démontre une volonté d'aller au-delà du simple réaménagement, pour mettre à profit le potentiel symbolique de l'établissement, des troupes et des activités qu'il abrite.

2.2 QUESTION DE RECHERCHE : INTERROGER LE RÔLE DES COMPLEXES DES ARTS DE LA SCÈNE

Tout ceci nous a permis de bien baliser l'argumentation qui aboutit à notre question de recherche. Elle se dégage de la problématique qui démontre les balbutiements de l'intérêt sur la relation entre culture et rénovation urbaine au milieu du 20e siècle, mais qui n'arrive pas vraiment à en démontrer l'existence et les prémisses à ce moment.

Nous avons été confrontée à un certain nombre de questions découlant des nombreuses possibilités s'offrant à nous pour interroger notre objet d'étude. Elles dérivent d'observations et de réflexions fondées sur la recension de divers écrits. Rédiger l'état de la question nous a permis de constater que la rénovation urbaine avait comme principal objectif l'élimination des quartiers considérés miséreux, insalubres et rendus obsolètes, du moins selon les autorités municipales. Puisque nous avons privilégié une approche historique, nous questionnons l'état de la situation urbaine durant les années 1950 et 1960 et comment celle-ci a interagi avec l'avènement des complexes des arts de la scène.

C’est pourquoi nous questionnons le rôle de la culture, matérialisée dans les complexes des arts de la scène, dans les programmes de rénovation urbaine. Est-ce que déjà, au milieu du 20e siècle, la culture peut être considérée comme un élément clé dans des programmes de réaménagement urbain, comme elle l’est actuellement ou si au contraire elle n’a été utilisée qu’en tant que facteur parmi tant d’autres? Nos recherches nous ont menée à diverses constatations relatives aux visées et aux retombées des projets de rénovation urbaine ainsi qu’aux acteurs touchés par ces projets de même qu’aux conditions politiques, culturelles et urbaines caractéristiques du moment de leur émergence.

Afin de mieux comprendre l’émergence du type architectural du complexe des arts de la scène dans le contexte des programmes de rénovation urbaine qui ont cours à l’époque en Amérique du Nord, nous posons la question spécifique suivante :

- quel est le rôle joué par la culture, matérialisée dans les complexes des arts de la scène et dans les programmes de rénovation urbaine qui ont cours durant les années 1950 et 1960? Comment et pourquoi se retrouve-t-elle partie intégrante de ces projets de réaménagement?

Puisque la culture se matérialise dans divers établissements, le complexe des arts de la scène nous apparaît comme un type architectural intéressant, bien que négligé dans les recherches portant sur les grands équipements culturels conçus au cours du 20e siècle. En partie exploratoire, notre recherche nous permet de découvrir les enjeux et spécificités de l’implantation de ces équipements culturels de l’époque. Pour y arriver, nous avons élaboré deux questions subsidiaires de recherches thématiques. La première est liée au contexte urbain et architectural sous l’influence du Mouvement moderne :

- à partir de quels principes urbanistiques et architecturaux le type architectural du complexe des arts de la scène est imaginé pour s’implanter sur des îlots urbains entiers? Pouvons-nous avancer que le complexe des arts de la scène agit comme un pivot à la fois urbain, architectural et culturel pour son époque?

L’autre question secondaire relève plutôt de la portée symbolique et de l’effet d’entraînement espéré au moment de la mise en place des projets. Les établissements culturels sont,

généralement, représentatifs d'idéaux et de valeurs tout comme ils sont conçus dans le but de satisfaire certains objectifs politiques, économiques, sociaux et culturels des autorités politiques en place ainsi que d'une certaine partie de la population, principalement la bourgeoisie. Nous posons donc la question :

- Quelles étaient les conditions nécessaires à mettre en place pour assurer l'intégration de complexes des arts de la scène dans leur environnement immédiat et assurer l'expression de leur plein potentiel symbolique?

À partir de là, nous cherchons à établir la vision du territoire portée par et dans les complexes des arts de la scène et ainsi déterminer s'ils ont agi à titre d'élément structurant ou déstructurant pour l'espace urbain.

2.3 LES TERRAINS D'ÉTUDE

Temporellement, notre terrain d'étude s'inscrit durant les années 1950 et 1960. Afin de comprendre le pourquoi des programmes de rénovation urbaine et de démontrer les attentes placées envers le nouveau type architectural du complexe des arts de la scène, nous avons d'abord dû procéder à quelques retours en arrière. Spécifiquement, notre recherche couvre la période de 1954 à 1963. La première année marque l'annonce officielle du projet du Lincoln Center for the Performing Arts. La seconde année correspond à l'inauguration de la première composante officielle de la Place des Arts, la Grande Salle. C'est entre ces deux dates que prennent forme tant le projet de rénovation que l'établissement culturel et conséquemment que se tiennent les débats sur leur pertinence.

Géographiquement, notre terrain d'étude est assez limité. Nous nous sommes ainsi concentrée sur deux villes d'Amérique du Nord, New York et Montréal, deux métropoles culturellement importantes des années 1950 et 1960 (Robillard, 1963). Nous avons retenu ces villes, car des équipements culturels d'envergure y sont aménagés. Les complexes des arts de la scène sur lesquels nous nous sommes attardée sont situés dans des quartiers centraux. Plus spécifiquement, notre attention s'est portée sur les secteurs bordés par la 62e Ouest, Columbus Avenue, la 66e Ouest et l'Amsterdam Avenue pour le cas new-yorkais. Le quadrilatère Sainte-

Catherine, Saint-Urbain, Ontario et Jeanne-Mance a été retenu pour le cas montréalais. Au moment de la mise en place des projets de rénovation urbaine, la fonction résidentielle y est dominante, mais dans les deux cas, l'espace est déjà partagé avec des institutions, des bureaux et des commerces. Si nous nous sommes concentrée sur le complexe des arts de la scène, notre vision s'est étendue aux secteurs périphériques pour comprendre ce qu'il y avait avant et ce qui s'y est passé depuis leur mise en place initiale.

2.4 LES SOURCES DOCUMENTAIRES

Nous présentons ici les sources documentaires utilisées ainsi que la manière dont nous avons compilé et analysé leur contenu. Pour parvenir à nos fins, nous nous sommes appliquée à recueillir les témoignages les plus pertinents (Bonnecher, 2008 : 10), à partir d'une collecte d'informations en provenance de sources variées. La consultation de documents d'archives et d'écrits publiés tels que les journaux et les périodiques spécialisés en études urbaines et en architecture demeurent les médiums par lesquels nous avons récolté le plus d'informations spécifiques sur la nature des projets, leur mise en place et les réactions suscitées dans le milieu de l'architecture et de l'urbanisme.

2.4.1 Les sources documentaires : identification

Nous avons privilégié le dépouillement de fonds d'archives afin de constituer notre corpus documentaire principal. Dans un premier temps, nous nous sommes concentrée sur les archives municipales des deux villes étudiées, New York et Montréal. Nous avons consulté divers règlements, politiques et plans de développement élaborés et proposés par les autorités municipales pour arriver à comprendre la dynamique et les objectifs des projets de réaménagement urbain, particulièrement ceux touchant la rénovation urbaine. À partir de ces sources primaires, nous avons veillé à recueillir deux principaux types d'informations portant, d'une part, sur les intentions et la mise en place du plan de rénovation urbaine et de l'autre, sur le complexe des arts de la scène en tant que tel.

Les archives municipales de la Ville de New York se sont avérées riches en documents officiels : procès-verbaux, correspondance entre différents acteurs municipaux et privés ainsi que des plans de développement. Nous avons pu consulter les archives concernant le Lincoln Square Urban Renewal Project en général et celles portant spécifiquement sur le Lincoln Center for the Performing Arts. Elles nous ont fourni une quantité impressionnante d'informations, notamment sur les visées réelles et le contexte bien particulier entourant la mise en place du complexe des arts de la scène. Aux archives municipales de Montréal, nous avons consulté le fichier par rues consacré au quadrilatère bordé des rues Sainte-Catherine, Saint-Urbain, Ontario et Jeanne-Mance. En plus de la correspondance entre les paliers gouvernementaux impliqués, les architectes et les fournisseurs, nous avons eu accès à un dossier de presse exhaustif, principalement constitué de coupures de journaux sur l'ensemble du projet de la Place des Arts que nous avons pu consulter sur microfilm.

Nous considérons que la consultation des archives municipales nous a donné la possibilité d'établir (bien que nous ayons conscience du degré interprétatif de toute lecture) les objectifs des projets de rénovation urbaine dans lesquels s'inscrivent les complexes des arts de la scène à l'étude. Nous avons pu également reconstituer la chronologie événementielle allant du choix du site à la première pelletée de terre et comprendre le contexte plus général de transformation que subissent les villes étudiées au courant des années 1950 et 1960.

Dans un deuxième temps, nous avons dépouillé les archives privées du Lincoln Center for the Performing Arts et de la Place des Arts, en nous concentrant sur l'insertion de ces établissements culturels dans les projets de rénovation urbaine et les incidences qu'ils ont eu sur la trame urbaine et l'environnement immédiat. Les archives du Lincoln Center for the Performing Arts ont été une source incroyable d'informations sur le projet de rénovation urbaine, son impact urbain et social ainsi que sur le complexe des arts de la scène en tant que tel. Difficile d'en dire autant des archives montréalaises. Pour New York, nous avons pu écouter des témoignages livrés par des acteurs importants (promoteurs, architectes et détracteurs) dans le cadre d'un programme d'histoire orale. Si plusieurs informations recoupaient celles obtenues aux archives municipales, le projet d'histoire orale nous a permis d'entendre les témoignages (positifs et négatifs) formulés par les acteurs directement concernés. Ils portaient sur l'impact et les retombées du projet de rénovation urbaine. Nous avons choisi de ne pas mentionner directement les informations recueillies dans le fond d'histoire orale consulté aux archives du

Lincoln Center for the Performing Arts d'abord parce qu'elles corroboraient les informations déjà colligées et qu'il n'y avait pas d'équivalent pour le cas de la Place des Arts. Nous tenions à consulter des sources similaires.

Nous avons aussi eu accès à quelques documents non publiés (travaux de chercheurs, documents préparatoires à une exposition sur la couverture du complexe des arts de la scène dans les journaux, etc.) qui se sont avérés riches en informations inédites.

Nous avons pu colliger quelques informations par le biais des archives de la Place des Arts. L'établissement n'ayant pas réellement de personnel ni de centre consacré aux archives accessibles au public, plusieurs de nos requêtes sont demeurées sans réponse. Les documents auxquels nous avons eu accès sont principalement les procès-verbaux relatant les modifications abordées et adoptées par le conseil d'administration du projet. Les archives portant sur les coûts et le financement ont également été accessibles, mais nous avons choisi de ne pas en tenir compte. Ces deux aspects étant mis de côté dans le cadre de notre recherche, cette partie du travail de documentation ne nous a pas apporté beaucoup d'informations complémentaires. Nous sommes tout de même parvenue à obtenir copie de certaines études préliminaires et quelques autres informations notamment, le rapport Loewy (1958) et une chronologie du projet de la Place des Arts.

Les documents visuels

Aux centres d'archives municipales ou privées, nous avons eu accès à de nombreux documents visuels. Lors de cette consultation, nous avons pris conscience de l'ampleur des projets urbains auxquels nous nous attaquions. Les photographies illustrant le secteur avant les projets de rénovation urbaine, celles relatant la construction et d'autres prises lors de visites, associées à quelques documents vidéo, nous ont offert une perspective visuelle plus concrète, complémentaire à celle tirée des dessins et des plans d'architecte. La superposition des plans d'implantation au sol et des plans d'assurance-incendie nous a permis de retracer l'évolution urbanistique de l'occupation des quadrilatères choisis ainsi que celle de leurs alentours.

Nous avons abordé les documents iconographiques en deux temps (Létourneau, 2006 : 94-95). Premièrement, nous avons observé attentivement les images afin d'en dégager les caractéristiques et, par la comparaison, les modifications survenues au paysage urbain. Deuxièmement, nous avons concentré notre attention sur le contenu des documents visuels pour tenter d'en tirer des informations supplémentaires[9]. Compléments essentiels aux informations textuelles, l'aller-retour entre les différentes sources iconographiques, images, photographies, dessins et plans nous a aidée à suivre le développement des quadrilatères. De cette manière, nous avons pu définir et décrire l'organisation spatiale de l'îlot, les différents types d'usage et d'occupation du sol, noter leur évolution durant les années 1950 et 1960 et, par la combinaison de ces observations à nos autres informations, nous avons pu entrevoir la portée des changements initiés par les projets de rénovation urbaine sur le paysage urbain (Le Hellaye, 2001).

En résumé, l'inventaire et l'analyse des documents disponibles aux archives municipales et privées nous ont été utiles quant à l'identification des enjeux urbains, architecturaux et culturels des projets, de même que pour la reconnaissance des principaux acteurs ayant pris part à leur réalisation.

Les documents textuels

Pour la constitution de notre second corpus documentaire, nos sources secondaires, nous avons consulté divers documents textuels. Par le biais de monographies, de journaux, de périodiques et de sites Internet, nous avons rassemblé différents propos formulés sur notre sujet d'étude, réussissant à former une base à la fois historique, technique et d'opinions pour chacune de nos études de cas. Les monographies furent très utiles afin d'établir le contexte historique entourant la mise en place des complexes des arts de la scène étudiés.

Les différentes monographies consultées nous ont permis de constater que les complexes des arts de la scène des années 1950 et 1960 ne sont pas documentés de manière exhaustive, que ce soit comme objet architectural ou comme facteur déterminant dans les programmes de

[9] Pour ce qui est de l'utilisation des documents filmiques, il est vrai qu'ils auraient pu être intéressants à utiliser mais nous croyons que les documents écrits et les photographies d'époque correspondent mieux au type d'information recherché.

rénovation urbaine. Nous avons tout de même été en mesure de trouver des informations pertinentes sur nos projets particuliers sur le plan urbain, historique et architectural. De plus, puisqu'ils reviennent régulièrement dans nos propos, nous avons déterminé, grâce aux informations contenues dans les monographies et les biographies consultées, des repères biographiques sur certains des principaux acteurs rencontrés. Puisque, comme le souligne Bonnecher (2008 : 27), les livres ne doivent pas constituer l'essentiel des sources étant donné qu'il s'agit là d'une relecture du sujet, nous avons étayé nos propos en interrogeant d'autres sources écrites.

Les journaux métropolitains ont constitué des sources fondamentales pour notre recherche. Nous avons pu y suivre l'avancement des projets par le biais des comptes rendus. Il a aussi été possible de nous informer sur les débats qui ont entouré leur mise en place ainsi que récolter des témoignages de différents acteurs concernés ou touchés par le projet, aspect important notamment en ce qui concerne l'analyse de la réception. L'intention de retracer la genèse et l'achèvement, dans leurs phases initiales, des complexes des arts de la scène ainsi que leur réception a donc été atteinte. Les journaux agissent comme des témoins actifs dans le compte-rendu informatif; mais ils participent aussi à la formation d'une image, voire à la définition de l'opinion locale selon le ton qu'ils empruntent pour transmettre les informations. Pour le dépouillement des journaux, nous nous sommes concentrée sur la période allant de l'annonce officielle du projet (vers la fin des années 1950) jusqu'à 1965. Nous avons poursuivi, en survol, la consultation des articles jusqu'à 2010 afin de voir l'évolution du site ainsi que la mise à jour de l'opinion journalistique sur les projets à l'occasion des anniversaires de début de chantier et/ou de l'inauguration ainsi qu'au moment où des changements significatifs au site sont annoncés.

Les dossiers de presse, colligés pour la plupart aux archives municipales, se sont avérés essentiels pour mener à bien notre recherche. Pour le cas new-yorkais, le quotidien *The New York Times* est sûrement celui qui a assuré la meilleure couverture du projet du Lincoln Center for the Performing Arts. Nous avons aussi trouvé des informations complémentaires dans le *New York Herald*, *The Sun*, *Daily New*, *The West Side*, *Journal American*, *Provo Utah Herald*, *Corpus Christi Caller Times*, *Real Estate Forum* et dans le *New Yorker*. Cela dit, il y a une certaine homogénéité dans les propos rapportés. Pour la Place des Arts, les coupures de presse sont tirées de grands quotidiens montréalais tels *La Presse*, *Dimanche-Matin*, *Nouvelles Illustrées*, *Le Canada*, *Montréal Matin*, *Le Devoir*, *Photo-Journal*, *Métro Express*, *L'illustration*

nouvelle et *Petit Journal* du côté francophone. Du côté anglophone, nous avons lu des articles en provenance du *Montreal Star*, *Star* et *The Gazette*. Dans ce cas, plus de dissonance entre les propos émis selon qu'ils provenaient des quotidiens francophones ou anglophones, populaires ou élitistes. Les magazines d'architecture et d'urbanisme ont proposé une lecture plus détaillée et plus subjective des projets. L'intérêt marqué des périodiques spécialisés en architecture durant les années 1950 et 1960, tant pour le Lincoln Center for the Performing Arts que pour la Place des Arts, est tel que l'on peut y suivre l'évolution des projets et même, les voir apparaître dans les publicités de matériaux et de techniques de construction.

La recension des périodiques spécialisés en architecture tels que *Lotus International*, *Architectural Forum*, *Architecture, Bâtiment et Construction*, *Bâtiment*, *Architecture Canada*, *Architectural Record* et *Canadian Architect* offre un regard distancié temporellement sur ces projets. Les périodiques spécialisés en études urbaines et en histoire tels que *Urban Affairs Review*, *Urban Affairs Quarterly*, *American Urban History*, *Revue d'histoire urbaine* et *International Journal of Cultural Policy* présentent une analyse critique de la ville des années 1960 et des acteurs impliqués dans ces grands projets. Le complexe des arts de la scène n'y apparaît peu, pour ne pas dire jamais en tant qu'outil de rénovation urbaine. Ceci dit, les articles plus récents dans les deux disciplines offrent des éléments d'analyse tout à fait intéressants, insérant les complexes des arts de la scène dans une perspective urbaine plus globale et cherchant à comprendre les retombées de leur apparition.

Les journaux et les périodiques recèlent des citations, des extraits de discours, des descriptions analytiques du contexte (tant sur le contenu que sur la forme) et permettent la prise de position, puisque les promoteurs autant que les détracteurs des projets peuvent s'exprimer. Cela dit, il nous est apparu particulièrement important, dans le cas des informations tirées des périodiques et des journaux, de tenir compte d'éléments entourant le texte, sa provenance, son auteur et au nom de qui il a été écrit. Cette distance critique est essentielle, notamment pour l'application du cadre analytique de la réception puisque nous avons pu remarquer que les idées sont réellement exprimées différemment en fonction du contexte de production (Bonnecher, 2008 : 46). La corrélation des informations tirées des journaux et des magazines spécialisés nous a démontré deux visions, parfois synchronisées, parfois distinctes, des mêmes projets. D'une part, la vision à l'échelle municipale des acteurs locaux, résidants et usagers qui parlaient, grâce aux journalistes de leur quotidien, de l'impact immédiat et concret des projets de rénovation urbaine.

D’autre part, la vision des urbanistes et des architectes observant les projets avec une distance critique professionnelle offre une lecture technique de l’objet.

Sachant qu’il se retrouve sur Internet des informations sans référence, nous n’avons consulté que des sites officiels dont ceux du Lincoln Center for the Performing Arts, de la Place des Arts et des archives municipales concernées, notamment pour les données actualisées qui s’y trouvent. Les informations tirées d'autres sites Internet ont été corroborées avec des écrits publiés.

Visites *in situ*

Bien que les deux sites soient présentement au cœur de travaux majeurs de réaménagement, les visites *in situ* nous ont permis de voir, la concrétisation des projets et leur incidence sur l’environnement urbain. Nous croyons que la compréhension d’un site passe, lorsque cela s’avère possible, par l’expérience de celui-ci, ne serait-ce que pour sortir de la perception et de la conceptualisation théorique fournies par les différentes sources documentaires et d’être en mesure de voir le bâti et son intégration urbaine bien que ce soit avec un recul de plus de 40 ans. Malgré cela, nos observations sur place, notamment en ce qui concerne l’environnement immédiat des complexes des arts de la scène, nous ont permis de valider ou non certaines attentes confiées aux projets et de qualifier leur insertion.

2.4.2 Les sources documentaires : analyse

Notre recherche s’inscrivant clairement dans une perspective historique, nous avons d’abord procédé à l’analyse critique des informations colligées dans les différentes sources précédemment citées. Après avoir atteint saturation, c’est-à-dire le moment où les informations ne faisaient plus que se confirmer, mais se doublaient, nous avons procédé à l’analyse de celles-ci. Puisque par souci de rigueur historique nous nous intéressons aussi bien à l’information contenue dans les documents officiels qu’aux documents plus subjectifs produits par des individus concernés ou commentant, nous n’avons pas cru utile de hiérarchiser la valeur des contenus. C'est pourquoi nous avons traité indépendamment les sources en fonction de leur provenance en les regroupant dans une fiche de lecture standardisée. De cette manière, nous avons pu dégager des thèmes pour construire notre argumentation. Avec ces informations de

provenance et de nature variées, nous avons tenté de rétablir et de mettre à l'avant le sens voulu par les acteurs responsables des projets de rénovation urbaine[10].

Nous faisions face à une quantité importante de documents à décortiquer, relire et replacer dans une perspective à la fois historique et critique (Bonnecher, 2008 : 42). Comme chaque témoin ne peut être compris qu'en fonction de la société matérielle, intellectuelle et spirituelle dans laquelle il évolue (Bonnecher, 2008 : 46), il importait de procéder à une recombinaison des informations et des observations pour nous assurer de l'exactitude de nos propos. Ce à quoi nous pouvons ajouter qu'« en soi, chaque fait est potentiellement aussi important que les autres » (Bonnecher, 2008 : 55) et c'est pourquoi nous sommes demeurée vigilante dans notre sélection d'informations en provenance des différentes sources. L'ensemble de ces travaux nous a permis de rétablir le contexte urbain, particulièrement les enjeux municipaux, et de colliger des informations sur la forme urbaine, le type d'activités délogées, les intérêts publics et privés amalgamés et ainsi arriver à mettre en perspective certains commentaires, éditoriaux et critiques faits sur les projets. Il faut souligner que dès la première lecture, nous avons remarqué que la tendance urbanistique forte de « détruire pour mieux reconstruire » ne faisait pas l'unanimité aussi bien en regard des motifs que de la manière de faire et encore moins sur les résultats atteints. C'est par la triangulation de différentes sources documentaires que nous avons assuré une couverture des plus complètes de notre sujet, minimisant les risques de manquer certaines informations importantes. Par la mise en relation de ces sources de données, nous avons été en mesure de reconstituer l'avènement des complexes des arts de la scène à l'intérieur des programmes de rénovation urbaine, fondement essentiel afin d'établir les paramètres historiques sur lesquels nous basons la dimension analytique et interprétative de notre recherche et qui nous permettent de répondre à nos questions de recherche.

2.5 LA STRATÉGIE MÉTHODOLOGIQUE

La stratégie méthodologique privilégiée repose, sur une approche pluridisciplinaire, fondée sur l'histoire urbaine, de l'aménagement et de l'architecture, les études urbaines et, nous y reviendrons plus tard, la littérature. Nous avons privilégié une approche historico-analytique,

[10] Nous reviendrons plus loin dans ce chapitre sur la notion voulant que rétablir et faire connaître le sens constitue le point de départ de la théorie de la réception.

appuyée sur des sources documentaires, pour à la fois raconter les projets et les analyser en fonction de nos questions de recherche. Par le biais d'études de cas et du récit historique, nous avons reconstitué les enjeux et les applications des programmes de rénovation urbaine qui avaient cours à cette période en mettant l'accent sur la réalisation du Lincoln Center for the Performing Arts ainsi que de la Place des Arts.

Puisqu'ils agissent comme point d'ancrage au domaine des études urbaines, c'est en rapport avec les programmes de rénovation urbaine que nous avons établi nos paramètres d'analyse, tant du point de vue de la caractérisation des projets que dans l'étude de la réception de ces derniers. D'une part, la mise en place du Lincoln Center for the Performing Arts nécessite la disparition d'une partie de quartier résidentiel décrit comme désuet et dangereux, mais où demeure une population active. D'autre part, pour installer la Place des Arts, c'est plutôt des établissements et des commerces qu'il faut déloger. Il s'agit là d'une distinction fondamentale à notre avis et sur laquelle nous reviendrons plus tard. Nous avons étudié les complexes des arts de la scène d'abord d'une perspective historico-urbanistique et ensuite, nous nous sommes attardée à la réception médiatique qui leur fut accordée.

2.5.1 L'étude de cas

En comprenant le contexte historique général dans lequel se sont inscrites les décisions d'ériger ces établissements culturels, nous avons pu déterminer si**,** la culture, comme outil de réaménagement est une intervention tributaire des programmes de rénovation urbaine en cours durant les années 1950 et 1960.

Les études des cas ont permis de reconstituer les principaux faits et de faire ressortir le programme derrière ces projets. La contextualisation a notamment mis en évidence les tensions entre les décideurs et les citoyens ainsi qu'entre les idéaux de la modernité et les traditions en plus de dévoiler les intentions à la fois urbaines et culturelles, sous-jacentes à l'alliance.

Avant de nous lancer dans le récit des deux monuments urbains, nous avons réalisé, à titre d'outils de travail, des études de cas sommaire pour chacun d'eux. Selon le spécialiste des méthodes de recherche André Ouellet, « par la mise en relief d'un objet, l'étude de cas s'affaire à répondre à un questionnement » qui dans le cadre de notre thèse concernait le rapport entre

culture et rénovation urbaine, « en se basant sur une étude exhaustive » (1994 :90). Les informations colligées dans ces études de cas sont d'ordre architectural et urbanistique et se rapportent à la conception, la construction, l'esthétique, le fonctionnement, le programme, les attentes, les intentions ainsi qu'aux principaux acteurs impliqués. Les données ont ainsi été catégorisées pour identifier les caractéristiques spécifiques à chacun des cas. Nous avons été en mesure de synthétiser les informations en fonction de thèmes génériques qui ont servi pour le développement du plan. Nous sommes parvenue à délimiter les paramètres qu'il nous serait possible de couvrir. Par la suite, par une analyse transversale, nous avons « dégagé les similitudes qui caractérisent les projets » (Royer, 1998 : 29), mais aussi identifié ce qui les différencie. L'approche multicas permet de découvrir, par le biais de comparaison s'il y a des points de convergence ou de divergence entre les différents projets (Lessard-Hébert, Goyette et Boutin, 1995). Il s'est donc installé une dynamique de dialogue entre les points observés.

2.5.2 Le récit historique

L'approche historique se base sur l'idée que « l'histoire comme discipline (construction et représentation du passé) s'appuie sur des mises en situation et de plus en plus sur des mises en récit d'événements et de dynamiques du changement, voire sur des idées de progrès (Haumont *in* Klein et Louguet, 2002 : 23). Nous nous sommes spécifiquement attardée sur l'analyse de différents éléments du contexte historique entourant la mise en place des projets de rénovation urbaine. Puisque notre thèse relève en grande partie de l'histoire urbaine, nous avons veillé à la reconstitution du passé, que nous espérons objective et exacte, des quadrilatères choisis dans le cadre des programmes de rénovation urbaine ayant mené à l'implantation des complexes des arts de la scène.

Par les grands chantiers d'édifices et d'infrastructures qui s'installent sur la ville existante afin de lui donner un nouveau caractère au milieu du 20e siècle, une nouvelle symbolique urbaine s'impose en réponse aux aspirations les plus élevées des divers promoteurs (politiques, privés, publics) et celles de citoyens. Nous reviendrons plus tard sur le détail des programmes fonctionnels et idéologiques des complexes des arts de la scène. Il s'agit pour le moment d'établir les paramètres à partir desquels nous évaluerons l'impact de ces établissements culturels.

Pour déterminer la portée de l'inclusion d'établissements culturels dans les projets de rénovation urbaine, il a fallu élargir notre terrain d'étude pour observer les modifications apportées au voisinage immédiat des complexes des arts de la scène. Par la superposition de cartes et des plans, nous avons pu retracer les changements survenus dans le type d'activités et sur les constructions environnantes et avancer quelques conclusions sur le potentiel d'attractivité. Il ne faut pas oublier que les programmes de rénovation urbaine visent, par le biais d'une action concertée, l'élargissement des retombées par un effet d'entraînement.

Comme mentionné précédemment, les recherches portant sur ces complexes des arts de la scène sont rares, surtout si l'on s'intéresse à leur insertion physique et symbolique dans le milieu urbain en changement. Cela dit, grâce à tous les documents disponibles abordant l'aménagement urbain, l'architecture et le contexte général, nous avons pu augmenter notre compréhension d'ensemble de l'objet de notre recherche, le replacer dans un contexte plus global tout en alimentant nos réflexions spécifiques. À titre d'exemple, nous retiendrons que la majorité des fonctions de la ville qui sont touchées par les grands chantiers le sont par une succession d'événements entraînant et accélérant l'implantation de nouveaux projets plus qu'une réelle planification. Le contexte socio-économique étant favorable, on ressent un état d'urgence à agir concrètement afin de doter les villes des meilleurs équipements possible. Si New York et Montréal des années 1950 et 1960 apparaissent distinctes par rapport à l'échelle et l'envergure des projets émergents, les deux métropoles se confondent lorsqu'il est question d'offrir le meilleur aux résidants et d'essayer de confirmer leur statut de métropole culturelle.

2.5.3 La comparaison

La pertinence de la comparaison comme stratégie méthodologique et analytique s'explique par la possibilité de constater des ressemblances et/ou des écarts sur des points précis (programmes, méthode choisie pour y parvenir, etc.) et de dégager certaines conclusions (Vigour, 2005). En présentant deux cas, nous avons notamment pu constater les écarts, non pas tant des les programmes d'intentions, mais bien dans les approches urbaines, et ce, à une même période où l'un des projets, le Lincoln Center for the Performing Arts sert de modèle à l'autre la Place des Arts. Nous avons choisi de regrouper les informations par thèmes et de traiter successivement du cas new-yorkais et montréalais.

Nous sommes consciente que deux cas ne constituent par une règle d'usage. Les seuls exemples du Lincoln Center for the Performing Arts et de la Place des Arts ne suffisent pas à généraliser l'emploi et le rôle de la culture dans les projets de rénovation urbaine au milieu du 20e siècle (d'autant plus que les conclusions sur les motivations et intérêts tirées de l'analyse de ces derniers diffèrent)[11]. Cependant, ils se sont révélés être des témoins, des acteurs significatifs à la limite emblématique des idéaux portés par les grands chantiers urbains modernes. C'est pourquoi, nous avons choisi d'étudier et de mettre en relation le Lincoln Center et la Place des Arts, compte tenu de leur saisissante parenté idéologique, urbanistique et architecturale.

2.6 L'APPROCHE THÉORIQUE

Notre cadre d'analyse est celui de la réception qui consiste en l'étude de l'effet produit à la fois par le contexte au moment de la mise en forme puis par le projet architectural concrétisé, et ce, par le biais de divers émetteurs de jugement (Klein et Louguet, 2001). En comprenant le contexte historique général dans lequel se sont inscrites les décisions d'ériger ces établissements culturels, nous tenterons de déterminer si le rôle de la culture comme outil de réaménagement urbain est une intervention tributaire des programmes de rénovation urbaine en cours durant les années 1950 et 1960. Nous espérons être en mesure de démontrer comment la réception du contexte social, politique, économique et culturel a permis à l'époque, l'apparition puis l'émergence du type architectural du complexe des arts de la scène et plus généralement, l'inclusion d'établissements culturels dans les programmes de rénovation urbaine. Nous supposons cette approche tributaire de l'évolution plus globale des pratiques et philosophies urbanistiques, architecturales, sociales et culturelles modernes.

Nous nous intéressons aussi au jugement porté sur ces complexes pour ainsi arriver à décrire comment ils ont été reçus, en insistant sur le moment de leur ouverture. La réception apporte une lecture différente (tenant compte de divers émetteurs de jugement sur une période donnée), approfondie (puisqu'inscrivant le bâtiment dans une histoire plus vaste) et relativement novatrice (alors qu'il faut chercher à définir l'écart entre le programme initial d'intentions versus ce qui a

[11] Déjà lors de l'annonce des deux projets, des similitudes sont relevées dans les journaux montréalais.

réellement été reçu).

2.6.1 La théorie de la réception

La réception est une théorie élaborée au cours des années 1960 et 1970 à Constance (Allemagne) pour répondre à un désir de la part d'un professeur de littérature, Hans Robert Jauss (1921-1997) de réintégrer le lecteur dans la démarche d'analyse littéraire (Deloche *in* Klein et Louguet, 2002 : 13). Considérant l'histoire de la littérature et l'histoire de l'art comme des disciplines trop fermées autour de l'auteur et de l'œuvre, passant le lecteur/spectateur sous silence malgré qu'il soit essentiel à l'expérience de cette dernière (Jauss, 2002 : 12), Jauss pose deux conditions à une histoire fondée sur l'esthétique de la réception. D'une part, « la recherche délibérée de nouveaux canons artistiques », ce qui suppose une ouverture à de nouvelles expériences et à de nouveaux référents. D'autre part, « le réexamen critique, sinon la destruction des canons littéraires hérités du passé », ce qui nécessite une rupture avec la tradition (Jauss, 2002 : 50). Ce lecteur/spectateur inscrit dans l'œuvre ses propres références, son interprétation basée sur ses propres connaissances et expériences (Jauss, 2002 : 14). La théorie de la réception s'inspire de nombreuses autres approches plus sensibles comme la phénoménologie, la pensée heideggérienne, le marxisme et la critique de l'idéologie (Jauss, 2002 : 9).

Jauss est l'un des premiers historiens de la littérature à avoir placé le lecteur/spectateur au centre de cette histoire, et ceci pour dépasser ce que les théories du reflet ou de l'œuvre par et pour l'œuvre ne pouvaient expliquer. Le lecteur joue trois rôles. Il est à la fois le récepteur, le discriminateur occupant une position fondamentale de critique et le producteur puisque pouvant imiter et reproduire l'œuvre (Jauss, 2002 : 13). Ce lecteur est un concept, une construction intellectuelle placée en symétrie du texte, ce n'est pas une personne physique dont on étudier la compréhension de l'œuvre, il n'a aucune influence sur l'oeuvre (Roullin *in* Klein et Louguet, 2002 : 33-34). Selon Jauss, l'horizon d'attente correspond :

> (…) au système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable du public (…), la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle

> présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique (Jauss, 2002 : 54).

Le temps modifie les comportements, les attentes et les réactions face à l'œuvre (Jauss, 2002 : 16). Dans le même ordre d'idée il importe que l'œuvre soit replacée dans son contexte afin d'en établir le rôle et l'importance à ce moment, par rapport aux autres œuvres similaires (2002 : 69). On parvient ainsi à évaluer l'effet produit par l'œuvre. En partant de l'idée que l'œuvre est :

> (…) une interprétation « poétique » d'un matériau à interpréter : qu'à son tour l'œuvre d'art devient objet d'interprétation pour une lecture tantôt « naïve », tantôt « critique », laquelle produit une nouvelle œuvre en soi. (Jauss, 2002 : 19).

L'effet (*Wirkung*) est déterminé par l'œuvre. Il provient de ses qualités intrinsèques dont l'auteur règle les modalités. La réception, c'est-à-dire le sens attribué par le lecteur/spectateur dépend des connaissances historiques et esthétiques de celui-ci et du moment où il est appelé à rencontrer l'oeuvre (Jauss, 2002 : 10,19 et 48) et, suite à une première appréhension de l'œuvre, celle-ci est appelée à se développer au fil du temps, créant une « chaine de réceptions » (Jauss, 2002 : 50).

Depuis, la théorie de la réception a été adaptée et appliquée au domaine des communications, du théâtre, des arts visuels, des études culturelles et à l'architecture moderne. En faisant un retour dans le domaine d'où elle provient, nous en retraçons l'idée principale à savoir que, sans le lecteur, le texte ne peut exister. Si cela peut sembler évident aujourd'hui, cette réflexion de Jauss a tout de même permis un renouveau dans les études littéraires.

2.6.2 Un modèle applicable aux études urbaines

Nous avons volontairement choisi de ne retenir le texte de Jauss que pour ce qui est des fondements de la théorie. Notre compréhension de la réception et de son application repose sur les écrits publiés par Klein et Louguet (2002) ainsi que par Andrieux et Docomomo (2005). Ceci s'explique par leur utilisation de la théorie pour étudier et analyser des objets d'études similaires

aux nôtres, des projets architecturaux modernes conçus/construits dans des conditions non pas difficiles, mais spécifiques, qu'ils relisaient afin d'en faire ressortir le sens, bien souvent dans une démarche de patrimonialisation.

Monnier (2002) démontre deux niveaux opératoires à la réception. Le premier niveau relève de l'esthétique de la réception et suppose un spectateur virtuel à titre d'acteur. C'est-à-dire que nous devons tenir compte des pensées et des actions de différents acteurs dans le cadre de l'analyse urbaine et architecturale. Au second niveau, il faut considérer la réception comme une approche qui va de la critique à la célébration de l'œuvre en passant par les événements ponctuant son parcours. Parmi les spécificités de la réception de l'architecture, Monnier identifie : le milieu professionnel, l'intégration significative de l'architecture aux structures urbaines, économiques, administratives et juridiques existantes et son indépendance quant à la valeur culturelle projetée et acquise par l'œuvre. C'est cette mixité complexe d'éléments qui, en tant que chercheuse, nous a posé le plus grand défi, mais qui nous a également permis une meilleure compréhension à la fois du projet urbain et du projet architectural et finalement de la place occupée par la culture dans ces mêmes programmes.

En partant, il faut préciser que, appuyés par des chercheurs en histoire de l'architecture moderne, nous considérons que les bâtiments et les projets de réaménagement urbain ont une histoire qui dépasse le résultat visible. Ainsi, le choix d'appliquer la théorie de la réception comme cadre d'analyse en études urbaines s'explique, dans notre cas à la différence de l'histoire de l'architecture, par l'opportunité qu'elle permet d'abord de se concentrer sur les intentions derrière les projets et, par la suite, de saisir l'ampleur des débats qui les entourent. Pour nous, la réception offrait une façon de déterminer le rôle de la culture en interrogeant l'influence du contexte sur le projet et, ensuite, la perception de ce projet dans son contexte. L'intérêt d'appliquer la théorie de la réception à l'architecture et à l'urbanisme moderne tient du fait que leur éclosion a suscité énormément de débats. Bien l'utilisation de la théorie de la réception en aménagement demeure récente, elle permet de saisir l'ampleur des controverses entourant des bâtiments.

Comment peut donc s'effectuer la transition de cette théorie littéraire vers une application concrète dans le domaine des études urbaines? Selon l'historien de l'architecture

contemporaine Gérard Monnier (2002), la réception s'impose en architecture et en urbanisme à partir du postulat suivant :

> Les bâtiments ont du sens. À plus forte raison, les édifices particuliers. Par conséquent, il incombe à l'historien de l'architecture et de la ville de restituer ce sens provenant des regards posés ainsi que des opinions formulées sur le projet (Monnier *in* Klein et Louguet, 2002 : 43).

Nous avons développé notre thèse dans la perspective qu'il y a deux phases de réception lorsque l'on applique cette théorie aux études urbaines. Premièrement, la volonté et/ou la manifestation d'un besoin qui se soldent par l'annonce d'un projet. La réception en deux temps permet d'abord de déterminer l'horizon d'attente, c'est-à-dire l'écart, ou non, entre ce qui est voulu par les protagonistes et partisans et ce qui est rendu, à savoir la solution du complexe des arts de la scène. Pour y parvenir, nous nous sommes penchée sur l'annonce des projets. Le projet peut soit sembler incongru ou bien s'inscrire dans une logique socio-économique ou, comme dans notre cas, résulter d'une volonté urbaine et culturelle. L'analyse de ces réflexions, de l'expression de cette nécessité ou de ce luxe selon les témoignages, constitue ce que nous qualifions de réception « avant ». Cette étape est présentée dans les informations diffusées au moment de l'annonce officielle du projet. Par la reconstitution du contexte et des influences qui ont marqué les acteurs afin qu'ils décident d'inclure les complexes des arts de la scène dans leur programme de rénovation urbaine, nous effleurons l'essence de notre questionnement sur le rôle de la culture dans les programmes de rénovation urbaine des années 1950 et 1960.

Deuxièmement, il y a ce que nous désignons comme étant la réception « après », qui s'approche plus en matière d'idéologie à la réception en littérature, puisqu'il s'agit d'analyser l'effet qu'a eu le produit fini sur différents lecteurs/spectateurs. Pour y parvenir, nous avons choisi d'analyser le moment de l'inauguration de la première composante des complexes des arts de la scène. À ce propos, Monnier (2002) formule de nouveau deux constats. D'une part, la réception d'un édifice est relative à sa localisation, et par conséquent, les émetteurs de jugement varient. À ce titre, il distingue trois catégories de lieux : (a) le lieu de l'objet lui-même lié à un usage direct par ses usagers (b) celui dit local entendu comme l'environnement immédiat par la population locale et (c) le lieu où l'édifice existe à titre d'information, de repère pour des populations diverses, plus ou moins spécialisées. D'autre part, la réception de

l'architecture s'inscrit dans la durée, c'est-à-dire que les activités imputées au bâtiment depuis sa création jusqu'à aujourd'hui, produisent et modifient son sens. Cela dit, au fil des ans et de son utilisation, le complexe des arts de la scène a subi des modifications plus ou moins importantes allant d'un affichage inusité lié à la présentation d'un événement à la reconfiguration du site par l'ajout de nouveaux éléments.

Donc, la connaissance et la compréhension du contexte nous ont permis de mettre en lumière les intentions derrière le projet. Nous voulions ainsi évaluer la compréhension et l'effet produit par l'alliance. Pour y parvenir, nous avons choisi d'analyser, par le biais des journaux locaux, le moment de l'inauguration de la première composante de chacun des complexes des arts de la scène. Alors que certaines retombées allaient de soi, nous avons été confrontée à l'expression de plusieurs degrés de tensions, et ce, pour les mêmes préoccupations. Dès l'annonce du projet, malgré l'accord implicite de la majorité pour la dotation de nouveaux établissements culturels en réponse à un besoin flagrant, l'approche privilégiée pour leur mise en place, celle de la rénovation urbaine.

Nous nous sommes attardée sur les propos tenus lors de l'ouverture du complexe des arts de la scène pour avoir une version officielle des responsables du projet (direction du complexe des arts de la scène, architectes et urbanistes) et pour tenter de déterminer quels étaient les attentes et objectifs, mais aussi les critiques portant sur le Mouvement moderne, notamment par l'architecture. La réception par le public des complexes des arts de la scène nous est parvenue par le biais des journaux locaux, qui ont su donner la parole aux gens de la communauté, ou du moins en rapporter les grandes lignes. La confrontation de ces diverses opinions a, comme l'indique le théoricien de l'architecture Panayotis Tournikiotis (2005), mis au jour la dissonance de la réception à la fois à l'intérieur même d'un cercle de professionnels et auprès du public, notamment à cause de la distorsion entre la conception d'un projet et sa réalisation[12]. Ainsi, nous avons recensé des interprétations différentes, pour ne pas dire contradictoires selon

[12] C'est par choix que nous n'avons pas retenu la possibilité de réaliser des entrevues afin de recueillir des témoignages sur l'impact de ces projets de rénovation urbaine et des complexes des arts de la scène. Entre la difficulté de retracer les acteurs déterminants et le biais d'interprétation de revenir sur des évènements qui remontent à plus de cinquante ans, nous avons constaté que les journaux offraient des points de vue variés, qui nous semblaient représentatifs des diverses opinions, autant le discours officiel que les contre-discours. Nous nous sommes abstenue (dans la mesure du possible) de citer hors-contexte et/ou de réinterpréter les propos tirés des journaux, d'où les nombreuses citations. Cela dit, aux archives du Lincoln Center for the Performing Arts, nous avons eu accès à des enregistrements réalisés dans le cadre d'un projet d'histoire orale. Les témoignages écoutés étaient des plus fascinants, apportaient quelques précisions mais sommes toute, leur contenu demeurait assez près des propos rapportés dans les journaux et autres périodiques consultés.

qu'elles provenaient du milieu professionnel (et/ou directement impliqué) qui avaient plus tendance à excuser les éléments controversés et encenser le résultat tandis que le public, en raison de son propre système de référence et de l'expérience vécue au quotidien de la mise en place et de la présence du complexe des arts de la scène, était plus modéré (Tournikiotis *in* Andrieux et Chevallier, 2005). À la manière de l'urbaniste Kevin Lynch (1969), nous reconnaissons que dans la construction de l'image d'un secteur, la relation entre l'observateur et l'environnement dépend totalement des interrelations qui les unissent. Ainsi, il y aura autant de variantes dans l'image proposée qu'il y aura d'observateurs questionnés (Lynch, 1969 : 6).

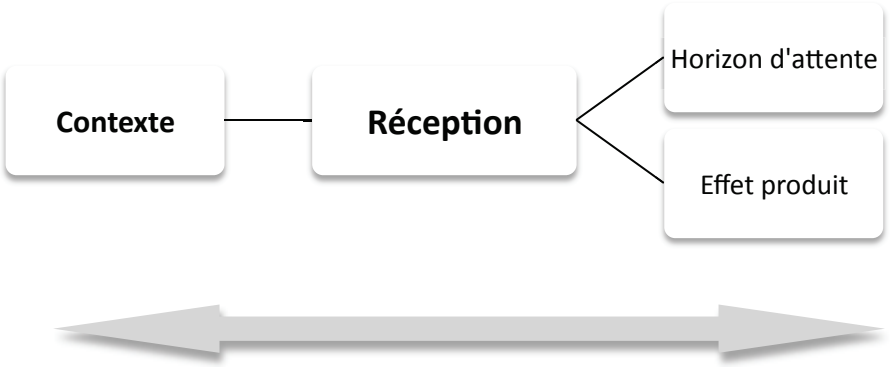

Figure 3 Schéma de la réception
(Source : Richard, G. 2012)

Plus qu'une recherche de sens, la réception permet de constater et de démontrer l'influence et l'importance du contexte sur un projet et, suivant sa réalisation, l'inverse. Pour appliquer la théorie de la réception, nous avons posé une question subsidiaire de recherche, divisée en deux volets. Le premier porte sur la réception l'horizon d'attente:

- Comment ont été reçus, d'une part, l'annonce du secteur choisi dans le cadre des projets de rénovation urbaine et, de l'autre, le changement de vocation sous-entendu?

Par la reconstitution du contexte et des influences qui ont marqué les acteurs afin qu'ils décident d'inclure les complexes dans leur programme de rénovation urbaine, nous touchons à l'essence de notre questionnement. C'est pourquoi, nous avons insisté sur le contexte d'émergence et

l'annonce des projets afin de déterminer si le complexe des arts de la scène est seulement le produit d'une époque et si son inclusion faisait partie, ou non, des intentions premières.

Le second volet concerne la réception de l'effet produit:

- Comment les composantes de cette action de rénovation urbaine, portée par les pouvoirs publics et certains acteurs privés, ont-elles été reçues par les différents acteurs du milieu et par le public?

Nous proposons d'analyser, sur la base des différents témoignages recueillis principalement dans les journaux[13], la distance entre les modalités placées dans les complexes des arts de la scène par les promoteurs et les architectes. Nous avons comparé/restitué l'horizon d'attente (ce qui a été voulu par rapport à la réception du contexte qui a rendu possible l'implantation du complexe des arts de la scène) et l'écart esthétique (ce qui est perçu, du produit final, une fois cette partie du programme de rénovation urbaine complétée) pour en comprendre le sens. À partir de diverses sources, nous avons tenté de voir si les projets ont suscité un débat ou non et si oui, quels en étaient les points forts et les éléments controversés. Nous avons cherché à illustrer la façon dont les complexes des arts de la scène furent reçus, d'abord pour leur architecture et leur fonction de diffusion artistique (opéra, orchestre symphonique, musique de chambre et théâtre), mais surtout à titre de catalyseur de rénovation urbaine.

Pour appliquer concrètement la théorie de la réception à notre sujet, nous avons emprunté la méthode, en trois « champs d'investigation », proposée par l'historienne de l'architecture Fabienne Chevallier (2002). Premièrement*, la question du jugement sur l'objet architecture*, puisque « Tout art est confronté au jugement : il s'agit là d'une manifestation évidente du "Wirkung", de l'effet produit par l'œuvre » (Chevallier, 2002 : 43). C'est pourquoi il incombe à l'historien de repérer les différents émetteurs de jugement (critiques, utilisateurs, historiens, riverains, etc.) et de considérer le moment où ils formulent leur jugement puisque, comme l'a déjà fait remarquer Monnier (2002), ces jugements peuvent se modifier dans le temps. Forcée de constater qu'il apparaît des distorsions entre les jugements selon les acteurs qui les formulent, Chevallier (2002).

[13] Nous avons choisi de nous limiter aux journaux locaux et ce, malgré la volonté d'internationalité des complexes des arts de la scène. Ce choix s'explique par la portée locale des projets de rénovation urbaine à l'intérieur desquels s'imiscent les complexes des arts de la scène. Les journaux internationaux couvraient plutôt le volet architectural et acoustique.

L'horizon d'attente consiste en l'écart entre ce qui est voulu (par les promoteurs, les architectes, mais aussi les citoyens) et ce qui est rendu et c'est pourquoi il faut remettre le monument dans son contexte historique, urbain et physique. Selon Roullin (2002), à cause de la difficulté potentielle à comprendre le langage exprimé, l'horizon d'attente en architecture est faible, ce qui en compromet la réception (*in* Klein et Louguet, 2002 : 33). Cette conception va à l'encontre de celle de Jauss pour qui l'horizon d'attente est central et c'est pourquoi Chevallier (2002 *in* Klein et Louguet, 2002 : 50) considère qu'il faut le reconstituer afin de comprendre l'effet suscité par la forme urbaine et bâtie. L'effet peut être produit par l'œuvre elle-même (Klein et Louguet, 2002 : 7; Chevallier *in* Klein et Louguet, 2002 : 50). Il peut aussi résulter de ce que Chevallier (2002 *in* Klein et Louguet, 2002 : 47) nomme le *Wirkung*, c'est-à-dire le jugement porté sur l'architecture qui consiste selon Klein et Louguet (2002 : 7) en la lecture socialisée du projet qui va de la critique à la célébration[14].

Deuxièmement, *le dépassement du projet d'une histoire parallèle de l'architecture* qui sert à relativiser le poids des doctrines, les architectes modernes ayant souvent déformé l'histoire de l'architecture par le biais de leurs propres propos sur la question. Chevallier (2002) considère qu'il faut réintégrer l'histoire de l'architecture dans l'histoire sociale, politique, culturelle et technique afin d'avoir un portrait plus juste du contexte avant de s'intéresser au jugement porté sur le bâtiment. Elle relève l'importance de tenir compte de l'histoire de la commande ainsi que de celle des techniques afin de bien comprendre le bâtiment. C'est pourquoi nous avons insisté sur le contexte de l'émergence du type architectural dans le cadre des projets urbains afin de déterminer si le complexe des arts de la scène est le produit d'une époque, quel rôle jouait la culture et savoir si son inclusion dans les projets de rénovation urbaine faisait ou non partie des programmes initiaux.

Troisièmement, sur *les valeurs de l'architecture, objet d'investigation scientifique* repose l'objectif ultime de l'historien, celui de restituer le sens de l'œuvre selon une perspective dialogique. Par le biais des écrits, le contexte et la volonté des acteurs du projet lors de la conception et de la création du complexe des arts de la scène et l'évolution du projet, nous

[14] L'étude de l'effet s'apparente à celle de fortune critique, principalement utilisée en histoire de l'art. En tenant compte de cette fortune critique, on ajoute à l'étude d'une œuvre sa perception par la critique et le grand public ce qui permet de déterminer, sur une certaine période la popularité tant de l'artiste que de son travail.

avons veillé à la réattribution et à la remise en valeur du « sens » (ce qu'ils voulaient faire et pourquoi au niveau de la rénovation urbaine et de la culture) original des complexes de spectacles à l'étude et la raison de leur présence dans les interventions de rénovation urbaine.

L'étude de deux complexes des arts de la scène nous a permis de dépasser une compréhension théorique de l'application de la réception aux études urbaines, pour réellement en tester le potentiel. Ainsi, nous supposons que si la théorie de la réception a été appliquée avec succès à la littérature, aux communications, à l'art et à l'architecture c'est parce qu'elle permet de se distancier de son sujet d'étude pour le remettre dans une perspective plus large. Nous sommes persuadée qu'elle peut être utilisée comme approche analytique dans le cadre d'une thèse en études urbaines. C'est pourquoi nous avons formulé l'hypothèse que d'une part, en tant que monument urbain, le complexe des arts de la scène matérialise la réception d'un contexte social, politique, culturel et urbanistique à l'intérieur des projets de rénovation urbaine. D'autre part, nous tenterons de vérifier si réellement, les intentions accordées à la culture dans ces projets spécifiques de rénovation urbaine ont trouvé résonnance auprès des médias, dans les quotidiens et les magazines spécialisés au moment de l'inauguration.

2.6.3 Bénéfices, apports et limites

Selon Tournikiotis (2005 *in* Andrieux et Chevallier, 2005 : 93), la réception offre un dispositif d'analyse contribuant au renouvellement des études historiques. La réception porte un regard novateur sur les monuments urbains, s'appuyant sur le fait que le monument est fixe, c'est-à-dire qu'une fois terminé, il occupe de manière statique un espace tandis que ceux qui l'observent et le vivent sont dynamiques. Elle s'avère propice pour inclure des points de vue inédits et elle participe à l'enrichissement de l'histoire urbaine, architecturale, culturelle et sociale (Monnier, 2002). Parce que la ville des années 1950 et 1960 est en changement, que la venue des complexes des arts de la scène a bouleversé la conception traditionnelle des établissements culturels et conséquemment son impact dépasse largement sa construction, nous avons tenté d'appliquer la théorie de la réception pour porter un regard différent sur ces projets.

En ce qui concerne la théorie de la réception, nous justifions le choix de cette théorie parce qu'elle nous permet de retracer les projets dès le moment où sont évoquées les

intentions/motifs derrière leur venue qui, par la suite, en deviennent le point focal. La réception permet de démontrer l'effet du contexte (urbain, politique, social, etc.) sur un projet et ensuite du projet dans son environnement (architecture, perception, impact urbain et économique, etc.). En ce sens, elle nous permet de répondre aux questions de recherche qui interrogent le rôle des complexes des arts de la scène dans le cadre des projets de rénovation urbaine. Elle démontre l'effet du contexte sur les complexes des arts de la scène et inversement, suivant leur réalisation.

Le cadre théorique de la réception nous aide à inscrire ces grands projets dans l'histoire urbanistique et architecturale. Tout en demeurant prudente dans nos interprétations, nous pouvons ainsi évaluer les conditions de leur émergence de même que les répercussions qu'ils ont eues, non pas seulement sur l'environnement bâti et la trame urbaine, mais aussi, et surtout en fonction du contexte (social, culturel, économique et politique) et ce, grâce à l'étude de la manière dont ils ont été reçus par différents acteurs avant et après leur conception. Cette stratégie analytique actuelle permet de considérer le complexe des arts de la scène comme le résultat d'une démarche de réaménagement urbain visant à changer la vocation d'un secteur en y introduisant des équipements culturels d'envergure.

Bien que l'anecdote et le sentimentalisme ne constituent pas des vérités ou des preuves scientifiques, ils peuvent enrichir, au même titre que les données factuelles, historiques ou statistiques la perception et la compréhension d'un objet architectural et/ou d'un phénomène urbain. Il n'est pas ici question de rejeter les approches traditionnelles, mais bien d'y ajouter un complément. L'intérêt d'une approche basée sur la réception dans un cadre d'analyse de la dynamique établie d'un ensemble architectural, un contexte urbain et un ou des émetteurs de jugement réside dans la multitude des considérations qui enrichissent la réflexion et la compréhension du projet, dans ce cas-ci de rénovation urbaine. Il est, par ailleurs, très intéressant de noter comment, avec le recul et une meilleure connaissance des enjeux (urbains, architecturaux et culturels) liés au projet, le discours entourant la réception change, du négatif au positif et vice-versa.

Afin de démontrer en quoi l'analyse des complexes des arts de la scène par la théorie de la réception ajoute des éléments de nouveauté par rapport à ce qui a été proposé par les

historiens de l'architecture, nous nous sommes concentré sur les influences qui ont guidé les choix, tant par les promoteurs que par les architectes, planificateurs urbains, etc. Ainsi, il est possible de mettre en lumière le « message » porté par le projet dans un contexte précis. Il s'agit d'une relecture employant une approche analytique actuelle de projets connus pour justement faire ressortir ce qu'on ne connaissait pas. Nous n'avons pas abordé les complexes des arts de la scène en tant qu'objet architectural, mais plutôt comme résultant d'une démarche de réaménagement urbain visant à changer la vocation d'un secteur en y introduisant des équipements culturels d'envergure. C'est pourquoi, à la différence de l'histoire de l'architecture, nous ne nous sommes pas concentré sur la description/analyse du projet architectural et/ou des architectes.

CHAPITRE III

RÉPONDRE À UNE DEMANDE AVEC LE COMPLEXE DES ARTS DE LA SCÈNE

Dans ce troisième chapitre, nous allons d'abord nous concentrer sur les événements ayant précédé la venue du Lincoln Center for the Performing Arts et celle de la Place des Arts. Ils nous permettent de démontrer que leur avènement n'est pas une coïncidence, mais plutôt le résultat de plusieurs années de demandes et de démarches. Parce qu'elles étaient devenues obsolètes ou qu'elles étaient carrément inexistantes, les infrastructures culturelles new-yorkaises et montréalaises feront, au milieu du 20e siècle, l'objet d'une sérieuse réflexion et il s'en suivra la mise en œuvre de grands projets. Leurs destinées seront tracées par une combinaison unique d'influences sociales et culturelles ainsi que de circonstances urbaines émergentes dans ces villes en changement. Selon les promoteurs, la venue du complexe des arts de la scène apparaît être une solution appropriée aux besoins en matière de culture.

Nous présentons la succession d'évènements et de rencontres qui démontrent et confirment l'intérêt et la nécessité pour New York et Montréal de se doter de nouveaux équipements culturels d'envergure. Nous exposons aussi les évènements qui mènent à la création des complexes des arts de la scène et le choix de ce dernier pour répondre aux besoins en matière d'infrastructures culturelles. Nous nous arrêtons à l'annonce officielle des projets, marquant le début des travaux.

En intervenant sur des quadrilatères principalement à fonction résidentielle à New York et institutionnelle et commerciale à Montréal, la venue des complexes des arts de la scène découle d'une longue réflexion, influencée par divers intérêts politiques, publics et privés. Ces derniers trouveront réponse (ou justification) dans le cadre des programmes de réaménagement urbain.

Projets ambitieux et de grande envergure, l'annonce et la mise en place des complexes des arts de la scène soulèvent bien des débats et nécessitent l'intervention de plusieurs acteurs issus du privé et du public. C'est pourquoi nous les dépeignons en présentant leur rôle et les liens qu'ils entretiennent entre eux.

3.1 À NEW YORK, DES INSTITUTIONS EN MANQUE D'ESPACE

L'avocat Anthony A. Bliss (1913-1991) est l'un des premiers, au milieu des années 1950, à mentionner l'idée d'un projet de centre artistique new-yorkais regroupant une salle d'opéra, une salle de concert et un théâtre en plus d'une école. Membre du *Exploratory Committee*[15], il aurait trouvé – selon la petite histoire – dans les effets personnels de son père un dossier datant de 1917 titré *New Opera House*. En partageant sa découverte, Bliss a ainsi pu participer à la concrétisation du rêve de son père de construire une nouvelle maison pour le Metropolitan Opera (Martin, 1971 : 13). Entre le moment où le père a élaboré son idée et celui où le fils a pu participer à sa concrétisation, c'est-à-dire durant presque 40 ans, les intentions de moderniser les infrastructures culturelles et d'en construire de nouvelles pour abriter les célèbres institutions new-yorkaises que sont le Philharmonic Orchestra[16] et le Metropolitan Opera[17] reviennent dans l'actualité à plusieurs reprises.

Durant le mandat de John Francis Hylan (1868-1936), maire de New York entre 1918 et 1925, la ville passe près, à deux reprises, d'obtenir un centre culturel, soit 30 ans avant la première pelletée de terre inaugurant le chantier du Lincoln Center en 1959 (Rappaport, 2005 : 52). Selon Benjamin M. Steigman, le directeur de l'école secondaire Music & Art de New York[18], Hylan n'était pas un homme de musique et d'art et c'est par civisme qu'il a voulu doter sa ville, et les États-Unis en général, d'un centre culturel de haut niveau. Son argument, que l'on pourrait qualifier de chauvin, s'appuyait sur l'idée que si les Allemands disposaient de telles installations, les Américains devaient aussi en avoir (Steigman, 1961 : 376). Son projet, dont les motivations premières peuvent être remises en question, fut abandonné lors du déclenchement de la Première Guerre mondiale. Mais la demande, voire la pression pour de telles infrastructures

[15] L'*Exploratory Committee* est formé en 1955 par John Rockefeller III afin de développer les principes et les plans du Lincoln Center for the Performing Arts (Martin, 1971 : 15).
[16] Depuis 1842, le Philharmonic Orchestra de New York assume un rôle de leader dans la vie musicale américaine. Fondé par un groupe de musiciens sous la direction du chef d'orchestre Ureli Corelli Hill (1802-1875) est l'un des plus vieux orchestre symphonique des Etats-Unis et du monde (New York Philharmonic, 2001-2011).
[17] Le Metropolitan Opera, considéré comme la plus grande institution musicale des Etats-Unis puisque possédant un orchestre symphonique, un chœur, une chorale d'enfants, une compagie de danse en plus de ses chanteurs, a été fondé en 1883. Résultant d'une démarche entreprise par des hommes d'affaires new-yorkais désirant une alternative à l'Academy of Music, le Met s'établit d'abord à l'intersection de Broadway et de la 39e rue avant de joindre le Lincoln Center for the Performing Arts en 1966 (The Metropolitan Opera, 2010).
[18] L'école secondaire Music & Art de New York a été fondée par Fiorello H. LaGuardia en 1936. En 1961, elle fusionne à l'école secondaire pour les arts de la scène (High School for the Performing Arts) ouverte en 1947 pour devenir la Fiorello H. LaGuardia High School of Music & Arts and Performing Arts et s'établir en bordure du Lincoln Center, au 100, Amsterdam Avenue. Cette école a servi d'inspiration pour la comédie musicale *Fame* (Julliard, [s.d]).

demeure bien présente. C'est pourquoi, au début des années 1920, reprenant son projet, Hylan s'adresse à Philip Berolzheimer (1867-1942), le directeur de la *Eagle Pencil Company* afin de créer un partenariat en ces termes :

> The project of a great Center for the Performing Arts has evolved: it would silence the intolerable critics by an overwhelming evidence of the actuality of the Mayor's cultural interests. Berolzheimer would bring to it his inspiration; the City would provide the funds (Steingman, 1961 : 381).

Le projet de Hylan et Berozheimer devient rapidement sérieux, et à la suite de son annonce, les journalistes qualifieront le maire de « leader culturel » (Steingman, 1961 : 383) puisque sachant réunir la culture et le patriotisme. Leur proposition démontre une astucieuse combinaison de préoccupations pour l'avancement du théâtre, de la musique et d'autres arts associée à la mise en place d'un monument commémoratif dédié aux soldats américains (Steingman, 1961 : 381). Immédiatement, des acteurs locaux s'intéressent au projet et appuient l'idée de la construction d'un nouveau « temple » (puisque c'est ainsi qu'il est décrit) polyvalent, dont la conception devait répondre aux besoins des différentes manifestations artistiques qu'il abriterait. À l'époque, le directeur de la Julliard School[19], Eugene Noble (1865-1948) réclame : « Make this city the music and art center of the world » (Steingman, 1961 : 382). Déjà, des ambitions dépassant l'éducation et la représentation artistique sont clairement exprimées par le milieu. Bien qu'il ne se réalise pas, ce projet démontre une volonté d'acquérir de nouveaux établissements culturels et la reconnaissance de leur potentiel symbolique, en provenance des milieux municipal, privé et culturel qui ne se démentira jamais, allant plutôt en s'accroissant.

Une autre tentative a lieu vers 1929 lors de la création du Rockefeller Center. Le philanthrope John Rockefeller Jr. (1874-1960) décide alors de faire construire sur ses terrains, connus sous le nom de *Speakeasy Belt*, un grand complexe à vocation multiple réunissant bureaux, espaces commerciaux et salles de spectacles, notamment une salle d'opéra (figure 4) dans l'objectif

[19] La Julliard School of Music résulte de l'alliance des projets de Frank Damrosch (1859-1937) et d'Augustus D. Julliard (1836-1919). En 1905, Damrosch, alors à la tête du département d'éducation musicale des écoles publiques new-yorkaises, avec l'aide financière du banquier et philanthrope James Loeb (1867-1933) fonde l'Institute of Musical Art, une école spécialisée pouvant accueillir une centaine d'étudiants. À son décès, Julliard lègue une somme importante pour encourager le développement de la musique et, cinq ans plus tard, la Julliard Graduate School voit le jour. Les deux institutions fusionnent en 1926 et la Julliard School of Music voit le jour en 1945. Le programme de danse s'ajoutera en 1951 et celui de théâtre en 1968 (Julliard, [s.d].

avoué de participer à la transformation du secteur en y attirant de nouvelles activités. En réalisant un complexe répondant aux plus hauts critères en termes d'architecture et de design dans l'esthétisme art déco, il pensait être en mesure de pallier à la désuétude des infrastructures du Metropolitan Opera. Il souhaitait inclure une salle d'opéra dans son projet, qualifié d'optimiste (Okrent, 2003 : 20). S'il n'a su atteindre cet objectif, le Radio City Music Hall (figure 5), qui sera décrit comme un « palais pour le peuple » assurera la présence d'une composante culturelle au projet du Rockefeller Center (Radio City Music Hall, « History »).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Dessin de l'architecte Ben Morris pour la Metropolitan Opera House qui devait faire partie du Rockefeller Center.

Référence : Okrent, 2003 : 146.

Figure 4 The Metropolitan Opera House that Ben Morris never got to build
(Source : Okrent, 2003 : 146.)

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Carte postale ancienne du Radio City Musci Hall de New York.

Référence : http://walkinnewyork.blogspot.ca/2009/09/new-york-vintage-postcard-radio-city.html

Figure 5 Radio City Music Hall
(Source : Walk in New York, 2005-09)

Durant les années 1930, l'avocat Charles Spofford (1903-1991), alors membre du Metropolitan Opera Board of Directors, réitère le besoin d'une nouvelle salle pour le Metropolitan Opera auprès du maire de New York Fiorello H. La Guardia (1882-1947) (Martin, 1971). En démontrant un intérêt envers cette requête, LaGuardia s'inscrit-il dans son époque ou cherche-t-il à répondre aux demandes de ses électeurs? Peu importe, puisqu'au tout début de son mandat en 1934 (qui durera jusqu'en 1945), le maire propose de construire un centre artistique municipal. Il envisage de le localiser près du Rockefeller Center (Goldin, 1987 : 17). Les séquelles encore bien présentes de la Dépression et l'incertitude du retour de la guerre jouent en la défaveur du projet et il est abandonné. Même la grande patronne new-yorkaise des arts et de la culture Abbey Aldrich Rockefeller (1874-1948), qui généralement s'engage sans compter pour ce type

de cause (Okrent, 2003 : 128), refuse de siéger sur le conseil du Metropolitan Opera, étant dans l'impossibilité de contribuer financièrement à la construction de la nouvelle salle pour l'opéra (Goldin, 1987 : 18).

Robert Moses (1888-1981), qui pourtant s'était antérieurement opposé farouchement à ce type de projet s'attaquera au dossier en 1938, s'inscrivant dans l'optique de Rockefeller Jr. d'offrir à la « masse » des équipements culturels à des prix populaires. Il ramène cette idée auprès du maire La Guardia (Martin, 1971) qui l'avait nommé commissaire aux parcs quatre ans auparavant (Jackson et Ballon, 2007 : 65). Il s'opère dès lors une légère modification au programme du projet qui consistait en la construction de nouvelles infrastructures culturelles, principalement pour le Metropolitan Opera. Désormais il importe de rendre accessible à l'ensemble de la population les grandes institutions new-yorkaises ce qui, nous le savons aujourd'hui, ne s'est pas tout à fait réalisé.

En 1943, le Mecca Temple (figure 6), édifice servant de lieu de rencontre pour l'Ancien Order of the Nobles of the Mystic Shrine situé sur la 56e rue (entre la 6e et la 7e avenue) devient disponible. Les Shriners étant dans l'impossibilité de s'occuper de leur propriété suite au crash boursier de 1929, la propriété est reprise par la Ville. Les autorités municipales projettent d'abord de le démolir jusqu'à ce que le maire La Guardia et Newbold Morris (1902-1966), le président du New York City Council entament des démarches pour convertir le bâtiment et y installer le « New York City Center of Music, Drama, and Art » (Goldin, 1987 : 18). Dès 1943, concerts, pièces de théâtre, spectacles de danse et différentes manifestations artistiques y sont présentés notamment par le New York Philharmonic et le New York City Ballet[20], qui emménageront plus tard au Lincoln Center for the Performing Arts. Bien que l'appellation demeure la même, une distinction fondamentale s'inscrit entre le New York City Center et ce qui deviendra le Lincoln Center for the Performing Arts, puisque le premier regroupe, selon une logique plus traditionnelle, toutes ses installations et services sous un même toit, tandis que le second conserve la distinction extérieure des différentes salles, situées dans des bâtiments

[20] En 1948, incoln Kirstein (1907-1996) a fondé, avec l'aide du chorégraphe Georges Balanchine (1904-1983), le New York City Ballet. Les différentes troupes regroupées pour former le New York City Ballet s'établirent au New York City Center of Music and Drama et ce, jusqu'à ce que ce dernier devienne une composant du Lincoln Center for the Performing Arts en 1964. La plus grande troupe de danse des Etats-Unis, est la seule au monde à posséder deux résidences permentes, étant à la fois dans le complexe des arts de la scène du West Side new-yorkais et, depuis 1966, au Saratoga Performing Arts Center à Saratoga Springs, dans l'État de New York (New York City Ballet, 1998-2011).

séparés, mais regroupés sur un même site. Cela dit, l'idée de multifonctionnalisme est déjà présente durant les années 1930 et 1940. Dès sa mise en place, le New York City Center sera considéré comme un complément abordable aux autres institutions new-yorkaises telles que le Metropolitan Opera House, Carnegie Hall et les nombreux théâtres sur Broadway (New York City Center, 2009-2010, « History »).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Carte postale ancienne du Mecca Temple à New York.

Référence : http://www.nycago.org/organs/nyc/html/meccatemple.html

ù

Figure 6 The Mecca Temple at 56th Street and 6th Avenue, New York
(Source : American Guild of Organists, « Mecca Temple », [s.d.])

Si le New York City Center of Music and Drama constitue un premier pas dans la bonne direction, c'est insuffisant pour répondre aux besoins grandissants des institutions culturelles en termes d'espace ou pour répondre à ceux du Metropolitan Opera House. C'est pourquoi, en 1951, Moses alors directeur du Slum Clearance Committee, offre une première opportunité au Metropolitan Opera House d'intégrer le projet de réaménagement de Columbus Circle (figure 7).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Carte postale ancienne de Columbus Circle où l'on aperçoit les trolleys (aujourd'hui disparus) et les statues (toujours existantes).

Référence : http://www.google.ca/imgres?um=1&hl=en&safe=off&client=firefox-a&rls=org.mozilla:fr:official&channel=np&biw=937&bih=361&tbm=isch&tbnid=Qn5pI5UJhak6_M:&imgrefurl=http://www.vintagepostcards.org/york-city-columbus-circle-broadway-trolley-streetcar-p-5530.html&docid=S-Ij8GJ3zC_HSM&imgurl=http://www.vintagepostcards.org/cathy/new-york-city-columbus-circle-streetcar-trolley.jpg&w=475&h=303&ei=NjWpT8bjMqfw6AHV-6nKBA&zoom=1&iact=hc&vpx=319&vpy=39&dur=3567&hovh=179&hovw=281&tx=124&ty=113&sig=105527145858776676120&page=1&tbnh=75&tbnw=118&start=0&ndsp=12&ved=1t:429,r:2,s:0,i:73

Figure 7 Columbus Circle 8th Ave, Broadway and 59th Street, New York
(Source : Vintage postcard, « Columbus Circle », 2009)

Rendu accessible par le tramway surélevé (*elevated train*) au courant des années 1880, ce secteur, jusqu'à ce moment occupé par des fermes, devient attrayant pour des nouvelles constructions résidentielles et ce, sans compter la présence de Central Park inauguré à la fin des années 1850. C'est pourquoi un premier aménagement est mis en place en 1905. Il s'inscrit dans la planification de Frederick Law Olmsted (1822-1903) de doter le coin sud-ouest du parc d'une entrée monumentale accueillant une galerie marchande (Lagorio, 2005). En tant que porte de l'Upper West Side (Stern, Mellins et Fishman, 1997 : 667), le secteur entourant Columbus Circle fait l'objet, au milieu du 20e siècle, de plusieurs projets pour lesquels Moses est toujours impliqué. Qu'il s'agisse du projet de création, en 1946, d'un aréna sportif complémentaire au Madison Square Garden doté d'un centre de congrès et d'exposition ou du Coliseum qui verra le jour en 1956 et redonnera, selon Stern, Mellins et Fishman (1997), vie au Upper West Side. L'intégration de composantes culturelles, notamment une salle de concert et une maison pour le Metropolitan Opera, est proposée par l'architecte John Barrington Bayley en 1957, lors de la

planification du réaménagement de la célèbre intersection (1997 : 669). Ce projet ne fut pas réalisé et ainsi l'offre faite par Moses au Metropolitan Opera de l'intégrer ne trouve pas de suite.

Les efforts faits afin d'octroyer au New York Philharmonic Orchestra, au New York City Ballet et au Metropolitan Opera des nouveaux espaces à l'intérieur de projets importants démontrent la reconnaissance du calibre des institutions culturelles locales. Leurs besoins en termes d'espace sont surclassés par leurs réputations et le fait qu'elles participent au rayonnement de la ville, et même des États-Unis. Elles deviennent source de fierté et témoignent de la vivacité, voire du haut niveau de la culture new-yorkaise et de la population. Il faut dire qu'elles font partie de la vie artistique depuis 1842 dans le cas du New York Philharmonic et 1880 pour le Metropolitan Opera. Malgré la reconnaissance de la qualité de l'offre et de la diversité culturelle new-yorkaise et la présence de plus en plus marquée de comités locaux et régionaux sur les arts – signe d'un intérêt et d'appui potentiel pour l'établissement ou le renforcement des institutions existantes (Schuman, 1962 : 111) –, certains soulignent l'absence de financement et de participation de la part du gouvernement fédéral quant à la construction d'établissements culturels (Miller, 1958 : 77). Ainsi, « As late as the mid-1950s, ten years after World War II and at the height of its Imperial Age, America had no government-financed programs in the performing arts and few great concert halls or opera house » (Goldin, 1987 : 17). Selon Ballon (2003), c'est parce que les arts ne font pas partie des préoccupations gouvernementales que les besoins liés aux arts de la scène ne sont pas envisagés comme des problèmes urbains ni comme des solutions potentielles à ceux-ci. Or, il est inconcevable, selon l'imprésario Sol Hurok (1888-1974), que la culture américaine soit menacée par l'absence de salles de concert dignes de ce nom. Il considère cette situation comme disgracieuse (Goldin, 1987 : 20) d'autant plus que la société américaine change et que ses citoyens veulent de nombreuses opportunités de loisirs et disposent de plus d'argent que jamais (Martin, 1971 : 17). Pragmatique, Moses ([s.d.]) s'interroge sur l'offre de divertissement dont disposent les New-Yorkais :

> Here we are – approaching two hundred million people with too few mental ambitions and resources more or less indifferent to threats of war and bitter, foreign economic competition, gaily demanding a four days week, less responsibility and more leisure. What shall we do with the 136 non-working hours? (Moses, [s.d.]: 6).

3.2 L'annonce du Lincoln Center for the Performing Arts

Dans ce contexte où, parallèlement au manque de financement, on assiste à une recrudescence de l'intérêt envers les activités à caractère culturel, et ce, malgré la désuétude des équipements, il apparaît financièrement impossible pour un organisme comme le Metropolitan Opera d'envisager l'acquisition d'un terrain et d'y faire construire un nouveau bâtiment. Enfin, jusqu'au moment où le *Title 1 Slum Clearance Program*[21] portant sur la rénovation urbaine du *National Housing Act de 1949* ouvre la possibilité à une conception du projet de redéveloppement urbain qui permettra à Moses d'utiliser la culture (mais aussi le sport et les loisirs en général) comme agent de redéveloppement urbain et ce faisant, diversifier et augmenter l'offre culturelle et revitaliser les abords du site désigné (Ballon, 2003; Markusen et Gadwa, 2009). Ce qui fait dire à Zipp :

> In a time when both urban renewal and the performing arts were envisioned as resources for shoring up the nation's internal cultural defenses, Lincoln Center brought these two impulses together in one litterally shinning symbol and gave them concrete form in the cityscape (2006 : 290).

À l'origine conçu pour éliminer les taudis répartis sur des îlots de l'Upper West Side compris entre la 60e et la 66e rue Ouest, entre l'avenue Amsterdam à l'ouest et Columbus Circle à l'est, Moses révèle sa créativité et sa vision pour le devenir de la Ville (Caro, 1974 : 1013). Il propose de regrouper le Metropolitan Opera, le New York Philharmonic et la Julliard School à la Fordham University et des projets d'habitations publiques (Goldin, 1987 : 21). Il pose ainsi les fondements des premiers complexes des arts de la scène. Selon Caro (1974), l'intégration du projet du Lincoln Center for the Performing Arts dans les paramètres du Title 1 échoue, dans les paramètres stricts de la rénovation urbaine, puisque seulement 4 400 appartements seront reconstruits pour remplacer les 7 000 détruites et sur ce, juste 400 seront des habitations à loyer modique (Caro, 1974 : 1014).

[21] En tant que programme fédéral, le *Title 1* a été appliqué dans plusieurs villes américaines. Lorsqu'en 1954, Moses est nommé responsable du programme pour New York, il choisit de s'éloigner du modèle employé ailleurs, à savoir condamner le site, déménager les occupants, démolir les édifices avant de remettre aux promoteurs le site prêt pour une reconstruction rapide. À la place, il a procédé à l'envers, en vendant à bas prix le secteur à un promoteur qui pouvait ainsi le laisser à l'abandon, jusqu'à ce qu'il soit impossible de le récupérer et ainsi, se permettre de construire selon ses intentions, nonobstant des prémices du programmes visant à redonner des logements sociaux convenables aux résidants (Stern, Mellins et Fishman, 1997 : 40).

> What caught me was the real need of the Center and my deep feeling that I ought to think more seriously of my responsibilities as a citizen of New York. But besides that, there was the fascination of the three coincidences. There was the Metropolitan's decision to move, the Philharmonic's need for a new home and the availability of land in Lincoln Square (Martin, 1971 : 14).

Ce moment historique où des institutions culturelles « concurrentes » arrivent à s'allier pour créer le premier complexe des arts de la scène a lieu en 1954 et il s'inscrit dans le cadre d'un programme de rénovation urbaine. En plus du Metropolitan Opera, le bail du New York Philharmonic au Carnegie Hall se termine et la Julliard School est en restructuration et expansion ce qui fait que ces trois institutions majeures peuvent envisager la possibilité de joindre leurs efforts (Miller, 1958 : 77) et d'utiliser leur complémentarité pour créer une nouvelle dynamique culturelle.

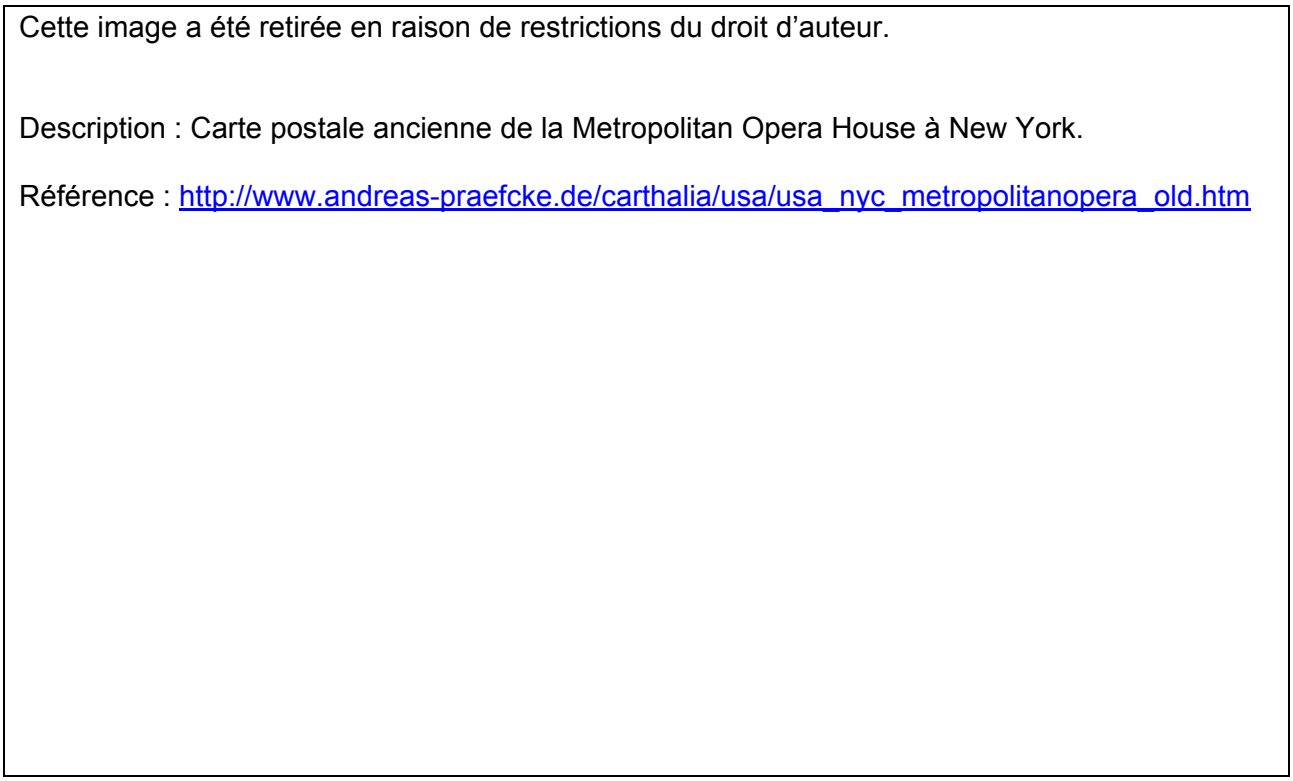

Figure 8 Metropolitan Opera House, Broadway, New York
(Source : Manhattan Post Card Co. *in* Praefcke [s.d.])

En 1954, le chorégraphe Lincoln Edward Kirstein (1907-1996) et Morton Baum (1897-1963), alors président du New York City Center, invitent le philanthrope John D. Rockefeller III (1906-1978) à joindre le City Center Board. Rockefeller III décline l'offre malgré un intérêt marqué pour la cause artistique (Goldin, 1987 : 19) qu'il suit de près grâce aux reportages dans les journaux tels que le New York Times portant sur la situation des arts, l'assistance aux concerts ainsi que le type de clientèle et ses attentes, sans oublier la précédente tentative de s'unir au Metropolitan Opera.

En 1955, les chemins de Spofford et Rockefeller III se croisent et ils discutent de la situation des arts aux États-Unis. Au terme de leur entretien, Spofford lance l'idée de ce qui deviendra le Lincoln Center for the Performing Arts (Pace, 1991). Au printemps de cette même année, Rockefeller III rencontre le président du Metropolitan Opera House et ils discutent de l'offre de Moses à savoir, inclure la compagnie d'opéra dans le projet de rénovation urbaine du Lincoln Square. Car au lieu de rénover et moderniser les infrastructures existantes (comme il se faisait régulièrement), le Lincoln Center for the Performing Arts serait spécifiquement créé afin de remplacer la Metropolitan Opera House et le Carnegie Hall (figures 8 et 9) (Gratz, 2010 : 41 et 48). Le Metropolitan Opera était déjà depuis plusieurs années en réflexion afin de se doter d'un nouveau bâtiment pour remplacer celui situé sur la 39e rue (Schuman, 1964 : 21). La désuétude reconnue de ces installations remonte à 1908 au moment où Giulio Gatti-Cazza (1869-1940), anciennement à la direction de La Scala Opera de Milan, devient le directeur général du Metropolitan Opera et visite ses nouveaux quartiers. Consterné devant l'exiguïté et l'inadéquation des installations, il s'entretient avec le banquier et philanthrope Otto H. Kahn (1867-1934) du besoin d'une nouvelle salle. Ce dernier lui répond : « Don't worry. Have patience. In two or three years a new Metropolitan Opera House will be built. » (Lincoln Center for the Performing Arts Inc, novembre 1966 : B).

C'est la menace de démolition planant au-dessus de Canergie Hall qui force le New York Philharmonic à déménager (Schuman, 1964 : 21). Selon la petite histoire, le président du Philharmonic Building Committee, Arthur A. Houghton Jr. serait entré en contact avec l'architecte Wallace K. Harrison pour discuter de l'architecture de leur nouvelle salle. Harrisson connaissant aussi la situation du Metropolitan Opera aurait proposé qu'ils trouvent solution à leur besoin en se construisant, tous les deux, sur le site du Lincoln Square Urban Renwal

Project (Schuman, 1964 : 21-23). Alors doit-on à Spofford, Harrisson ou à Moses la réunion historique des institutions?

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Photographie en noir et blanc du Carnegie Hall, tirée des archives du Carnegie Hall.

Référence : http://www.ephemerasociety.org/news/news-carnegie.html

Figure 9 Carnegie Hall, New York
(Source : The Ephemera Society of America, 2010)

La confirmation de leur adhésion au projet, par le biais de leur Comité de direction respectif, en date du 29 novembre 1956 dans le cas du New York Philharmonic, du 1er février 1957 pour la Julliard School et du 21 février de la même année pour le Metropolitan Opera (Lincoln Center, 2009, « Lincoln Center Archives »), permet qu'en 1958, le Lincoln Center for the Performing Arts soit considéré le centre artistique le plus ambitieux jamais planifié (Miller, 1958 : 74) : « Let those who say our town has no soul look at Lincoln Center and forever hold their peace. » (Moore, 1966 : 73) Cette affirmation-choc démontre bien l'ambition et toutes les aspirations placées dans le projet, d'autant plus que la ville cherche à s'illustrer en tant que capitale culturelle nationale. Le Lincoln Center for the Performing Arts était vu et se présentait comme

une opportunité, c'est-à-dire un lieu où il serait possible pour tous les New-Yorkais d'accéder aux arts de la scène, de créer un espace de rassemblement culturel extérieur estival et de démontrer l'intérêt des Américains pour les valeurs immatérielles (Goldin, 1987 : 22-23). L'historien de l'architecture Wesley Janz (1997) va même jusqu'à considérer que, compte tenu de tous les efforts mis dans la conception architecturale et la qualité de l'offre culturelle disponible, le Lincoln Center for the Perfoming Arts constitue une occasion, pour ne pas dire l'obligation, pour les États-Unis d'intégrer le « panthéon des grandes civilisations » grecques et romaines (Janz, 1997 : 230). Inauguré le 23 septembre 1962, le Philharmonic Hall dont la construction avait débuté trois ans auparavant a relancé la construction de salles de concert dans une ville qui n'avait vu aucun chantier de ce type depuis 1891 (« Cultural Adventure… », *AR*, septembre 1962 : 139).

3.3 À MONTRÉAL, UN BESOIN D'INFRASTRUCTURES CULTURELLES DÉCRIÉ

La première mention recensée d'un projet afin de doter la ville de Montréal d'une salle de concert de qualité internationale remonte à 1878 (« On demande… », TCS, 1878). Ce projet n'ayant pas vu le jour, il est de nouveau fait mention de ce besoin non comblé en 1935, et ce, dans trois contextes différents.

En janvier 1935, Jean Drapeau assiste à un concert donné par la Société des Concerts symphoniques de Montréal, fondée l'année précédente. Au même moment, il est fait mention dans les journaux de la nécessité d'offrir à cette troupe musicale un espace consacré à ses représentations. Le concert auquel assiste Drapeau, alors âgé de 19 ans, a lieu à l'École supérieure Le Plateau ayant une capacité d'accueil de 1 300 spectateurs. Fervent amateur de musique classique, une phrase prononcée par Rosario Bourdon (1885-1961), musicien et compositeur à savoir : « Nous irons vers l'est et nous donnerons à la population canadienne-française les concerts symphoniques auxquels elle a droit. » marque lefutur maire de Montréal (Duval, 1988 : 20).

Le *General Council of Service Clubs*, par le biais de son président D.P. Fitzgibbon fait la demande officielle, le 8 mars 1935, pour la construction d'une salle de spectacle. Ce

regroupement d'une dizaine d'organismes est spécifiquement créé afin d'allier forces, intérêts et pouvoir dans le but d'assurer la présence à Montréal d'un établissement culturel consacré aux concerts de musique classique. Il mentionne, et ces propos reviendront souvent, qu'avec son statut, sa taille et sa notoriété, l'administration municipale devrait promouvoir la présence de ce type d'institutions de haut niveau :

> (…) a city the size of Montreal should support this building project, particularly as it boasts of such a worthy musical organization such as the Montreal Symphony Orchestra (…) a concert hall would be most advantageous to the City of Montreal as much as outstanding musical artists and organizations, including Metreopolitan Opera of New York City or the Philadelphia Orchestra (« Auditorium asked … », [s.n.], 9 mars 1935).

Contrairement à New York où l'on retrouve déjà, malgré leur état, des lieux de représentation de prestige tels que Carnegie Hall ou la Metropolitan Opera House, il n'existe rien d'équivalent à Montréal pour satisfaire les mélomanes. Henry Fyon, Jack Gulibord, Alfred Thorne, C.L. Abbot ainsi que des membres du Progress Club, du Westmount Rotary, du Club Rotary de Montréal et du Club Lion se joignent au General Council of Service Clubs pour le soutenir dans sa requête (« Auditorium asked… », [s.n.], 9 mars 1935) d'une salle adaptée à la présentation de concerts de musique classique et représentative de la qualité de l'offre culturelle locale.

Dans le même ordre d'idée et simultanément, mais avec un objectif beaucoup plus pragmatique, l'échevin du quartier Lafontaine Léon Trépanier (1881-1967), propose de faire construire un nouvel auditorium, à l'image de l'aréna de St-Louis, au Missouri (figure 10). Il suggère de s'inspirer du célèbre bâtiment dont la conception permet de répondre aux besoins inhérents à la tenue d'événements variés : concerts, congrès et manifestations sportives (baseball, basketball, courses de chevaux et boxe). L'aréna de Saint-Louis, avec une capacité d'accueil de 15 000 à 20 000 personnes à laquelle s'ajoute une salle de concert de 4 000 places, elle-même entourée d'amphithéâtres et de salles multifonctionnelles pouvait notamment servir lors de réceptions ou de rassemblements majeurs et constituait un modèle d'adaptabilité fonctionnelle qui, selon Trépanier, aurait pu convenir à Montréal.

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Carte postale ancienne de l'Arena Saint-Louis, Missouri.

Référence : http://genealogyinstlouis.accessgenealogy.com/landmarks.htm

Figure 10 The Arena, St.Louis, Mo., 1955
(Source : Persons *in* Lossos, 2010)

L'intention derrière le projet de Trépanier est de faire venir le Congrès de la Légion américaine à Montréal en 1937 et d'utiliser le prétexte de cette rencontre pour permettre à la Ville d'acquérir une grande salle polyvalente (ou idéalement de plusieurs). L'échevin considère cet investissement comme durable pour Montréal, en le payant à même les retombées du congrès. Selon Trépanier, la mise en place du centre ne présente aucun risque pour la Ville, ne pouvant lui apporter que des bénéfices. Ajoutant, non sans fierté que : « du même coup, nous nous serons montrés dignes de nos ambitions. » (« La construction... », *LC*, 9 décembre 1935). Le 26 décembre de la même année, Trépanier revient à la charge en dénonçant publiquement le fait qu'« Une ville de la renommée de la métropole du Canada devrait avoir l'espace qu'il faut pour recevoir n'importe quelle convention de quelque importance. » (« Un auditorium… », *LC*, 26 décembre 1935). Il appelle la municipalité à s'organiser afin d'être en mesure d'accueillir les événements majeurs en se dotant d'hôtels, de restaurants et de différents types de salles de congrès et de réception. Trépanier imagine la Ville s'imposer sur un échiquier international, devenant une destination pour la tenue de divers événements en plus d'offrir aux Montréalais

des équipements de qualité. Montréal n'étant pas retenue comme ville hôte, le projet et les ambitions de Trépanier sont mis de côté. Ce n'est peut-être pas si mal dans la perspective d'acquérir des infrastructures culturelles de haut niveau étant donné que sa proposition ne répondait pas vraiment à la requête du *General Council of Service Club*, formulée au nom des mélomanes.

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Photographie récente de l'École Supérieure Le Plateau

Référence : http://www.imtl.org/edifices/Ecole-primaire-Superieure-du-Plateau.php

Figure 11 École Supérieure Le Plateau
(Source : Images Montréal, 2005-2010)

Faute d'espace officiel consacré à la présentation de spectacles, on utilise depuis 1935, l'auditorium de l'École Supérieure Le Plateau (figure 11) à des fins de salle de concert (Duval, 1988 : 22). Le chef d'orchestre Wilfrid Pelletier (1896-1992) y dirigea la Société des concerts symphoniques de Montréal qui deviendra l'Orchestre Symphonique de Montréal[22] (Commission scolaire de Montréal, « École le Plateau » [s.d.]). En 1937, la Ville de Montréal propose le plan du maire Adhémar Raynault (1891-1984). L'idée est de construire un centre civique (civic center) regroupant théâtre, salle de concert, musée, école et salle de congrès dans un ensemble monumental qui soit à la fois utile et beau, dans la suite du courant *City Beautiful*. Martha Allan (1895-1942), figure importante du monde théâtral montréalais des années 1930,

[22] Depuis 1894, différentes tentatives sont faites afin de créer un orchestre symphonique montréalais. L'orchestre symphonique, tel que nous le connaissons aujourd'hui a été fondé en 1934 par des mélomanes et le gouvernement du Québec (Huot, Potvin et *al*, 2011).

partageant ainsi sa vision de ce qu'on appelle à l'époque un centre civique, rejoint celle proposée par Raynault en disant :

> Il faut insister, chaque jour, sur la nécessité d'avoir à Montréal un théâtre digne de la métropole du Canada. Nous devons réclamer d'autant plus aujourd'hui qu'après une longue période d'indifférence et d'apathie, nous pouvons enfin croire venu le jour où nos efforts créeront une réaction féconde. Enfin, nous le verrons, j'en suis certaine, s'élever ce théâtre où tous les talents montréalais, de quelque origine qu'ils soient, pourront se manifester au grand jour et se faire reconnaître (Béraud, 1937).

Déjà à cette époque, on porte un intérêt marqué à la question de la langue, particulièrement dans une ville comme Montréal littéralement divisée entre la communauté francophone et anglophone. La reconnaissance des talents locaux, décrits comme étant de calibre international, alliée à la volonté des gens d'affaires et d'une certaine classe de citoyens représentant principalement l'élite montréalaise anglophone, fait en sorte qu'en juin 1937 le journaliste Thomas Archer intitule un article résumant bien cette situation *Cherished Plan Seems Near Realization, Considering its Advantages and its Needs* (Archer, 1937). Il faut dire que ce projet s'inscrit dans le contexte de la crise, où les gouvernements cherchent à créer des emplois en mettant en place de grands chantiers de construction : « Le crédit plus facile, l'abondance de la main-d'œuvre, le besoin pressant de travailler pour un grand nombre forment un ensemble de circonstances qui militent envers la réalisation d'oeuvres utiles, pratiques, indispensables, comme celui d'un centre civique. » (« Un centre… », *IN*, [s.d.]).

Le 14 décembre 1937, le gouvernement du Québec accorde les lettres patentes pour la création du Centre Civique de Montréal Incorporé (*Montreal Civic Center*) (Bruchesi, 1937). L'objectif de cette organisation est de : « Créer, constituer, établir, exploiter et gérer une entreprise pour promouvoir, développer et répandre l'Art et le Beau sous toutes leurs formes et dans tous leurs domaines (article 1 à 6) » (« Un centre... », *LD*, 4 janvier 1938). Il est déjà envisagé de concevoir un espace polyvalent dont le cœur serait consacré à la diffusion culturelle et dont la périphérie accueillerait restaurants, bars, espaces et services publics[23].

[23] Plus de 70 ans plus tard, cette vision avant-gardiste de ce qui sera amorcée avec la Place des Arts se retrouve aujourd'hui proposée dans le cadre du Quartier des Spectacles.

À Montréal comme ailleurs, la Seconde Guerre mondiale met un frein à la réalisation de nouveaux projets de développement urbain. Le contexte socio-économique suivant la fin du conflit est favorable à l'éclosion de projets axés sur la reconstruction du tissu urbain, à l'amélioration des conditions et de la qualité de vie des citoyens et au retour de la confiance des investisseurs. C'est pourquoi les différents paliers gouvernementaux s'intéressent à divers projets qui répondent à ces objectifs. À New York, ces programmes seront connus sous le nom de post-war plan et parmi ceux mis en place s'inscrira celui du *Lincoln Square Urban Renewal Project*. La Ville de Montréal s'était déjà engagée elle aussi dans un processus similaire avec les travaux de chômage dans les années 1930. En 1944, dans l'optique de doter Montréal de nouveaux établissements culturels et civiques, un questionnaire est envoyé aux grandes villes américaines et canadiennes possédant un auditorium municipal. L'objectif est de colliger des informations sur la mise en place et le fonctionnement de ces équipements (« Auditorium ou… », *LD*, 22 avril 1944) afin de préparer le terrain pour sa venue à Montréal.

En 1946, le maire de Montréal Camillien Houde (1889-1958) dévoile les plans pour la construction du centre civique. Houde affirme que Montréal est une ville de mélomanes où les talents abondent. Il y discerne également une opportunité pour ses concitoyens d'accéder à des infrastructures culturelles de qualité, et ce sans oublier de mentionner le potentiel touristique de telles installations (Masse, 1946). L'absence, à Montréal, de salle de concert apte à accueillir environ 10 000 spectateurs suscite des commentaires navrés du côté des États-Unis. En 1948, Edward Johnson (1878-1959) le gérant du *Metropolitan Opera de New York* et président de la *Canadian Society of New York* déclare :

> Montréal se doit d'avoir sa salle de concert. Les foyers de culture qui y existent, sa position géographique, son importance du point de vue canadien lui font jouer, qu'elle le veuille ou non, un rôle vital dans le rayonnement des arts. Cette ville n'a malheureusement pas de salle qui lui permette d'accroître sa gloire et son prestige (« Montréal doit… », *LD*, 3 février 1948).

En 1952, Houde réitère : « Tous les éléments de la population veulent une salle de concert et jamais l'opinion publique n'a été mieux préparée pour la réalisation d'un tel projet. »

(« Emplacement pour… , *LP*, 3 mai 1952). À la suite de cette constatation, l'administration municipale lance l'initiative officielle visant l'octroi à Montréal d'une salle de concert « digne de ce nom » (« La salle… », *LD*, 3 mai 1952), apte à accueillir les troupes locales et internationales dans un ensemble culturel qui comprendrait aussi des espaces de répétition ainsi qu'un Conservatoire ou une autre institution où les artistes pourraient recevoir une formation. L'alliance de l'éducation, de la pratique et la représentation telle que promue par le programme général des complexes des arts de la scène est alors clairement exprimée.

Ajoutant aux bénéfices potentiels suivant la mise en place d'établissements culturels de haut niveau, en 1957, Drapeau affirme que la tenue d'un événement culturel entraîne une chaine d'activités économiques. Si la préparation d'un spectacle crée des emplois pour d'autres individus (coiffeuses, éclairagistes, etc.) outre les artistes, la présentation permet notamment aux restaurateurs et chauffeurs de taxi de faire des affaires : « La vie artistique est une industrie de première importance. » (« Le Maire… », *LD*, 10 avril 1957) C'est pourquoi il était primordial que la Place des Arts s'immisce au cœur de Montréal afin d'être à la portée de tous notamment grâce à un accès facilité par le métro et la présence d'un stationnement souterrain pour ceux arrivant en voiture, et être près des magasins, restaurants et hôtels, notamment pour les touristes.

Afin de la guider dans sa démarche de conceptualisation et de déterminer avec exactitude les besoins et les retombées du complexe des arts de la scène, la Corporation Sir-George-Étienne-Cartier, commande en 1957 une étude économique à la firme new-yorkaise Loewy sur des équipements culturels similaires à ceux prévus, construits ailleurs en Amérique du Nord. La publication du rapport Loewy en 1958, s'appuyant sur *The Royal Commission on National Development in the Arts, Letters and Sciences* (le rapport Massey) paru en 1951 souligne qu'en fonction de sa taille, Montréal est la ville la moins bien équipée en matière d'infrastructures culturelles pour les concerts de musique dans le monde (Loewy, 1958 : 18), et ce, malgré la multiplication d'événements et d'organismes liés aux arts de la scène (Loewy, 1958 : 12). La nécessité d'offrir aux Montréalais, voire à l'ensemble de la population du Québec des infrastructures culturelles d'envergure est donc fortement appuyée par ces deux études. Dans l'argumentaire, on rappelle souvent le statut de Montréal au titre de deuxième ville francophone au monde, après Paris (O'Leary, 18 janvier 1956). Elle doit s'illustrer au plan culturel et ainsi

répondre aux chroniqueurs culturels, amateurs de musique et spécialistes qui déplorent la situation et réclament depuis longtemps une salle de concert :

> Chaque année qui s'écoule fait sentir de plus en plus le besoin urgent à Montréal d'un centre culturel et d'une salle de concert digne de son nom de métropole. Toronto possède déjà son Massey Hall. La cité de Montréal elle, ne possède encore rien qui lui ressemble un tant soit peu. Qu'en pensent les touristes? Les artistes étrangers qui nous visitent, qui viennent jouer dans nos théâtres? (Pelletier, 1956)

Si à New York on démontre une compréhension suffisante du marché et des besoins, à Montréal, on prépare la venue du complexe des arts de la scène en réalisant une étude exhaustive. La firme de Raymond Loewy est engagée par la Corporation Sir-George-Étienne-Cartier afin d'effectuer une analyse économique sur les risques et les bénéfices de l'implantation du complexe des arts de la scène sur le site désigné (Loewy, 1958 : 1). Afin de s'assurer de bien analyser le cas, la firme a enquêté dans 14 autres villes similaires à Montréal et rencontré environ 175 personnes du domaine culturel. Elle a également réalisé une étude auprès de plus de 200 intervenants locaux engagés directement ou non dans le milieu du spectacle et fait une recherche exhaustive sur la question des auditoriums aux États-Unis et en Europe, et ce, afin d'évaluer la viabilité du projet et de proposer des pistes pour en guider la conception (Loewy, 1958 : 8-10; Saucier, 1958). Les conclusions du rapport remis en 1958 mènent Loewy à conseiller la construction d'un centre culturel : « Montréal sera doté d'une place des arts unique au Canada et qui se comparera avantageusement à ce qui s'est fait de mieux dans le monde » (« Raymond Loewy… », *MM*, 10 février 1959). Le centre doit être en mesure de desservir des productions de type musical comme l'Orchestre symphonique, des concerts de jazz, musique de chambre et récitals, du théâtre, autant prestations menées par des troupes locales ou internationales sans oublier le théâtre plus expérimental et le théâtre amateur, de la danse, classique ou moderne et des spectacles combinant théâtre, musique et danse comme l'opéra et la comédie musicale (Loewy, 1958 : 31-38). Cela dit, la firme ne considère pas que Montréal a besoin ou dispose des ressources pour justifier la construction d'un complexe abritant cinq salles (concert, opéra, théâtre, récital et représentations intimistes) (Loewy, 1958 : 40). Malgré cette différence, Loewy considère que le meilleur exemple de ce type architectural et le plus avant-gardiste se trouve à New York, avec le méga-projet du Lincoln Center for the Performing Arts (Duval, 1988 : 59). Il s'agit de l'exemple dont Montréal doit s'inspirer.

La firme Loewy avise l'administration municipale dans son rapport que la seule présence du complexe des arts de la scène ne sera pas nécessairement suffisante pour modifier substantiellement le secteur. C'est plutôt la combinaison de l'implantation du centre culturel avec un programme de redéveloppement commercial qui assurera la rénovation du quartier (Loewy, 1958 : 112). C'est donc plus qu'un ensemble d'espaces consacrés au spectacle qui est mis en place au cœur de la ville de Montréal. Il s'agit en fait d'un catalyseur pour le redéveloppement de ce secteur central important considéré comme un « *no-man's land* » entre l'ouest anglophone et l'est francophone (Morgan, 1959). La possibilité de réunir les communautés linguistiques montréalaises dans un espace apolitique par le biais de la musique, du théâtre, de l'opéra et de la danse et relevant d'une communication universelle constitue une des pierres d'assise de la démarche. En 1958, on envisage l'établissement, en bordure du site, de commerces rue Sainte-Catherine et d'un restaurant, les concessions à l'intérieur devant servir à financer une partie des coûts liés au fonctionnement du complexe des arts de la scène (« Précisions sur... », *LP*, 24 octobre 1958). L'espoir placé dans la salle est qu'elle aura un certain potentiel d'attractivité pour des activités de prestige. On envisage que sa beauté et son caractère monumental contraindront à la reconversion ou à la démolition des bâtiments environnants. « La salle de concert contribuera directement et indirectement à l'embellissement de la métropole. » (« La salle… », *LP*, 28 novembre 1958). L'architecte Raymond Affleck (1922-1989) de la firme Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, Michaud et Sise qui sera chargée de la conception du plan d'ensemble de la Place des Arts et par la suite de la construction de la Grande Salle, dira que : « Projects like this can bring back economic, social and visual values of an era.» (Bryant, 1956).

3.4 L'ANNONCE DE LA PLACE DES ARTS

Le 22 août 1955, dans le cadre d'une conférence de presse conjointe, le maire Jean Drapeau et le premier ministre du Québec Maurice Duplessis (1890-1959) annoncent la concrétisation du projet d'un centre civique. Drapeau décrit le projet comme étant unique au monde, moderne et avec des espaces de stationnement souterrain (Renault, 1955). À ce moment, les autorités politiques imaginent un ensemble comprenant une salle de théâtre et une salle de concert auxquelles les spectateurs accéderont en traversant une « belle allée d'arbres » (« Le Maire… », *LD*, 24 août 1955).

Dans ce contexte où le rôle et l'importance de la culture s'affirment de plus en plus, on comprend que Duplessis considère essentiel que Montréal soit doté d'un édifice public important avec une vocation culturelle (« L'Honorable… », *MM*, 27 août 1955). Le premier ministre du Québec va poser les gestes nécessaires, en collaboration avec le maire de Montréal pour concrétiser le projet. Dans le cas de Montréal, le fait de munir la ville des infrastructures culturelles dont elle a grandement besoin s'inscrit dans un vaste programme de réaménagement d'un secteur mi-fonctionnel, mi-délaissé. En janvier 1956, un projet de loi est adopté pour aider la Ville à se pourvoir d'une salle de concert « dont on veut faire un temple de l'art digne de la métropole du pays » (« Le projet de loi… », *MM*, 7 décembre 1955).

Dans la mouvance de l'accessibilité et de la mise en valeur de la culture, on assiste en 1956 à la création du Conseil des Arts de la région métropolitaine par Drapeau. Son mandat est de conseiller, de coordonner et d'encourager financièrement les groupes désireux de présenter diverses manifestations artistiques à Montréal (« Le Maire… », *LD*, 10 avril 1957). L'Orchestre Symphonique sera parmi les premiers bénéficiaires de l'aide financière du Conseil.

Alors que Lincoln Center for the Performing Arts naît du regroupement de trois institutions reconnues en manque d'espace, la Place des Arts est d'abord prévue pour accueillir l'Orchestre Symphonique de Montréal (OSM). À l'époque, l'OSM était réellement à la recherche d'un établissement approprié comme plusieurs autres institutions culturelles : les Grands Ballets canadiens, l'Opéra de Montréal ou des troupes de théâtre s'associent progressivement au projet et cela amène des modifications d'importance au programme architectural. C'est notamment pourquoi on voit apparaître dans les plans des espaces polyvalents consacrés au théâtre, à la musique de chambre ou à la danse.

3.5 QUI DIT SPECTACLE, DIT ACTEURS

Il ne faut pas oublier qu'avant de voir s'ériger ces monuments urbains consacrés à la culture, plusieurs individus ont dû en proposer et défendre l'idée, user de pouvoir afin de réfuter les arguments des détracteurs, faire la promotion de ce nouveau type architectural inusité et mettre

en place des stratégies afin de s'assurer qu'ils voient le jour. Qualifiés de « planificateurs culturels » (*cultural planners*) par Markusen et Gadwa (2009 : 380), ces individus en provenance, de divers secteurs élaborent leurs stratégies basées sur quelques normes et idéaux liés à des buts, énoncés ou non. La participation de ces hommes, car à l'époque étudiée, peu de femmes y jouent un rôle reconnu, sauf peut-être en termes de mécénat, couvre un large spectre : élaboration du concept, recherche de financement, établissement de contacts et promotion du projet. Les mélomanes font d'abord connaître le besoin de nouvelles infrastructures culturelles. Ils sont rapidement supportés par les institutions culturelles et une certaine partie de la population.

Viennent ensuite les acteurs classiques que sont les gouvernements. L'aide financière et le support à la réalisation des projets proviennent dans les deux cas des paliers municipaux qui y voient la possibilité d'investir dans leurs centres, d'en redéfinir la vocation et d'intervenir activement dans le réaménagement de ceux-ci. Dans le cas américain, le gouvernement fédéral sera aussi un acteur clé dans la réalisation du projet, notamment par l'élargissement de la portée du *Housing Act* qui permettra l'inclusion de la composante culturelle aux programmes de rénovation urbaine. C'est le gouvernement provincial qui, dans le cas canadien, participe financièrement et appui le projet dont la portée est prévue s'étendre à l'ensemble de la province[24].

Robert Moses

> We do not believe in revolution. The city is not going to be torn up and rebuilt on a decentralized satellite or other academic theory. Therefore, we do not have to wait for the painting of the new, big, over-all picture constantly referred to by revolutionary planners. We believe that the older, rundown sections of the city will be rebuilt. We believe that there will be much slower development of outlying open lands within the city and its suburbs, that subway extensions will be limited, and that efforts will be directed to making what we have inherited more livable and attrative (…). We believe in limited objectives (…) we believe in adding new small parks and playgrounds in neglected sections (Moses, 1943 : 33-34).

[24] Il n'est nul part fait mention d'une quelconque implication du gouvernement fédéral dans la mise en place de la Place des Arts et/ou lors de la construction de la Grande Salle.

Le programme urbain idéologique auquel s'attaque Robert Moses (1888-1981) fait de lui la figure la plus influente de l'histoire de la planification urbaine en Amérique (Filler, 1981). Engagé à titre du chef du personnel du *New York State Reconstruction Commission* en 1919, il n'aura de cesse d'œuvrer à la rénovation de New York (Stern, Mellins et Fishman, 1997 : 37). Il n'est ni architecte, ni ingénieur ou planificateur, mais pendant 50 ans, il façonne le grand New York en fonction de sa vision. Il cherche à reconstruire les parties « dégradées » de la ville, à consolider le centre financier et à y attirer les sièges sociaux d'importantes entreprises en plus de créer des lieux de loisirs et de repenser l'habitation et le transport (Stern, Mellins et Fishman, 1997 : 12). Pour y parvenir, il est notamment placé à la tête du *Slum Clearance Committee* (Kimball, 1989). Ses projets, dont celui du Siège des Nations Unies réalisé en collaboration avec Rockefeller qui offre le terrain afin de positionner New York comme la capitale mondiale du commerce et de la diplomatie (Wright, 2008 : 180) ou ceux des ensembles d'habitations sociales tels que le *Washington Square Village* ou encore des nombreux parcs et plages, seront présentés comme : « a dozen mammoth urban renewal projects » (Caro, 1974 : 20), visant à veiller au bien-être des individus tout en concrétisant une vision plus globale pour moderniser le cadre urbain et bâti de New York. Entre les projets de rénovation urbaine et la construction de ponts et d'autoroutes, les programmes de Moses ont déplacé au moins un demi-million de New-Yorkais (Fainstein, 2005 : 9-10). Si on peut l'accuser de favoriser l'étalement urbain et la multiplication de la présence des voitures en ville (Caro, 1974 : 19), Moses entrevoit son travail comme un effort concret pour y conserver la classe moyenne afin d'enrayer la disparité bien présente entre les pauvres et les riches (Ballon, 2007 : 106).

Les surnoms pour décrire Moses ne manquent pas : de « *Master Builder* » (Filler, 1981, p.127) étant le héros populaire des années 1920 à 1960 pour devenir le « *Power Broker* »(Caro, 1975) à partir des années 1970 (« Oral history… » *AR,* juillet 1987 : 9). Ses interventions urbanistiques auront marqué le paysage new-yorkais. Les caractéristiques des programmes de rénovation urbaine de Moses révèlent son « appétit insatiable pour le pouvoir » (Filler, 1981 : 126) ce qui peut et sera contesté, principalement par Jane Jacobs. Elle intervient bien souvent afin de contrer les projets de Moses qu'elle considère être de la destruction de vie de quartier (Goldberger, 2007). Il faut tout de même reconnaître qu'il a permis d'officialiser le statut de New York comme capitale du monde dès les années 1960 (Lopate, août-septembre 2002 : 44) en dotant la mégalopole du meilleur de ce que l'urbanisme avait de formes à proposer et

l'architecture d'esthétique. Le qualificatif de visionnaire revient fréquemment lorsqu'il est question de Moses[25].

Déjà, en 1943, il entrevoit l'augmentation de la demande pour la culture et le divertissement (Moses, 1943 : 34). Ainsi dès ses débuts au service d'urbanisme de la Ville de New York, il démontre un certain intérêt pour les infrastructures relatives aux loisirs. Elles sont déjà bien présentes dès les premières interventions réalisées sous sa direction. Cette sensibilité à la culture et au divertissement atteint son apogée avec le projet du Lincoln Center for the Performing Arts. Le biographe et critique de Moses, Robert Caro (1935 —), décrit l'homme comme un stratège politique brillant qui a su user de son pouvoir pour mettre en place et mener à bien de grands travaux publics, et ce, sans se laisser déstabiliser par les gens ou les quartiers en travers de son chemin (Goldberger, 2007).

John Rockefeller III

Fort d'une tradition familiale de mécénat dans le domaine des arts, Rockefeller III décide de s'investir dans la planification du premier centre artistique multifonctionnel d'Amérique, le *Lincoln Center for the Performing Arts*. Pour assurer la réussite de ce projet, Rockefeller III crée, en 1955 un comité exploratoire (*Exploratory Committee for a Musical Arts Center*) officialisant le comité informel formé plus tôt la même année. La mission du comité consiste à développer une série de principes et de plans (Martin, 1971 : 15) qui seront ultérieurement remis aux architectes désignés. Rockefeller III s'entoure de spécialistes notamment de l'architecte Wallace K. Harrisson (1885-1981) à qui on confiera la réalisation de la nouvelle *Metropolitan Opera House* et d'une figure dominante de la scène culturelle new-yorkaise, Kirstein. Ce dernier est invité par Rockefeller III pour participer à la conception du programme de ce projet. Supporté par la fondation Rockefeller, l'*Exploratory Committee* voyage en Europe afin de visiter des salles de concert et d'y trouver inspiration (Goldin, 1987 : 19).

Avec ses collaborateurs, Rockefeller III s'évertue à dénicher le financement, participe aux négociations entourant la mise en place du projet dans le cadre de la rénovation urbaine et

[25] Aujourd'hui, des travaux en histoire urbaine et en histoire de l'architecture tendent à réhabiliter Moses et son œuvre. Soulignons la série d'expositions et le catalogue *Robert Moses and the Modern City. The Transformation of New York*, tenues et publié en 2007 (Ballon et Jackson, 2007).

prend part aux opérations de conception de l'ensemble (Miller, 1958 : 74). Président du Lincoln Center for the Performing Arts Inc. du 4 janvier 1961 au 11 mai 1970 (Lincoln Center, 2009, « Lincoln Center Archives »), Rockefeller III apparaît des plus enthousiastes envers ce projet qu'il qualifie de « new kind of institution » (Miller, 1958 : 74). Fort d'une tradition familiale de mécénat, selon Young (1980), par sa participation et sa foi dans le projet Rockefeller III a été le héros de la mise en place du complexe des arts de la scène. Duval (1988) renchérit sur l'implication de Rockefeller lors de la conception et de la mise en place de ce complexe des arts de la scène destiné à affirmer la vitalité culturelle de New York :

> À New York, le Lincoln Center for the Performing Arts jouit d'une réputation qui ne s'explique pas seulement par la qualité de ses productions, mais aussi par l'histoire même de cette entreprise qu'on identifie toujours aux Rockefeller et aux Ford qui, dans la période d'après-guerre, consacrèrent des sommes énormes à la construction d'un centre monumental qui devait symboliser le rayonnement des arts à New York et dans toute l'Amérique (Duval, 1988 : 40).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Photographie en noir et blanc des principaux intervenants impliqués dans la conception du Lincoln Center for the Perfoming Arts. Ils sont photographiés devant et autour d'une maquette de grande dimension.

Référence : tirée de la revue *Architectural Review*, publiée en septembre 1962

Figure 12 Intervenants du Lincoln Center for the Performing Arts
(Source : « Lincoln Center », *AR*, septembre 1962)

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Photographie en noir et blanc des principaux intervenants impliqués dans la conception de la Place des Arts. Ils sont rassemblés autour de la maquette du complexe.

Référence : tiré du livre *L'étonnante histoire de la Place des Arts* de L. Duval publié en 1988, p.221.

Figure 13 Intervenants de la Place des Arts
(Source : Duval, 1988 : 221)

Louis A. Lapointe et Claude Robillard

Si les acteurs concernés par le projet de la Place des Arts sont nombreux, certains se distinguent par leur présence, leur rôle et leur implication. Ils proviennent de différents milieux parce que dès 1955, une loi provinciale est élaborée afin de former un organisme pour trouver le financement (1/3 étant assuré par le gouvernement provincial, le 2/3 restant devant provenir respectivement du municipal et du privé), gérer le projet, satisfaire les besoins et répondre aux attentes (« Le projet… », *MM*, 7 décembre 1955).

La *Loi pour l'établissement et l'administration d'une salle de concert à Montréal* va permettre la création d'un groupe tripartite, la Corporation George-Étienne-Cartier composée de la Ville de Montréal, de la Province de Québec et du secteur privé. La première rencontre de la Corporation Sir-George-Étienne-Cartier se tient le 10 avril 1957 (Delisle, 9 avril 1957).

Ainsi sera formée la Corporation Sir-George-Étienne-Cartier en 1956[26] avec pour mission, l'aménagement d'un grand centre culturel comprenant une salle de concert. Elle a pour mission la supervision de l'ensemble de la conception et la construction de la Place des Arts et ce, jusqu'au 27 octobre 1964. (« La Corporation… », *LD*, 28 octobre 1964). Lors de la première réunion, tenue le 24 avril 1957, Louis A. Lapointe, anciennement le directeur de la Cité de Montréal et sera nommé, par Jean Drapeau, président de la Corporation (Duval, 1988 : 33). Quant à Claude Robillard, du Service d'urbanisme de la Ville de Montréal, considéré comme la « cheville ouvrière de la construction de la Place des Arts ». Entré au Service des Travaux publics de la Ville en 1945, il devient directeur du Service des Parcs en 1953 (Lortie, 2004 : 53). Humaniste et homme de grande culture, à la manière de Rockefeller III, Robillard, nommé à la tête de la Corporation Sir-George-Étienne-Cartier, agit à la tête du comité technique (Duval, 1988 : 36) comme intermédiaire entre les architectes, la firme Loewy, les divers intervenants et le maire pour faciliter la réussite du projet (Tétreault, 2003 : 14).

Jean Drapeau

Poursuivant des objectifs similaires à ceux de Moses, Jean Drapeau est maire de Montréal de 1954 à 1957 puis de 1960 à 1986. Considéré comme un bâtisseur (Clément, 1993 : 3) il participe, voire force la transformation du centre-ville et des quartiers centraux montréalais. Moses et lui ont en commun une vision complète de leur ville et pas seulement une perspective par projet. Ainsi, ils se lancent tous deux dans des entreprises de restructuration urbaines majeures. C'est sous le règne de Drapeau, et ce malgré la controverse, que le Montréal moderne est façonné. La ville conserve ainsi une certaine notoriété au plan canadien et s'illustre à l'échelle internationale. En cherchant à allier les fondements classiques de ce que devrait être une ville « respectable » aux nouvelles valeurs proposées par des villes émergentes, Drapeau cherche à redéfinir le caractère de Montréal qu'il souhaite imposer comme « the great cosmopolis of Canada and all North America » (Lanken, 1986 : 15). Il est notamment derrière la venue d'Expo 67, la construction du métro et l'accueil des Jeux olympiques de 1976 (Lortie, 2004 : 52).

[26] La Corporation Sir-Georges-Étienne-Cartier sera dissoute en 1964, laissant place à la venue de la Régie de la Place des Arts qui sera elle-même remplacée, en 1982, par la Société de la Place des Arts de Montréal (Place des Arts, 2010).

Si l'on peut reprocher à Drapeau d'avoir laissé les promoteurs faire virtuellement ce qu'ils voulaient de la ville, en n'ayant pas élaboré de plan de développement général préalable, il n'en demeure pas moins que sans cette liberté visionnaire qui a relativement bien tourné (à l'exception de la vague de destruction massive qui a laissé au centre-ville de nombreux terrains vacants convertis en stationnements) plusieurs icônes de l'architecture montréalaise, dont la Place des Arts, qu'il a localisés à même le centre, n'auraient pas vu le jour (Lanken, 1986 : 12). Illien (1999 : 80) considère que sous le règne de Drapeau, la ville a acquis un statut de métropole culturelle internationale[27].

Allier les divers acteurs

Dans le cadre des programmes de redéveloppement urbain chapeautés par des individus comme Moses et Drapeau et leurs collaborateurs et mis en place durant les années d'après-guerre, l'État en collaboration étroite avec le milieu politique, les entreprises privées et la population s'engagent dans la conception et la réalisation des démarches d'aménagement et de réaménagement urbain. S'il n'existe pas de liens directs entre les acteurs impliqués dans les deux projets, le parallélisme entre leurs ambitions, leurs méthodes et les résultats obtenus est, malgré une échelle sensiblement différente, étonnamment surprenant. Comme quoi, les grands projets et leurs ambitions doivent être dans l'air du temps à cette époque.

La tentative, ou devrait-on plutôt dire l'intérêt de planifier le développement urbain pour les gouvernements municipaux prend naissance dans la volonté d'accroître la quantité et d'améliorer les infrastructures, de démontrer la reconnaissance de l'importance de la culture, de redorer l'image des villes et d'affirmer leur caractère international. En offrant un appui financier et/ou un soutien technique, les paliers gouvernementaux impliqués cherchent à assurer le contrôle de l'épanouissement optimal des secteurs concernés, en repensant l'espace urbain selon un schème de valeurs (sociales, économiques, formelles, fonctionnelles et idéologiques) prédéterminé. Les porteurs de ces projets aspirent à ce que les problèmes qui sévissent soient ainsi résolus afin de promouvoir une image de ville « parfaite », sophistiquée, sécuritaire et moderne.

[27] Tout comme pour Moses, l'exposition et le catalogue *Les années 1960, Montréal voit grand* paru en 2004 sous la direction d'André Lortie participent, avec d'autres travaux d'historiens de l'architecture et de l'urbanisme, à la reconnaissance du rôle et de l'importance de Jean Drapeau dans la construction du Montréal moderne.

Le public est interpellé à plusieurs niveaux. Après avoir joué un rôle important dans l'identification des besoins d'acquisition et/ou de modernisation des établissements culturels il est, d'une part invité à contribuer au financement des complexes des arts de la scène tout comme on le convie, notamment par le biais de la radio et/ou de la télévision, à assister aux activités d'inauguration et par la suite aux représentations. D'autre part, il voit disparaître ses repères et certains sont contraints de déménager pour permettre la mise en place des complexes. De plus, le public agit à titre d'instigateur de nombreux débats autour de différents thèmes que ce soit la relocalisation, la pertinence de la fonction culturelle, la démocratisation culturelle, l'identité, etc.

C'est par la collaboration des divers acteurs en provenance du milieu privé qui assurent la liaison, et parfois la mitigation, entre les gouvernements et le public que peuvent voir le jour les projets. La création de comités regroupant des représentants gouvernementaux, du milieu privé et du public, assure la mise en place et le bon fonctionnement des chantiers. Dans les deux cas, la dynamique entre les acteurs est similaire.

Dans ce contexte, la culture apparaît répondre à un besoin exprimé de plus en plus souvent et les divers acteurs s'en servent comme prétexte pour mettre en place et/ou questionner les nouvelles infrastructures dont la portée dépasse leur fonction. Symbolisant une vision du statut qu'ils désirent établir comme celui de leur ville, par leur travail acharné, les promoteurs permettent la mise en place dans un contexte urbain *a priori* défavorable à ce type de projet, des complexes des arts de la scène disproportionnés, bouleversant la vision et les pratiques culturelles en plus d'obliger le changement de fonction des secteurs ce qui ne plait pas à l'ensemble du public.

Conclusion

Bien que s'intégrant aux courants urbanistiques présents dans plusieurs villes, Moses et Drapeau apparaissent comme des chefs de file. Ceci dit, leurs ambitions respectives auront-elles justifié les efforts, le temps et les fonds investis dans les complexes des arts de la scène comme réponse à un besoin d'infrastructures culturelles et solution aux enjeux relatifs à la rénovation urbaine?

Il importe de réaliser que jamais dans le monde un centre culturel comme celui qui allait s'élever dès 1959 à New York et, simultanément selon un modèle similaire à Montréal n'avait été planifié et construit (Martin, 1971). Il résulte de nombreux projets abandonnés ou jugés insatisfaisants. C'est ce que nous avons voulu démontrer avec la revue des établissements culturels envisagés et construits avant la venue des complexes des arts de la scène. Schuman, président du Lincoln Center for the Peforming Arts, en définira ainsi le caractère novateur :

> Lincoln Center is an idea. It is an idea embracing every aspect of the performing arts: the creative, the educational, the organizational, the physical, the political and the economic. It is an idea giving bold and concrete expression to confidence in man's survival, to the enduring values of arts as a true measure of civilization.
>
> It is an idea rooted in the belief that the role of the arts is to give more than pleasure: that music, drama and dance provided enrichment beyond understanding. Through these arts we encounter qualities of perfection, nobility and splendor, which engage the heart, the spirit, the intellect. To the extend that his enrichment is provided, we create more civilized communities – not only locally, but nationally and internationally as well. (Schuman, 1963)

Avec la mise en place des complexes des arts de la scène au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les acteurs impliqués, en particulier ceux en provenance du milieu privé et des différents paliers gouvernementaux voient émerger la possibilité d'élargir les opportunités

d'éducation et de divertissement, d'afficher de nouvelles valeurs ou du moins des valeurs renouvelées, tout cela dans l'attente d'être (finalement) reconnue, tant du côté américain que canadien comme des nations capables de produire et d'apprécier la « grande » culture. « Lincoln Center was the making of a dominant cold war America through the creation of « the cultural capital of the world » (Janz, 1997 : 230). Comme l'indique Illien (1999), les complexes des arts de la scène et en particulier le Lincoln Center for the Performing Arts, mais aussi la Place des Arts, s'imposent comme des métaphores du statut désiré par les villes, à la promotion et la « conquête des arts » (Illien, 1999 : 59). Pour le public, selon les promoteurs ils offriront, à terme, de nouvelles possibilités de divertissement, participeront à l'animation urbaine et à l'augmentation et la diversification des services offerts.

L'un des arguments mis à l'avant lors de la conception du Lincoln Center et de la Place des Arts, était de rapprocher et de faciliter l'accès aux arts pour la population. Cet objectif est en partie atteint à New York bien que, comme l'affirme Ada Louise Huxtable (1921 —), critique d'architecture au *New York Times*, cela dépende de la définition donnée à la culture. Si la culture doit être accessible à la majorité dans un maximum de confort, le *Lincoln Center for the Performing Arts* a répondu à sa mission (Huxtable, 2008 : 346-347). Mais si, la culture relève de la création, de la nouveauté et de l'originalité, tant au niveau du lieu où elle est diffusée que par le type de représentation dans lequel elle s'offre au public, en 1966, Huxtable considère qu'il s'agit d'un échec. À Montréal, comme dans la plupart des cas semblables, au final, les promoteurs sont forcés d'admettre que les complexes des arts de la scène n'attirent qu'une petite partie de la population (Goldin, 1987 : 26). Malgré cette réussite mitigée, le modèle culturel, architectural et urbain créé pour et avec le Lincoln Center for the Performing Arts a pris de l'ampleur et est désormais largement diffusé en Amérique du Nord.

CHAPITRE IV

METAMORPHOSE : DES QUADRILATERES SOUS L'EMPRISE DE LA RENOVATION URBAINE

Une fois identifié et démontré, le besoin d'infrastructure culturelle trouve réponse, tant à New York qu'à Montréal, dans les complexes des arts de la scène. Toujours dans la vision moderne, il est décidé de créer de méga-îlots, ce qui entraîne l'abolition de certains segments de rues et le réaménagement des voies de circulation. Ces sites ainsi que leurs pourtours sont les éléments spécifiquement étudiés dans ce chapitre afin d'établir le contexte d'insertion des complexes des arts de la scène et la vision urbaine sous-entendue dans les programmes de rénovation.

Pour y parvenir, nous allons d'abord présenter les différents sites pressentis et les considérations urbaines et sociales propres à chacun pour la construction des complexes des arts de la scène. Nous nous attarderons ensuite sur les projets spécifiques de rénovation urbaine et les interventions (démolition, changement de vocation, etc.) nécessaires à leur réalisation. En plus de démontrer les enjeux soulevés par les sites choisis, et c'est important par rapport à notre question de recherche, nous abordons ici les arguments et les intentions avancées afin de permettre la mise en place de l'alliance entre la culture et la rénovation urbaine.

Dans le cas new-yorkais, le Lincoln Center for the Performing Arts s'intègre dans un projet plus vaste de rénovation urbaine tandis qu'à Montréal, il s'agit d'une intervention limitée au quadrilatère choisi. Afin de faire ressortir les répercussions de la mise en place des établissements culturels sur l'espace urbain, nous proposons un bilan sommaire de ce qui se trouvait à la fin des années 1950 sur les îlots choisis. Nous avons déjà évoqué le fait que les villes étudiées sont, au milieu du 20e siècle, en changement. Même s'il est difficile de déterminer avec exactitude les effets de la venue des complexes des arts de la scène dans le paysage urbain de l'Upper West Side et de l'est du centre-ville, nous survolerons les principaux changements qui s'opèrent simultanément dans les quartiers touchés.

4.1 LE CHOIX DU SITE

Le succès d'un projet dépend de nombreux facteurs et le choix du site est certainement un des plus importants. En plus d'essayer de faire plaisir à certains groupes et de ne pas trop déplaire à d'autres, le site doit être facilement accessible (à pied, en transport collectif et en voiture), être au centre pour contribuer au dynamisme urbain, accueillant, offrir des services connexes, etc. Au moment de décider de l'emplacement final, ce sont les éléments de toute une stratégie promotionnelle élaborée par les promoteurs, principalement en provenance du milieu politique municipal et d'une certaine partie de l'élite, des questions urbaines et diverses influences qui convergent.

4.1.1 Destiné au Upper West Side?

Au début des années 1920, dans un New York déjà obsédé par le divertissement (Stern, Mellins et Fishman, 1997 : 15) c'est un site donnant sur la Sixième Avenue, entre la 57e et la 59e rue Ouest qui est proposé par le maire de New York de l'époque, John Francis Hylan (1868-1936), pour accueillir le premier centre culturel sérieusement envisagé (Steingman, 1961 : 382). En plein cœur du Midtown, le site se trouve à l'entrée sud-est de *Central Park* tout près du *Rockefeller Center*. Le projet se serait élevé dans un quartier résidentiel et commercial, à proximité de la cathédrale Saint-Patrick, du grand magasin Saks Fifth Avenue et d'autres lieux prestigieux. Toujours près des propriétés des Rockefeller, pratiquement à l'arrière du *Rockefeller Center*, un autre site fût proposé, cette fois-ci entre la 49e et la 53e rue Ouest sur la 6e Avenue.

Au milieu des années 1940, le maire William O'Dwyer (1890-1964) se fait proposer par l'avocat Charles Spofford de construire un nouvel opéra à l'angle sud-ouest de Central Park, à la hauteur de la 59e rue. Tel qu'il en a discuté avec Rockefeller III, la vision de Spofford très actif dans la promotion de la culture est de créer un ensemble monumental : « Opera flanked by the allied buildings and surrounded by a series of Versailles-like formal gardens would make Central Park renowned through the world, it would be an incomparable war memorial and it would demonstrate democracy's devotion to fine arts » (Steingman, 1961 : 383). Dans sa proposition, Spofford suggère d'ajouter à la fonction culturelle de l'établissement une dimension

commémorative pour souligner la contribution des soldats américains. Malgré la magnificence potentielle de ce projet, il est immédiatement rejeté par la population qui ne veut pas voir le parc envahi. À proximité, une autre possibilité est envisagée sur Central Park West, entre les 60e et 62e rues Ouest, donnant sur Columbus Circle[28].

> It was then a country drive « of unsurpassed beauty, up hill and down dale, varied with many a curve, and, at short intervals, enlivened by an enchanting view of the Hudson. » Burnham's Tavern, where Lincoln Center now stands, was a favorite stopping place for driving parties in elegant carriages (Martin, 1971: 12).

Figure 14 Sites proposés pour l'implantation du Lincoln Center for the Performing Arts
(Source : Erb, 2010)

[28] Aujourd'hui, la portion Jazz at Lincoln Center se retrouve à peu près à cet endroit puisqu'elle a été intégrée au Time Warner Center au moment de son ouverture en 2003.

Un autre site, cette fois-ci un peu plus au nord donnant sur la Riverside Drive entre la 73e rue et 75e rue Ouest, voisinant un parc longeant la rivière Hudson avait aussi été proposé. À une seule occasion, il semble être envisagé de déplacer certaines institutions culturelles plus au sud de Manhattan, dans Greenwich Village et c'est lorsque Robert Moses offre au Metropolitan Opera de s'installer près de Washington Square, dans un ancien garage à tramway situé sur la 3e Avenue (Martin, 1971 : 11). Car plus de la moitié des sites étudiés pour l'implantation du *Lincoln Center for the Performing Arts* sont localisés à proximité de celui retenu compris entre la 60e rue et la 65e rue Ouest bordée par l'avenue Amsterdam à l'ouest et l'avenue Columbus à l'est. Pratiquement tous situés dans le Midtown, en bordure de Central Park, ils viennent ajouter à la diversité des services offerts dans les quartiers résidentiels (à proximité de la bourgeoisie habitant l'Upper East Side), commerciaux, institutionnels et d'affaires (figure 12). Cette attitude donne l'impression de favoriser la classe moyenne et l'élite; ce qui sera reproché à Moses dans le cadre de ses programmes de rénovation urbaine. Que cette accusation s'avère véridique ou non, les efforts de Moses permettent de redonner à New York des infrastructures de qualité et d'effectuer une restructuration de la trame urbaine et du cadre bâti.

4.1.2 Variation sur plusieurs sites montréalais

À Montréal, les discussions sur le choix du site reviennent souvent au cours de la première moitié du 20e siècle. À la différence de New York où l'on cherche des localisations pour des institutions culturelles bien précises, ce sont différents projets, similaires dans l'intention, mais bien différents dans la forme, qui sont proposés, évalués et discutés. En février 1910, l'îlot bordé par les rues Sainte-Catherine, Saint-Urbain et Ontario et traversé par la rue du Plateau est pressenti pour accueillir le nouvel hôtel de ville. Par sa localisation, cet îlot semble idéal pour une construction d'envergure destinée à tous les Montréalais. Aux dires d'un fonctionnaire municipal non identifié, une partie des bâtiments situés sur l'îlot, à savoir un asile appartenant aux Sœurs Grises, le grand magasin Woodhouse & Co., des résidences ainsi que l'Académie Commerciale Catholique devenue l'école du Plateau seraient expropriés et démolis afin de construire le nouvel hôtel de ville. Ce remaniement du cadre bâti municipal est planifié, car l'hôtel de ville de l'époque, qui est le même qu'aujourd'hui, est considéré comme étant trop petit, les autorités politiques voulant désormais regrouper sous un même toit tous les services (« On ferait un… », *LP*, 18 février 1910).

L'annonce officielle de la création d'un centre civique par le gouvernement québécois en 1937 lance la discussion sur son futur emplacement. C.F. Julien propose le site de l'Institut Nazareth situé entre les rues Sainte-Catherine, Saint-Georges et Saint-Urbain. Il définit cet emplacement comme géographiquement central dans la ville et considère que ce site bénéficierait grandement de nouvelles infrastructures (Dupire, 1938). Deux ans plus tard, le projet n'ayant toujours pas pris forme, il est envisagé d'implanter deux centres civiques[29], l'un à l'est dans l'ancienne bibliothèque Saint-Sulpice, rue Saint-Denis et l'autre – dont l'emplacement demeure à confirmer – à l'ouest au-dessus du réservoir McTavish (sur l'avenue des Pins à l'angle de la rue University) ou encore dans le parc Jeanne-Mance, dans le but de doter le parc du Mont-Royal d'une entrée monumentale (Pelletier, 1939).

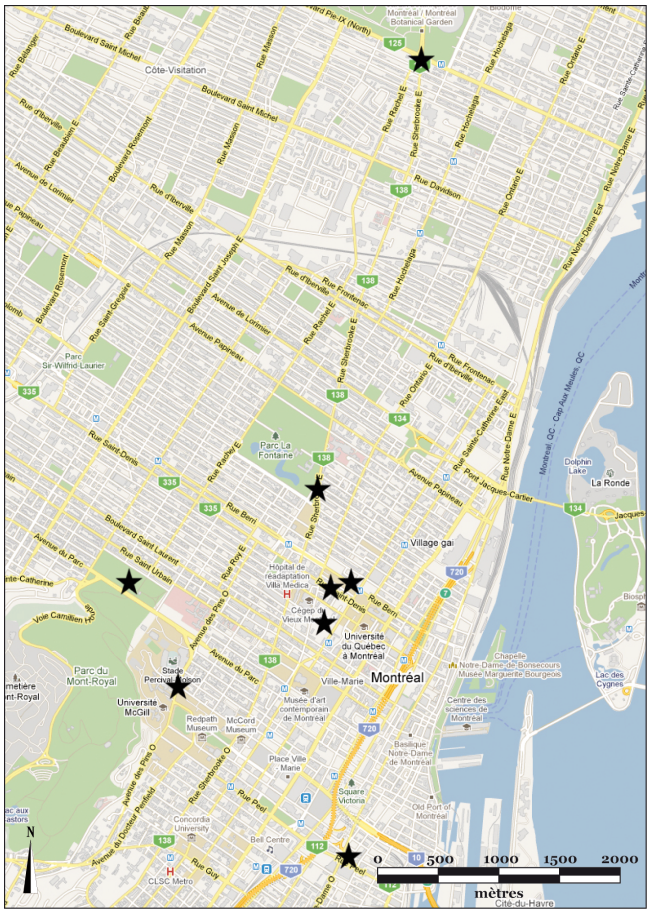

Figure 15 Sites proposés pour l'implantation de la Place des Arts
(Source : Erb, 2010)

[29] Déjà à la fin des années 1930, on porte un intérêt à la langue, particulièrement dans une ville comme Montréal littéralement divisé entre la communauté francophone et anglophone. C'est ainsi que l'appellation centre civique est dénoncée comme étant un anglicisme et il est recommandé d'utiliser l'expression de « cité municipale » (Pelletier, 1939).

Dix ans plus tard, en 1949, la Société commémorative de musique de Montréal propose à son tour de construire la nouvelle salle de spectacle montréalaise au parc Jeanne-Mance. L'idée, supportée par le directeur du service d'urbanisme de la Ville, Aimé Cousineau, est rejetée puisqu'elle suppose l'abolition d'une aire de jeux. Lors d'une rencontre, il est ensuite discuté d'implanter la salle de concert sur la rue Sherbrooke Est, face à la bibliothèque municipale, en remplacement de l'école normale Jacques-Cartier, détruite par le feu l'année précédente. À cause de l'expropriation nécessaire à l'acquisition des lieux, cette proposition est mise au rancart, tout comme celle d'installer l'équipement projeté à l'intersection des rues Sherbrooke Est et Pie IX, considérée comme trop éloigné du centre. Les sites, tant sur la rue Berri au nord de Demontigny que celui sur la rue Saint-Catherine Ouest entre les rues Saint-Urbain et Jeanne-Mance (le site des Buissonnets) sont rejetés, car leur vocation commerciale est jugée incompatible avec la culture (« Divers endroits… », *LD*, 2 avril 1949).

Éliminée dans un premier temps, la proposition concernant le quadrilatère bordé par les rues Ontario au nord, Saint-Urbain à l'est, Sainte-Catherine au sud et Jeanne-Mance à l'ouest est proposée à nouveau par l'ingénieur Aimé Cousineau, du service d'urbanisme de la Ville. Cela dit, la commission échevinale responsable de choisir un site arrive à la conclusion qu'il serait préférable que le promoteur trouve lui-même son terrain. Par la suite, son acquisition sera financièrement et techniquement supportée par la Ville. Le coût d'acquisition du site des Buissonnets, fortement suggéré par la Ville de 90,000 pieds carrés serait d'environ 375,000 $ (225,000 $ pour le terrain et 150,000 $ pour les bâtisses existantes) (« Les promoteurs… », [s.n.], 5 mai 1949). Le 25 mai 1949, la Ville annonce qu'elle paiera pour l'acquisition du site (incluant les frais juridiques) et pour son aménagement urbain (éclairage, trottoirs, réparation de la chaussée et amélioration des conditions de circulation sur les rues Sherbrooke et Saint-Urbain). Le projet est ainsi officiellement lancé sous l'égide du maire Camillien Houde[30], du Dr Adélard Groulx, des conseillers municipaux A.D. Quintin, Eudore Dubeau, E.G.D. Murray et Max Seigler ainsi que du Dr Ruben Lévesque (« Concert Hall. », *TG*, 26 mai 1949). Houde définit ce secteur comme étant trop négligé et il juge que la construction d'une salle de concert à cet emplacement sera un actif pour la métropole et qui, de plus, profitera à l'ensemble du Québec (« Emplacement pour… », *LP*, 3 mai 1952). La pression sur ce secteur à redévelopper est

[30] Il est important de se rappeler que c'est sous le mandat de Camillien Houde que le projet de construction d'une salle de concert pour la ville de Montréal verra concrètement le jour. Jean Drapeau portera par la suite le projet, la construction et l'inauguration.

importante à cause de sa proximité avec les grands chantiers de développement annoncés du centre-ville que sont ceux de la Place Ville-Marie (inaugurée en 1962) et de la Place Bonaventure (inaugurée en 1967) (figure 14) (Burgess, 2009 : 28). Dès lors il est envisagé que, de concert avec les autorités provinciales, la Ville trouve des solutions afin d'acquérir le terrain, déménager les institutions telles que l'Institut Nazareth (orphelinat) et l'école, en collaboration avec la Commission scolaire catholique.

André Laurendeau (1912-1968) reconnaît au site choisi l'avantage de sa centralité, en plein cœur de la ville, mais aussi, par sa contiguïté avec le Plan Dozois[31] pour la poursuite du programme de rénovation urbaine amorcé avec la démolition et la reconstruction de cette partie de ce quartier résidentiel. La crise économique du début des années 1930 et la misère qu'elle engendre a des conséquences sur le cadre bâti et une zone de taudis apparaît au cœur du Faubourg Saint-Laurent, entre les rues De Bleury et Sanguinet, Ontario et De La Gauchetière (Burgess, 2009 : 29). Malgré tout, Laurendeau réitère que le meilleur site à son avis tant pour la magnificence potentielle que pour l'accès aurait été celui aux abords du Mont-Royal, sur l'avenue du Parc (« Enfin… », *LD* 25 août 1955). Paul Dozois (1908-1984), malgré quelques réticences à l'endroit du site choisi, considère aussi que les deux grands projets, celui des Habitations Jeanne-Mance et celui de la Place des Arts, permettront la réhabilitation du centre de la métropole (« M. Paul Dozois… », *LD*, 25 août 1955). De son côté, le Montreal Tourist and Convention Bureau, par le biais de son directeur Charles Smith s'oppose au site choisi, suggérant d'établir la salle de spectacle dans le square Chaboillez (à l'intersection des rues Peel et Saint-Jacques au centre-ville) ou alors, au sud du square Dominion justifiant la requête par des raisons de proximité avec les grands hôtels et les gares à laquelle s'ajoute le projet de complexe des arts de la scène créant une concentration de nouvelles constructions pouvant mener à la concrétisation du centre civique (« Où sera… », *LD*, 15 mai 1952).

Lors de son arrivée au pouvoir, à titre de maire de Montréal, Jean Drapeau réitère son intérêt dans le projet de la salle de spectacle. Il annonce même qu'il s'agit là d'un projet prioritaire à son ordre du jour, mais que des détails restent à confirmer sur le plan du financement et sur

[31] Le plan Dozois (nommé d'après Paul Dozois, ministre des Affaires municipales) donnera naissance aux Habitations Jeanne-Mance, un important complexe résidentiel à loyers modiques. Il s'agit du « premier projet public de rénovation urbaine comprenant la démolition des taudis dans un secteur proche du centre-ville et le relogement des résidants sur le même site dans 800 logements à loyer modique» (Choko, 1986, p.130) au Canada. Faut-il se surprendre que Drapeau s'oppose à ce plan qui va à l'encontre de sa vision d'un centre-ville réservé aux affaires et au commerce et non pas « un immense village de HLM rempli de familles et d'enfants qu'il aurait vu plus à l'est » (Lacroix,1999).

l'emplacement. Si sous Houde, le choix du quadrilatère Les Buissonnets, bordé des rues Jeanne-Mance, Sainte-Catherine, Saint-Urbain et Ontario semblait arrêté, d'autres solutions de rechange seront encore étudiées, notamment près du square Dominion, entre les rues Osborne, Windsor, Cathedral et Saint-Antoine ou le square Dufferin, sur Dorchester près de Saint-Urbain (« Conference on site… », *TMS*, 22 août 1955).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Carte du centre-ville montréalais où apparaissent les constructions modernes durant les années 1960.

Référence : tiré du catalogue d'exposition *Les années 1960 : Montréal voit grand*, sous la direction de A. Lortie publié en 2004, p.25.

Figure 16 Réalisations du centre-ville moderne de Montréal
(Source : Lortie, 2007 : 25)

Malgré les tergiversations, sur les quatorze sites (Loewy, 1958 : 117-118) ayant été proposés au fil des ans, celui des Buissonnets est finalement retenu, permettant ainsi au projet de prendre son envol. Selon Maurice Duplessis, il s'agit du site le plus simple à obtenir parmi tous ceux proposés depuis près de 75 ans. Au plan urbain, le choix de ce site oblige la Ville à faire des modifications à sa trame urbaine – prolonger la rue Burnside vers l'Est, pour faciliter la fluidité de la circulation – rendre la rue Sainte-Catherine à sens unique et, également, en regard de l'impact sur l'offre de transport collectif – remplacer les tramways circulant sur la rue Sainte-Catherine par des autobus afin de décongestionner cette dernière (« Le Maire… », *LD*, 24 août

1955). L'implantation du centre culturel sur ce site participera au renouvellement d'un secteur sous-développé en plein centre de Montréal (« Projet du futur… », *LD, 13 juin 1958*), qualifié de « zone lépreuse entre l'Ouest et l'Est » (Duhamel, 1959). En choisissant de redéfinir le centre de Montréal, on s'assure de conserver la vitalité du centre-ville. Claude Robillard (1911-1968), à propos de la Place des Arts, abonde en disant : « I am intensely interesed in the Place des Arts, not only because I have realized for many years that Montreal needs such a project, but also because it fits into my idea of how Montreal's heart should look and beat. » (Hoos, 1959). Il est dorénavant question, ni plus ni moins, de la création d'un quartier attractif, où les gens vont s'installer, travailler et sortir et cela est devenu une motivation majeure pour les promoteurs du projet.

4.2 LES PROJETS SPÉCIFIQUES DE RÉNOVATION URBAINE

Le fil directeur de tous les projets de modernisation-rattrapage, rappelons-le, est d'améliorer la qualité et d'augmenter la quantité des infrastructures, notamment culturelles, et d'en aménager de nouvelles. Ce sont les programmes de rénovation urbaine touchant aux quadrilatères où s'élèveront les complexes des arts de la scène choisis que nous exposons maintenant.

4.2.1 Le Lincoln Square Urban Renewal Project ou comment saisir une opportunité

La multiplication des projets de construction et d'acquisition de nouvelles infrastructures menées de front sous la direction de Moses fait de New York une ville en requalification au moment où il est décidé d'intégrer le complexe des arts de la scène aux projets. Selon Moses, il importe de valoriser le foncier, d'améliorer l'état et l'efficacité des infrastructures, et ce, même s'il lui faut sacrifier le bien-être d'un individu au profit de la communauté (Stern, Mellins et Fishman, 1997 : 37). D'où l'idée que les : « cities are not obliged to maintain slums as slums, and when a market for higher-end uses exists, it may make fiscal sense to go for it, taking into consideration the city's greater good » (Lopate, août-septembre 2002 : 44). Cela explique en partie pourquoi des chantiers sont mis en place sur l'ensemble du territoire new-yorkais et « Save the city core » devient le slogan des projets de rénovation urbaine (MacDonald, 1966 : 516).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Carte schématique de la ville de New York (Manhattan, Bronx, Queens et Brooklyn) identifiant les sites touchés par les programmes de rénovation urbaine liés au *Title 1* du *Federal Housing Act* de 1949 (complétés, en construction, en conception et projetés).

Référence : par G.D. McDonald et R. Tough tiré du périodique *Land Economics*, vol. 42, no.4, publié en novembre 1966, p.515.

Figure 17 Urban Renewal Projects, New York City, 1960, Title 1, Federal Housing Act of 1949 as amended (Source : MacDonald et Tough, 1966 : 515)

Selon la politicologue Susan S. Fainstein, la ville de New York se démarque dans l'histoire urbaine par l'avant-gardisme de ses grands projets de transformation. Elle cite en exemple ceux du Siège des Nations Unies et de Stuyvesant Town[32] (Fainstein, 2005 : 9). Cependant, grâce au *Title 1* du programme fédéral de rénovation urbaine découlant du *Housing Act de 1949*, les événements se bousculent. Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre 3, le *Title 1* permet aux villes d'acquérir les sites et ensuite de les revendre à bon prix à des promoteurs privés. Advenant une transaction, le gouvernement fédéral conserve 2/3 des profits et la Ville le reste (« Moses says… », *HT*, 15 octobre 1957).

[32] Le projet d'habitation à loyers modiques Stuyvesant Town lancé en 1943 et le siège social des Nations Unies terminé en 1952 constituent les premiers projets de rénovation urbaine d'envergure new-yorkais. Ils mettent en place les fondements d'une approche d'occupation territoriale basée sur de grands espaces libres, de démolition et de relocalisation et d'insertion d'architecture moderne.

Lincoln Square Urban Renewal Project

L'un des plus célèbre projet de renovation urbaine mené par Moses est celui du Lincoln Square Urban Renewal Project (MacDonald, 1966 : 517). Les idéaux qui le supporte , font dire à Zipp (2006) qu'il représente un idéal urbain de redéveloppement : « Lincoln Square represented the fulfillment of the project of urban rebirth and international visibility lauched at the United Nation headquarters site, confirming New York status as the so-called « capital of the world » (Zipp, 2006 : 288).

Le territoire compris dans le projet du Lincoln Square Urban Renewal Project, approuvé le 14 octobre 1957 par la *City Planning Commission* (« City Planners… », *JA*, 14 octobre 1957), va de *Columbus Circle* à la 72e rue. Il est prévu pour accueillir 11 projets majeurs principalement en termes résidentiels, culturels et éducatifs. Les 68 acres regroupés sur 13 îlots sont divisés en trois secteurs identifiés pour accueillir autant d'activités : 1. résidentielle entre la 66e et la 70e rue Ouest, 2. culturelle (le complexe des arts de la scène) entre la 62e et la 65e rue Ouest et 3. éducative (l'Université Fordham) entre la 60e rue et la 62e rue Ouest. Ces activités susciteront des investissements de l'ordre de 205 000 000 $ (14 000 000 $ du municipal, 28 000 000 $ du fédéral et 163 000 000 $ par des investisseurs) (« City Planners… », *JA*, 14 octobre 1957).

Avec ses 45 acres, c'est le projet de rénovation urbaine le plus ambitieux jamais mis en place dans une ville (Con Edison, 1962). Il devient ainsi possible à Moses d'inclure la Fordham University et le Lincoln Center for the Performing Arts dans le cadre du Lincoln Square Urban Renewal Project. Dans son ensemble, le projet touche 18 îlots décrits comme « sordides » du West Side entre Columbus Circle et la 70e rue Ouest (Miller, 1958 : 77). Il s'agit de la plus importante entreprise de démolition et de construction de méga-îlots instaurée sous Moses avec l'appui du Slum Clearance Committee. Au final, il s'agit d'un site d'une soixante d'acres allant de la Fordham University jusqu'aux Lincoln Towers comprenant le Lincoln Center for the Performing Arts qui sont transformés (Rogers, 2008 : 132). Il semble essentiel pour la ville d'intervenir dans ce secteur d'où s'éloigne la classe moyenne au profit de la banlieue laissant le quartier se détériorer au point de menacer de se transformer en un nouveau Harlem ou Harlem Est. D'après les promoteurs du projet, il faut poser des gestes afin que le secteur redevienne intéressant et soit à nouveau l'un des plus attrayants pour la classe moyenne de la ville, comme

il l'était avant la Seconde Guerre mondiale (Ross, 1961). Cela ne fait pas l'affaire des résidants déplacés qui n'ont plus les moyens (et pas nécessairement l'intérêt) de continuer à y vivre (Gratz, 2010 : 189).

Le 28 février 1958, trois îlots du West Side furent achetés par le Lincoln Center for the Performing Arts à la Ville de New York pour lancer ses travaux, au cœur du territoire visé par le Lincoln Square Urban Renwal Project, faisant face à Broadway (Miller, 1958 : 77). Le site retenu pour la mise en place du Lincoln Center for the Performing Arts était, en termes de fonction, d'état et de population résidante, assez similaire à ce que l'on retrouve sur l'ensemble de l'Upper West Side. Cela dit, l'espace ne suffit pas en regard de la portée ambitieuse du projet. Moses résumera ainsi l'effet d'entraînement de ce qui, à l'origine, ne devait qu'être un projet dans le cadre du programme de rénovation urbaine, mais qui semble prendre des proportions monumentales :

> Beginning with slum clearance as the primary purpose, we have added a University Campus, a park with a music shell, a new Metropolitan Opera House, Philharmonic Hall and Julliard Music School, a Library and a museum, a High school of performing arts, a repertory theatre, a ballet center, a dignified headquarters for the expanding Red Cross and many blocks of good housing, not to speak of the neighboring offices of the New York Times. I shall not bore you with the maze of utility, approach, garage and other incidental features, many of them underground, which are no less dramatic in their way (Moses, [s.d.] : 2).

C'est pourquoi les planificateurs décident d'acquérir un demi-îlot situé au nord (Miller, 1958 : 77). Le terrain retenu se trouve à l'angle de l'avenue Columbus entre la 65e rue et la 66e rue Ouest, pour un total de 14 acres entre la 62e rue et la 66e rue entre Broadway, l'avenue Columbus et l'avenue Amsterdam (Schuman, 1964 : 23) (figure 18). Cependant, ce dernier rajout ne sera pas traité en un méga-îlot, la 65e rue Ouest étant conservée. L'idée du méga-îlot atteint avec le Lincoln Center for the Performing Arts des proportions imposantes, telles que le projet devra être traité en *Title 21-C (Large Scale Development)*. L'unification en surface et en souterrain nécessite la disparition d'un segment de la 64e rue Ouest, entre les avenues Columbus et Amsterdam. Le fait de répartir les établissements sur un méga-îlot facilite

cependant l'installation d'infrastructures souterraines comme les garages et les équipements techniques), même si cela nécessite un changement de zonage. Comme le souligne l'architecte Philip Johnson (1906-2005), responsable de la conception du plan d'ensemble, la propension de faire plus grand comporte assurément des éléments positifs, mais sous-tend aussi la multiplication des usagers, ce qui entraîne forcément des problèmes de circulation qui doivent êtres traités au moment de la conception des projets.

> One of the dramatic changes of the twentieth century in the United States has been the growth of the big city. In fact « big » takes on a meaning far beyond that which it had when the phrase « big city » was coined back in the gaslight era. Today's urban attractions-shopping, entertainment, recreation-bring such hoards of autos into urban centers that city planners have to work hard to keep their cities functioning at all (Johnson, 1962).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Photographie aérienne du secteur, dans une perspective vers le sud, où sera construit le Lincoln Center for the Performing Arts.

Référence : par W. Janz, tiré du périodique *Journal of Architectural Education*, vol. 50, no.4, publié en 1997, p.231.

Figure 18 The aerial view of Manhattan
(Source : Janz, 1997 : 231)

Si la conversion de la trame urbaine orthogonale typique new-yorkaise en un méga-îlot facilite certains aspects du redéveloppement du secteur, les grandes constructions qu'il suppose

doivent (aussi) être permises par décret municipal. L'une des solutions mises en avant pour contrer ce désajustement des proportions urbaines courantes est l'utilisation d'arcades piétonnières destinées à faciliter les déplacements (McQuade, 1969). Jane Jacobs (1916-2006) aurait dit en 1958, au moment où les rues disparaissaient pour laisser place au méga-îlot que le « Lincoln Center is planned on the idiotic assumption that the natural neighbour of a hall is another hall » (Ballon, 2003). Il s'agit là d'une critique touchant le programme même des complexes des arts de la scène qui prétendent créer une synergie culturelle de l'éducation à la représentation en passant par la création là où se trouvent déjà des commerces, des bureaux et d'autres lieux de loisir dans un contexte à dominance résidentielle (Ross, 1961).

4.2.2 La Place des Arts ou, s'inscrire dans un processus de redéveloppement urbain

À la suite du dépôt par le gouvernement du Québec du projet de loi pour la constitution de la société pour l'aménagement et la gestion de la salle de spectacles (*Bill 46*), la nécessité d'avoir de telles installations dans une ville qui se développe et qui a des visées internationales est réaffirmée et contribue à minimiser le malaise par rapport aux villes similaires en Amérique du Nord (Duhamel, 1956). Afin de défendre la pertinence du projet proposé pour le quadrilatère Saint-Catherine, Saint-Urbain, Ontario et Jeanne-Mance, une liste de dix avantages est élaborée par le Service d'urbanisme de la Ville de Montréal :

1. élimination des vieux bâtiments et des résidences insalubres;
2. élimination d'un système de rues dépassé;
3. établissement d'un centre culturel à proximité d'autres institutions comme le Théâtre du Gésu et la Comédie Canadienne;
4. construction, dans le cadre du projet Dozois, de bâtiments résidentiels modernes, sécuritaires et salubres;
5. construction de bâtiments commerciaux appropriés avec la localisation du site, en bordure du nouveau centre-ville;
6. élargissement des rues;
7. implantation de stationnements;
8. création d'espaces verts;

9. intégration fonctionnelle du quadrilatère avec les secteurs résidentiels avoisinants;
10. augmentation des taxes et de la valeur des terrains dans ce quartier central (Ville de Montréal, 1959 : 82-84).

Tout cela suppose le déplacement d'un certain nombre de personnes et la disparition d'un cadre bâti principalement institutionnel, mais aussi, l'élimination des rues Plateau et Winning à l'ouest de l'îlot donnant sur la rue Jeanne-Mance et de l'avenue du Plateau permettant d'accéder à l'intérieur de l'îlot depuis la rue Sainte-Catherine. Selon ses promoteurs, la venue de la Place des Arts permet la rénovation de ce secteur. En modifiant le tracé de certaines rues, la circulation devient plus fluide. La construction du nouvel équipement ajoute à la valeur du quartier, à la consolidation d'un noyau culturel au centre de la ville et intègre un jardin public en plus d'offrir des espaces de stationnements.

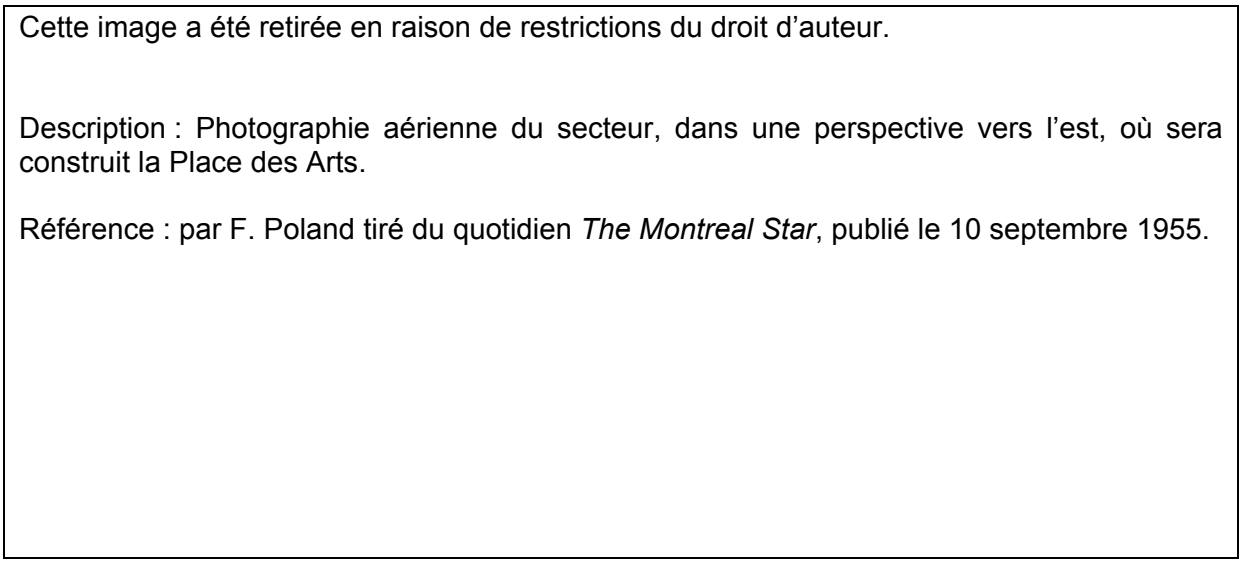

Figure 19 Le quadrilatère choisi
(Source : Poland, 1955)

Dans une telle optique, le choix du complexe des arts de la scène municipal au lieu d'une salle traditionnelle de concert relevant du secteur privé doit être vu comme une manière d'augmenter le nombre de spectateurs en favorisant l'accessibilité. De fait, une grande capacité d'accueil suppose aussi des coûts plus abordables. La facture étant répartie entre plus de spectateurs

(« Welcome news… », *TG*, 6 avril 1957) ne peut (théoriquement) qu'encourager la présence d'un plus grand nombre aux représentations.

Ainsi, verra-t-on s'exprimer durant les années 1950 et 1960 un rapport différent entre la ville et la culture. L'influence de cette dernière dans le cadre des projets de rénovation urbaine est soulignée, qu'elle soit complémentaire comme l'avancent Griffiths (1993) Strom (1999, 2002 et 2003) dans le cas des années 1950 et 1960 aux projets déjà initiés ou qu'elle constitue l'origine de ces interventions plus tard. Les programmes de réaménagement urbain agissent comme révélateur d'un imaginaire en évolution. La démolition du cadre bâti et la transformation du cadre urbain, notamment la division parcellaire (renouvelé/ajouté) permettent la mise en place du cadre idéal, car selon les écrits consultés, les protagonistes croient réellement changer l'état et l'image du secteur, en augmenter la valeur en plus de rendre accessible la culture à l'ensemble de la population. Pour les promoteurs, cela justifie amplement les sacrifices demandés et, par voie de conséquence, les tollés soulevés.

4.3 AVANT LA VENUE DES COMPLEXES DES ARTS DE LA SCÈNE

Comme nous l'avons expliqué, dans un contexte et/ou sous le prétexte de la rénovation urbaine, l'apparition des méga-îlots trouve tout son sens. Cette approche novatrice s'insère bien dans les créneaux modernes où les complexes des arts de la scène trouvent leur signification première. Dans les secteurs retenus, tout sera transformé : la trame urbaine, le cadre bâti modifiant ainsi les différents types d'occupation et l'utilisation du territoire. Voici donc un aperçu de ce qui a été « sacrifié » pour laisser place à la culture.

4.3.1 Altération d'un quartier résidentiel de l'Upper West Side

Le site retenu pour le Lincoln Center for the Performing Arts est en partie composé d'îlots rectangulaires traditionnels new-yorkais. Il est situé dans un rare lieu de cette ville où la trame urbaine est irrégulière, à l'intersection est de l'avenue Columbus et de Broadway (Millard, 1967-68 : 657). Dans ce secteur se retrouvent deux théâtres, quelques hôtels et immeubles de bureaux, un concessionnaire automobile et des garages, des édifices religieux dont l'église

Saint-Paul-Apôtre toujours présente et beaucoup de résidences. Il faut réaliser que cinq îlots complets disparaissent pour laisser place à un méga-îlot.

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Plan d'assurance démontrant l'implantation au sol et identifiant les matériaux et la fonction des bâtiments existants.

Référence : « Plate 87 » tiré *Building Restrictions Use Zones of the City of New York*, par Underwriters' Survey Bureau, publié en 1934.

Figure 20 Building Zone Restrictions Use Zones of the city of New York, Plate 87, 1934
(Source : Underwriters' Survey Bureau, 1934)

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Plan d'assurance démontrant l'implantation au sol et identifiant les matériaux et la fonction des bâtiments existants.

Référence : « Plate 87 » tiré *Building Restrictions Use Zones of the City of New York*, par Underwriters' Survey Bureau, publié en 1955.

Figure 21 Building Zone Restrictions Use Zones of the city of New York, Plate 87, 1955
(Source : Underwriters' Survey Bureau, 1955)

Au moment de la première pelletée de terre, Moses dit : « You cannot rebuild a city without moving tenants any more than you can make an omelet without breaking eggs. » (Moses, 14 mai 1959b) Cette phrase peut faire sursauter puisque sur le site, il y avait 188 édifices que les promoteurs/dirigeants ont dû acquérir avant de les démolir (Hevesi, 2007). Il ne faut pas oublier, non plus, ceux qui furent expropriés durant la mise en place du Lincoln Square Urban Renewal Project. Ce sont principalement des immeubles résidentiels typiquement new-yorkais jugés désuets et non conformes d'après la loi de 1878 connue comme la « old-law tenements or dumbbell tenements » (Dolkart, [s.d.]). Ainsi, 78 maisons en rangée recouvertes de grès rouge, des « brownstone*s* », 93 immeubles à logements multiples de type « dumbbell tenements » et « railroad tenements » ainsi que 14 structures commerciales et trois édifices institutionnels ont été évacués et démolis (« A moving story… », *REF*, février 1960 : 180). À l'époque, ces bâtiments sont occupés par des squatters, mais aussi par des familles qui partagent leurs espaces de vie avec des artistes, écrivains, musiciens et acteurs (Martin, 1971 : 12) en plus des commerçants et employés. C'est 5 000 familles établies dans le secteur qui doivent être déplacées (Martin, 1971 : 21). Plus de la moitié, à savoir 60% d'entre elles déménagèrent dans les limites nord du Upper West Side tandis que du côté des commerces, sur les 325 présents, seulement 20 furent relocalisés (Nold, 1959 ; Glazer, 2007 :173).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Photographie en noir et blanc du site prévu pour le Lincoln Center for the Performing Arts prise vers l'Ouest.

Référence : tiré *New York 1960* par R. A.M. Stern, T. Mellins et D. Fishman en 1997, p.676.

Figure 22 Projected site for Lincoln Center
(Source : Stern, Mellins et Fishman, 1997 : 676)

Selon le *Board of Directors and Members*, les problèmes engendrés par le transfert ont été résolus avec succès par Braislin, Porter & Wheelock Inc. (LCPA inc., 23 novembre 1959 : 7). Afin d'engendrer le minimum de désagréments pour les gens évincés, trois méthodes sont alors proposées. Premièrement, chaque famille avait la possibilité de trouver elle-même un nouveau foyer, en échange d'un frais compensatoire pouvant aller jusqu'à 500 $ pour les logements de plus de six chambres. Deuxièmement, la possibilité est offerte d'emménager dans les appartements sous la juridiction de la *New York City Housing Authority*. Troisièmement, il y a toujours l'éventualité de recourir aux services d'un agent immobilier. La démolition d'une caserne de pompiers (au 144, 63e Rue Ouest) va entraîner quelques échanges entre le Comité de rénovation urbaine et le commissionnaire des pompiers, Edward F. Cavanagh Jr. (1906-1986) qui formule des réserves, non pas sur le projet, mais sur les délais de remplacement de leur édifice, déménagé à l'angle de l'avenue Amsterdam et de la 66e Rue Ouest (Cavanagh, 1959). Avec le Kennedy Building, la caserne sera l'un des derniers bâtiments à être démoli. Le 14 mai 1959, les travaux de construction pourront vraiment débuter (Schuman, 1964 : 23).

4.3.2 Prolongation du centre-ville moderne vers l'Est

Le site montréalais retenu, selon la firme Raymond Loewy, s'avère un choix incontestable. Le complexe des arts de la scène contribuera à la rénovation de ce secteur en déclin (Loewy, 1958 : 6). Cet emplacement est à proximité des grands projets de création et de modernisation de l'Ouest que sont la Place Ville-Marie, la Place Bonaventure et l'Hôtel Reine-Élizabeth et ceux de l'Est que seront les Habitations Jeanne-Mance (Ville de Montréal, [s.d.] : 3). La localisation de la Place des Arts, à la limite ouest de ce que l'on appelle le Faubourg Saint-Laurent, est intéressante sur le plan urbanistique. Plusieurs institutions s'installeront au pourtour de ce quadrilatère au fil des ans dont l'École Polytechnique construite entre 1873 et 1876 (UdeM, 2003) au Nord. En 1893, suivant la construction du Monument National, on rêvait de relier par un boulevard prestigieux bordé d'institutions ce site au Quartier Latin qui compte alors, en termes d'équipements culturels, la bibliothèque Saint-Sulpice (1912-14) et le Théâtre Saint-Denis (1920). Si ce projet ne se réalise pas, le Faubourg Saint-Laurent compte néanmoins de nombreux théâtres représentant la nouvelle culture de masse qui s'impose graduellement sur la scène culturelle (Burgess, 2009 : 24). Ceci sans négliger la vie culturelle alternative offerte dans le Red Light (à l'angle des rues Sainte-Catherine et Saint-Laurent) où dans les années 1950 :

« Un ensemble de clubs, de restaurants, de petits cafés et de tavernes gravitent autour de cet univers de spectacles tout comme le crime organisé. » (Burgess, 2009 : 31-32).

Le choix d'intégrer le complexe des arts de la scène au centre-ville, en plein réaménagement, évite la dispersion des équipements vers les quartiers éloignés et les banlieues. Pour réaménager les pourtours de la Place des Arts, le quadrilatère de 88 815 pieds carrés bordé des rues Sainte-Catherine, Balmoral, Ontario et Jeanne-Mance est exproprié à la demande de la Corporation Sir-George-Étienne-Cartier. La rue Jeanne-Mance sera élargie à 72 pieds et dépourvue de sa bosse de chameau (« Quadrilatère à exproprier… », *LP*, 19 août 1961) tout comme la rue Balmoral qui atteindra 30 pieds. Les superficies restantes seront revendues dans le but de construire de nouveaux bâtiments ayant une vocation compatible avec la Place des Arts (« Réaménagement… », *LD*; « 2 300 000 $ », *MM* 17 août 1961). On prévoit de plus, dans le cadre du réaménagement de voies de circulation, la création d'une nouvelle rue, parallèle à Ontario entre les rues de Bleury et Saint-Urbain (Tremblay, 1962). Tout cela afin de faciliter les déplacements et l'accès au complexe des arts de la scène.

En octobre 1956, la Corporation George-Étienne-Cartier acquiert les bâtiments occupés par la Commission scolaire catholique (« Concert Hall… », *TMS*, 23 octobre 1956), dont l'école Le Plateau. Une résignation sereine semble habiter la plupart des propriétaires et des occupants de déclarer Eugène Doucet, directeur de la Commission des écoles catholiques de Montréal :

> Si l'immeuble dans lequel nous sommes présentement doit être sacrifié au progrès et au développement de la ville, la Commission est tout de même heureuse à la pensée que sur une partie du terrain sera érigée une salle de concert qui perpétuera sous une autre forme l'œuvre d'éducation qui rayonnait de ce plateau depuis plus de trois quarts de siècle (Laberge, 1956).

À la veille de la démolition du bâtiment, le problème du transfert de centaines de jeunes étudiantes se pose toujours (« Pour la salle… », *LP*, 18 novembre 1959). La solution trouvée, la démolition de l'école Notre-Dame, se fera en juin, une fois l'année scolaire terminée tandis que les autres bâtiments appartenant à la Commission scolaire catholique seront jetés par terre au courant de l'hiver 1960 (« Le rêve… », *LP*, 15 janvier 1960).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Plan d'assurance démontrant l'implantation au sol et identifiant les matériaux et la fonction des bâtiments existants

Référence : « Plate 20 » tiré *Insurance plan of city of Montreal* par C. Goad, publié en 1909 et révisé en 1916.

Figure 23 Insurance plan of city of Montreal, Plate 20, 1909 révisé en 1916
(Source : Goad, 1909)

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Plan d'assurance démontrant l'implantation au sol et identifiant les matériaux et la fonction des bâtiments existants

Référence : « Plate 20 » tiré *Insurance plan of city of Montreal* par C. Goad, publié en 1955.

Figure 24 Insurance plan of the city of Montreal, Plate 20, 1940
(Source : Underwritter's Survey Bureau, 1940)

Dans un premier temps, en 1958, il est décidé que malgré le fait qu'ils briment la percée visuelle sur la Grande Salle (« Le rêve… », *LP*, 15 janvier 1960), le Woodhouse, un grand magasin, et l'édifice assez récent occupé par l'Union des employés de l'industrie du vêtement pour dame ne seraient pas démolis. Cependant, en 1961, la Corporation est forcée de reconnaître que la présence de ces deux immeubles sur le site de la Place des Arts est incompatible avec la vocation du nouveau projet. La disparition des édifices du Woodhouse et de l'Union des employés du vêtement pour dame ne peut se faire sans la collaboration municipale pour garantir les emprunts. Une réorientation du projet général suit plaçant la Grande Salle au centre du quadrilatère, occupé dans son entièreté par la Place des Arts (Hoos, 1961), entourée par les autres bâtiments (Delisle, 1961). Le 29 mars 1961, la Ville de Montréal garantit l'emprunt (Delisle, 1961) et le 12 juin, la Corporation obtient le droit pour l'expropriation des deux bâtiments (« Place des Arts gets… », *TG;* « La maison… » *MM;* « La Place des Arts… », *LD*, 13 juin 1961). La vitesse à laquelle se déroulent les évènements depuis l'annonce de la construction de la Place des Arts fait dire : « Voilà de la bonne administration (Drapeau-Saulnier). Clairvoyante, rapide et logique. » (Champoux, 1961)

En 1958, les membres du Comité demandent l'homologation des bâtiments situés au nord de Sainte-Catherine, entre Saint-Urbain à l'Est et Jeanne-Mance à l'ouest et requièrent le statut en rénovation pour ceux situés entre les rues Saint-Georges, Sainte-Catherine, Saint-Urbain et Dorchester (« Autre pas.. », *MM*; « Homologation… », *LD*, 28 janvier 1958). Cet espace, dont la vocation demeure floue à l'époque, est réservé pour la création d'un centre culturel, tel que proposé en 1957 par Lucien Croteau ou encore pour l'établissement de Radio-Canada, de la Cité des Ondes et du plan Dozois (« Homologation… », *LD*, 28 janvier 1958). Un total de trente-deux propriétés (numéro civique) et trois bâtiments majeurs (Duval, 1958 : 149) sont acquis et démolis pour la mise en place du projet.

En août 1959, c'est au tour de la maison de chambres située au 1445-1457 de la rue Winning d'être acquise et expropriée aux fins de démolition (La Place des Arts… », *LD*, 20 août 1959; « Expropriation… », *MM*, 21 août 1959). En 1960, L'Honorable Antonio Barrette (1899-1978), alors premier ministre du Québec, annonce un projet de loi pour faciliter à la Corporation Sir-George-Étienne-Cartier l'acquisition des terrains, dont un appartenant à la Couronne (Monnier, 1960).

Une fois les tribulations du choix du site résolues et la décision arrêtée, la nécessité d'exproprier toutes les propriétés sur le site ne se fait pas sans heurts. Une première vague de démolition d'édifices institutionnels et résidentiels présents sur le site a lieu pour permettre la construction de la Grande Salle, de la plaza et du garage souterrain. L'acquisition immédiate, parallèlement au développement du projet avait permis à la Corporation Sir-George-Étienne-Cartier d'obtenir, dans les meilleures conditions financières, les bâtiments à démolir bien que cela ait (en même temps) mené à sa perte. Lorsque vint le temps de le démolir, le bâtiment du Syndicat de l'Union du vêtement pour dame est celui qui posera le plus de problèmes. Laurent Duval (1988) fait une remarque des plus intéressantes à sujet : « Voilà qui laisse planer tout de même un doute sérieux sur le choix d'un quadrilatère aussi lourdement chargé de maisons et d'édifices. » (Duval, 1988 : 51) Lorsqu'on annonce le projet de rénovation urbaine de ce quadrilatère, outre la démolition des bâtiments existants, parmi les interventions prévues, il y avait l'élargissement et la requalification de certaines rues (la rue Ontario Ouest et les côtés est et ouest de la rue Saint-Urbain), la déviation du boulevard de Maisonneuve afin qu'il contourne le complexe des arts de la scène (Pinard, 1993 : 4), ce qui lui semble beaucoup d'interventions lourdes et évitables si un autre site avait été retenu.

Même une fois la Grande Salle inaugurée, l'idée que Montréal se dote d'une Place des Arts qui, comme son nom le suppose, laisserait place aux arts non seulement à la musique, mais aussi au théâtre (expérimental, contemporain) et aux arts visuels revient à la surface. « Abandonnons donc ce temple de l'arrogance et tournons-nous de nouveau vers cette vraie Place des Arts… Il m'apparaît, je dirais « salubre » que l'on songe au plus tôt à joindre au bâtiment de la salle de concert une galerie d'art qui se fait, de même qu'un théâtre (Gingras, 1963 b). Ainsi, verra-t-on s'élargir le programme du site, et ce, dès mai 1963 (Desbarats, 1963a). La composition du complexe des arts de la scène ressemble grandement à celui du Lincoln Center for the Performing Arts, par la symétrie, les deux bâtiments similaires encadrant l'édifice principal en fond de lot. À ce moment la Place des Arts est (poétiquement) décrite comme étant en suspension au-dessus des rues qui l'entourent (Beaudin, [s.d.]).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Photographie du site de la Place des Arts en 1955 alors que l'édifice de la Woodhouse occupe toujours le coin sud-est de l'ilot.

Référence : par M. Giroux, tiré du quotidien *Metro-Express* publié le 22 avril 1965

Figure 25 Un édifice condamné, le Woodhouse
(Source : Giroux, 1965)

4.4 AU-DELÀ DU MÉGA-ÎLOT

Des modifications urbaines et architecturales importantes surviennent aux pourtours des complexes des arts de la scène, suivant l'insertion de ces derniers. À la lumière de notre compréhension du complexe des arts de la scène, il apparait être un espace ouvert et dynamique se refermant sur une vision de la culture telle que proposée par ses instigateurs tout en s'intégrant dans un environnement urbain appelé à changer dans le cadre des projets de rénovation urbaine.

Selon Beaujeu-Garnier (2005 : 154), l'apparition d'un équipement spécialisé accroit le potentiel d'attraction des secteurs limitrophes touchés par l'implantation, dans ce cas-ci, des complexes des arts de la scène. L'effet d'entraînement créé par les programmes de rénovation urbaine, qui s'étalent sur plusieurs années, en matière d'idées et d'image participe à la création de nouvelles

centralités thématiques. Bien qu'il ne s'agisse pas là de notre objet d'étude, pour constater l'incidence réelle de l'inclusion d'institutions culturelles dans les projets de rénovation urbaine, nous avons choisi d'élargir notre terrain d'étude pour observer les modifications apportées au voisinage immédiat des complexes des arts de la scène.

Afin d'établir l'ampleur de la portée symbolique, nous avons dû nous rabattre sur la lecture des objectifs présentés dans les programmes initiaux, faute de pouvoir nous concentrer sur une analyse visuelle du bâtiment, entre autres parce que l'architecture du Mouvement moderne se voulait sans référent, où les formes et les matériaux seulement servaient à exprimer l'essence du monument. L'architecte Robert Venturi (1977) le résume ainsi :

> Modern architect, who shunned symbolism of form as an expression or reinforcement of content: meaning was to be communicated, not through allusion to previously known forms, but through the inherent, physiognomic characteristics of form. The creation of architectural form was to be a logical process, free from images of past experience, determined solely by program and structure, with an occasional assist (Venturi, 1977: 8).

Whitt (1987) considère que malgré le fait que leur influence ne soit pas au premier plan dans les stratégies d'aménagement urbain, les complexes des arts de la scène font partie de la redéfinition du paysage des centres-villes nord-américains. Strom (2003) en explique l'intérêt par leur potentiel l'attractivité en dehors des heures traditionnelles d'achalandage et la capacité qu'ils ont à immédiatement s'avérer fonctionnels. Strom les compare notamment aux musées qui prennent plusieurs années à se constituer une collection intéressante alors que le complexe des arts de la scène peut, dès son ouverture, présenter un programme stimulant.

Tant dans le cas new-yorkais que pour celui montréalais, nous pouvons voir qu'à l'instar de la culture qui est bien vivante, les complexes des arts de la scène le sont aussi. Très tôt, leur implantation contribue aux changements désirés dans les secteurs où ils sont érigés. Cette participation à la rénovation plus globale des quartiers révèle l'importance du complexe des arts de la scène dans son contexte urbain, culturel et social. Les répercussions se font presque immédiatement sentir, d'abord par des interventions simples comme la venue de restaurants puis, par d'autres plus significatives comme la refonte du cadre bâti. Strom (1999) affirme :

> The affluence and high status of cultural consumers and the transcendent qualities attributed to the arts lend a singularity to the development of urban culutral projects. For these reason, culturals institutions – which seldom make a profit and in fact usually require deep subsides – can be promoted as popular vehicules of urban revitalization (Strom, 1999 : 24).

L'effet de nouveauté suscité par la venue du Lincoln Center for the Performing Arts, entouré du programme plus vaste de rénovation urbaine du Lincoln Square attire une nouvelle population, de nouveaux commerces et institutions ainsi que de nombreux sièges sociaux et ce, sur une bonne partie du secteur de l'Upper West Side. Le potentiel d'attraction relatif à la Place des Arts vient plutôt de la volonté politique de créer un axe fort, dont elle serait une composante essentielle. C'est pourquoi des institutions administratives et commerciales viendront s'implanter dans ses environs. Bien qu'il s'agisse de projets contemporains et limitrophes, la présence des Habitations Jeanne-Mance par leur fonction nous semble quelque peu dissonante, car, contrairement à New York, il n'y a pas eu de projets pour attirer la classe moyenne (plus susceptible d'être en mesure de s'offrir les services de la Place des Arts) dans ce secteur. L'insertion des complexes des arts de la scène dans l'environnement urbain spécifique a engendré de grands changements dans ceux-ci. Tant à New York qu'à Montréal, la popularité des complexes des arts de la scène ne s'est pas démentie, si bien qu'ils ont réussi à maintenir l'intérêt des promoteurs qui ont poursuivi le développement des secteurs environnants.

4.4.1 Revamper l'Upper West Side

> To the West Side, this Center will be a symbol of victory against disease and filth. It is a monument to the efforts and foresight of those who have planned it, to the men in government office, and to the citizens and organizations who are supporting the realization of the Center (Allen, 1959).

C'est d'abord à l'échelle du secteur sélectionné pour la mise en place du projet de rénovation urbaine du Lincoln Square que le complexe des arts de la scène se démarque. Conséquemment, dans sa mouvance, un impact direct se fait sentir dans le secteur. Il serait néanmoins injustifié d'associer les changements urbains uniquement causés par la mise en place du Lincoln Square Urban Renewal Project à un quelconque impact de la présence

culturelle. Mais, selon Stern, Mellins et Fishman (1997 : 721) la venue du Lincoln Center for the Performing Arts aura tout de même permis d'augmenter l'offre et la qualité en termes de restauration et d'autres services du même genre, connexe à l'activité principale. L'idée derrière la venue du Lincoln Center était qu'il agisse comme l'étincelle de laquelle jaillirait un grand projet de rénovation urbaine appliqué à l'ensemble du West Side (Feigelson, 1964). Le principe d'allier la culture et la rénovation urbaine est testé dans le cadre du Lincoln Center for the Performing Arts et, d'une manière rétrospective, les chercheurs considèrent qu'il a fonctionné (Ballon, 2003). Toujours selon Stern, Mellins et Fishman (1997 : 717), la venue du Lincoln Center for the Performing Arts a des répercussions importantes et dans l'ensemble s'avère positive pour les environs immédiats. Ils citent une étude menée par l'administration du Lincoln Center qui révèle qu'en 1979, 30 % des alentours du complexe des arts de la scène ont été rebâtis.

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Plan produit par la *City Planning Commission* de New York en 1959 identifiant le secteur touché par l'implantation du Lincoln Square Urban Renewal Project

Référence : « Lincoln Square » par la *City Planning Commission*,1959

Figure 26 Lincoln Square
(Source : City Planning Commission, 1959)

Sous le *Lincoln Square Title 1* plusieurs bâtiments voient le jour, que l'on pense à l'Université Fordham et la Public School 1999, la Croix-Rouge Américaine des architectes Skidmore, Owings & Merrill complétée en 1963, en plus du Lincoln Center for the Performing Arts (Fowler, 1962). D'autres établissements et entreprises à vocation culturelle comme le New York Times, la ABC Paramount et la Gallery of Modern Art viendront s'intégrer au projet de rénovation du Lincoln Square. Étalée sur une quinzaine d'années, la venue de plusieurs édifices de bureaux notamment sur Broadway viendra changer le paysage, originalement résidentiel.

Les dirigeants de plusieurs églises cherchent aussi à s'établir dans le secteur. Dès l'annonce de la mise en place du projet, l'Église Protestante Episcopale entreprend des démarches afin d'acquérir un terrain à proximité du Lincoln Center for the Performing Arts pour y installer ses quartiers généraux (Rockefeller III, 20 novembre 1959). En 1966, la American Bible Society aménage son siège social dans un bâtiment conçu par la firme d'architectes Skidmore, Owings & Merril. Au tournant des années 1970, après l'implantation de la Lincoln Square Synagogue des architectes Hausman & Rosenberg dont l'architecture reprend celle du Lincoln Center for the Performing Arts (Stern, Mellins et Fishman, 1997 : 718), la Church of Jesus Christ of Latter-day Saints achète un terrain sur Columbus Avenue, entre la 65e rue et la 66e rue, faisant face à la Julliard School. Ils considèrent que leur présence influencera « le ton culturel et spirituel de la ville » (« LDS Church… », PUH, 6 janvier 1971).

Pour l'offre résidentielle, beaucoup d'unités, principalement dédiées à la classe moyenne (Stern, Mellins et Fishman, 1997 : 717) sont construites dans le secteur. Les Lincoln Center Towers, construites entre 1962 et 1964 par les architectes S.J. Kessler & Sons en sont un bon exemple. Malgré tout, les interrogations demeurent sur ceux qui vivent dans les appartements luxueux versus ceux qui habitent les logements sociaux. La construction du Lincoln Center for the Performing Arts a enclenché des changements, notamment en termes de population désirée et désirable dans le secteur en détruisant les logements abordables et rénovant les « brownstones » destinés à une population bien nantie (« A nice… », NYP, 7 septembre 1971). À juste titre, on s'interroge s'il sera possible de recréer une vie de quartier diversifiée (Taylor, 1964) alors que les planificateurs urbains tendent vers l'homogénéité du secteur sur le plan socio-économique.

Toutes ces nouvelles constructions, réalisées dans une facture moderne, parfois se rapprochant plus du Style International[33], d'autres fois relevant du brutalisme[34] et même du classicisme, changent l'apparence et la fonctionnalité de l'Upper West Side. Deux plans de développement mis en place en 1969 viendront encadrer les développements subséquents du secteur du *Lincoln Square*. D'abord, le *Housing and Development Administration Plan* consacré à l'avenue Amsterdam est conçu par les architectes et planificateurs urbains Robert A. Stern (1939 —) et Alanne Baerson (Stern, Mellins et Fishman, 1997 : 720). Suivant ce plan de rénovation urbaine, la Amsterdam House, un centre communautaire et la LaGuardia High School of Music and Arts seront construits. La même année, l'*Urban Design Group* sera créé afin de régulariser le développement urbain et architectural autour du complexe des arts de la scène.

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Carte des constructions importantes du West Side (à New York) au tournant des années 1960.

Référence : par G. Flower, tiré du quotidien *New York Times*, paru le 16 septembre 1962.

Figure 27 Map indicates resurgence of Manhattan's West Side in past few years.
(Source : Fowler, 1962)

[33] Popularisé entre 1925 et 1965, le Style International, tel que défini par les architectes Henry-Russel Hitchcock et Philip Johnson en 1932, est caractérisé par l'utilisation de formes géométriques simples permettant d'exprimer le volume du bâtiment et l'abolition de l'ornementation traditionnelle (Frampton, 1992 : 248).
[34] Le brutalisme est caractérisé par l'utilisation et l'exploitation du béton en tant qu'élément à la fois architectural et ornemental. Ce courant architectural populaire durant les années 1950 à 1970 s'inscrit dans la foulée du Mouvement moderne (Cragoe, 2010 : 61).

Le Lincoln Center for the Performing Arts constitue une exception aux règles urbanistiques courantes. Malgré ce que l'historienne de l'architecture Hilary Ballon (2003) nomme un « strong anti-urban sentiment », elle reconnaît son importance en tant que nouveau modèle urbain par la combinaison du transport, des circulations piétonnes, d'espaces publics et d'infrastructures culturelles combinant à la fois l'utile et le bon goût, du moins celui des promoteurs. La « bonne pratique » ou la logique traditionnelle auraient voulu que les établissements regroupés sur le site du Lincoln Center for the Performing Arts soient répartis dans la ville puisqu'*a priori*, en les positionnant sur un même site, leur effet d'entraînement, d'animation, de convergence est limité. Au final, le *Lincoln Center* se démarque comme un grand succès de méga-îlot et son influence se répercute sur les alentours par les nombreux projets qui s'y installent (figure 25) : « Large audiences in the performances translated into increased pedestrian traffic, bringing customers to neighboring shops and restaurants. » (Ballon, 2003). Rapidement, on remarque l'apparition de nouveaux restaurants, supermarchés et commerces dans le secteur (Taylor, 1964). La notoriété et l'attractivité (notamment touristique puisqu'il devient une destination) du complexe des arts de la scène ont certes un effet d'entraînement sur le milieu environnement (Hovey, 1966). Directeur du Board of the New York Life Insurance Company et membre de l'*Exploratory Committee*, Joseph Devereux déclare : « They grow together ! Culture creates the surroundings, and the surroundings create the culture. They go hand-in-glove. » (Martin, 1971 : 16). Utilisé dans le cadre des programmes de réaménagement urbain afin d'asseoir et d'accroître le potentiel culturel de la ville, le cas du Lincoln Center for the Performing Arts a servi de test sur les possibilités de l'alliance de la culture et de la rénovation urbaine et a fonctionné :

> As the United Nations revived that area of the East Side, Lincoln Center can be expected to cause a great change and boost in business, real estate, living conditions and general community interest in the entire Lincoln Square area (Allen, 1959 cité par Ballon, 2003).

Résultant d'une volonté d'affirmer la forte vocation culturelle de ce secteur du *West Side*, il était originalement planifié que cinq théâtres viennent s'ajouter au paysage, sur Broadway au nord du Lincoln Center (Miller, 1958 : 77). Cette intention ne se concrétisa pas. Cependant, un projet parallèle de rénovation urbaine sur la 65e rue Ouest, entre Amsterdam et West End Avenue a été envisagé et partiellement réalisé pour subvenir à des activités connexes en matière de radio et de télévision (Moses, 1959c).

Nous pouvons ici affirmer que la présence du Lincoln Center for the Performing Arts a eu un effet d'entraînement sur le redéveloppement de l'Upper West Side. Il n'a peut-être pas su rallier la fonction culturelle et le public autant que l'avaient voulu ses instigateurs, mais son influence a donné lieu à la requalification du secteur. Avec le recul, l'impact du Lincoln Center for the Peforming Arts semble positif : « Today, it is one of the most desirable areas in New York in which to live or locate business. » (Economic Development Research Group, 2004, p.iv).

4.4.2 Créer un axe francophone

Rapidement, l'effet Place des Arts se fait sentir « by the work under way on Jeanne Mance street between Ontario and St.Catherine ; the widening of St. Urbain between St. Catherine and Dorchester, as part of the general program to widen St. Urbain ; and the outcropping of new buildings, which have no direct connection with Place des Arts. » (Lazarus, 1962). Il était souhaité que la construction de la Place des Arts enclenche un processus de rénovation urbaine généralisé, qui, est-il espéré « donnera beaucoup de valeur, du point de vue de l'urbanisme, à ce quartier central de la Métropole. » (Duval, 1968 : 2) On prévoit, qu'en plus des pourtours immédiats occupés par de nouveaux magasins modernes et restaurants chics, une grande avenue, « un parc planté et bordé d'immeubles d'une sobre, mais belle ligne architecturale » (R.C., 1962) un peu à la manière des Champs-Élysées à Paris reliera la Place des Arts, vers le sud, jusqu'au boulevard Dorchester (« Place des Arts… », *LP*, 16 décembre 1959) en s'alignant sur l'axe central de la Grande Salle (Duval, 1968 : 2). L'avenue de l'Opéra est le nom prévu pour cette voie majestueuse qui déboucherait sur une esplanade d'où on pourrait profiter d'une vue panoramique et impressionnante sur le Vieux-Montréal (« Montréal aura… », *LD*, 24 novembre 1962). Cette annonce est immédiatement saluée tant pour elle-même que pour l'effet d'entraînement potentiel qu'elle aurait quant à la rénovation du quartier (« Un américain... », *DM*, 25 novembre 1962) situé au sud de la Place des Arts.

Au cours de l'été 1963, il est discuté de la possibilité de construire la Maison de Radio-Canada au sud de la rue Sainte-Catherine. Pour le Service de l'Urbanisme et son directeur Claude Robillard (1911-1968), il s'agit de créer un rassemblement d'établissements culturels, un regroupement contribuant au renforcement du centre-ville. À l'époque, on prévoyait y installer le *Canadian Broadcasting Corporation* sur un site de 17 acres situé un îlot plus au sud, l'espace entre les deux devant être occupé en sous-sol par un stationnement recouvert d'un espace vert

(Montréal, [1959] : 5), pouvant potentiellement accueillir un musée ou un planétarium. Car il est dit : « The Place des Arts is an institution of great importance for the people of Montreal. It has the potential to lift this area to a high cultural level » (« Whither Place des Arts », *TG*, 9 avril 1964).

En 1964, en marge de la *Beautification Week* (Lazarus, 1964) il sera proposé de créer un parc dont le centre d'intérêt serait une fontaine (T.C., 1964). Le projet d'embellissement ne verra pas le jour (pas plus que la construction du nouveau conservatoire de musique envisagé par le gouvernement provincial (MacGillibray, 1965) puisque la direction de la Place des Arts ne considère pas avoir les moyens financiers de payer pour un tel projet, d'autant plus qu'elle entretient l'espoir qu'un jour, d'autres bâtiments s'implanteront sur le quadrilatère (Lazarus, 1964). La « place » de la Place des Arts pose problème, tant dans sa conception étymologique que dans son rapport aux préceptes de l'aménagement urbain. C'est que l'utilisation du mot « place » est contestée bien qu'il soit vu comme approprié une fois le projet terminé.

> Quand la Place des Arts de Montréal sera terminée, c'est-à-dire que la Petite Salle et le Théâtre viendront s'ajouter à la Grande Salle, nous aurons un complexe architectural à fonction unique et à direction unique. Cet ensemble architectural engendrera un espace central qui en sera le trait d'union (Cimon, 1964).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Perspective du sud vers le nord de la Place des Arts avec un jardin public, conçu par Roland Proulx, paysagiste-maquettiste au Service des parcs de la ville de Montréal.

Référence : tiré du quotidien *La Presse* paru le 22 avril 1964.

Figure 28 Une amélioration à la Place des Arts
(Source : « Une amélioration… », *LP*, 22 avril 1964)

Le désir de verdir la plaza revient sporadiquement, toujours sous les mêmes auspices, la « laideur » de béton et le manque de convivialité qu'il suscite (figure 26). Deux décennies après

son inauguration, le gérant de la Place des Arts en 1988, Guy Morin, affirme qu'il veut assurer l'animation de la place de sorte que les gens s'y sentent comme chez eux et qu'il y ait une réelle animation culturelle au cœur de la ville (Peritz, 1988).

En attendant qu'un ou des projets se réalisent, les commentaires se font cinglants. « La Place des Arts est un monument à la culture, à la grâce et à la beauté. Pourquoi faut-il alors que ses abords soient un rappel du quartier de taudis qui occupaient jadis ce quadrilatère? (« En bordure… », ME, 1964). « Place des Arts… Temple des arts, où tout devrait n'être que beauté! Que l'on y ait déjà présenté des spectacles qui ne semblaient point y avoir leur place, passe encore, puisqu'un certain public s'en est réjoui (du vaudeville)! Mais quel public apprécierait-il cette espèce de zone non défrichée, encore recouverte d'un tas de débris qui s'étale au pied même du somptueux édifice. » (« Place des Arts… », *MQ*, 1965) On s'indigne devant l'allure des alentours, que le conseiller municipal John Lynch-Staunton (1930-) décrit comme étant une horreur, critiquant par le fait même le manque de responsabilité de la Ville, car, à son avis, si c'était une propriété privée, la municipalité aurait entrepris des mesures pour régler ce problème. Suite à cela, Lucien Saulnier (1916-1989) s'engagera à faire quelque chose (« Saulnier Promises… », *TMS*, 1964). Promesse qui se soldera par un engagement, en novembre 1964 de la part de Drapeau qu'à la fonte des neiges, le terrain de la Place des Arts serait aménagé pour contrer l'impression de chantier éternel (« L'emplacement… », *ME*, 1964).

Le secteur autour de la Place des Arts attire de nombreux projets. Le Plan Dozois, élaboré à la suite de la Commission d'enquête sur le logement tenue entre 1953 et 1954, désigne le secteur à l'est de ce qui sera la Place des Arts, bordé des rues Ontario, Boisbriand, Sanguinet et Saint-Dominique pour des fins de rénovation urbaine. Ainsi, parallèlement à la construction de la Grande Salle, entre 1957 et 1961, 28 immeubles de logements sociaux, les Habitations Jeanne-Mances seront construits par les architectes Greenspoon, Freedlande & Dunne et de Jacques Morin suivant la démolition des résidences qualifiées d'insalubres (Corporation des Habitations Jeanne-Mance). En 1960, les architectes André Blouin et Jean Gareau proposent la Place de la Confédération, sur le site au sud du complexe des arts de la scène. Leur projet se veut aussi être un complexe polyvalent regroupant des fonctions administratives, sportives, culturelles et touristiques. En 1964, il est envisagé d'y construire l'Institut de technologie de Montréal sur l'îlot situé au nord de la Place des Arts, aujourd'hui occupé par l'Université du Québec à Montréal (Lortie, 2005 : 101).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Comparaison entre un plan Goad illustrant le secteur avant les transformations et une photo aérienne démontrant les constructions (Place des Arts, Complexe Desjardins et Complexe Guy-Favreau) réalisées dans le cadre du plan La Haye.

Référence : tiré du catalogue d'exposition *Les années 1960 : Montréal voit grand*, sous la direction de A. Lortie publié en 2004, p.174.

Figure 29 Le Plan La Haye
(Source : Lortie, 2007 : 174)

Des efforts importants sont mis en place afin de créer un axe nord-sud fort à l'est du centre-ville, que l'architecte Jean-Claude Marsan (1994) qualifie d'axe canadien-français. Y seront regroupés des bâtiments abritant des fonctions culturelles, commerciales, économiques et éducatives représentatives de la population francophone (Lortie, 2005 : 175).

La venue en 1976, dans le cadre du Plan La Haye (figure 29), du Complexe Desjardins abritant le siège social des Caisses Populaires poursuit ce projet de consolidation de l'axe nord-sud. Monumental et de facture brutaliste, cet ensemble est composé de tours montées sur une grande base. L'ensemble est considéré comme : « un lieu d'épanouissement, un lieu doté d'une âme, un exemple du savoir-faire de la communauté québécoise et le rappel physique de la coopération au Québec » (Saint-Pierre, 1993 : 16). Il s'insère dans la trame urbaine entre le

bâtiment d'Hydro-Québec construit en 1962 d'après les plans de Gaston Ganier à l'est et l'édifice du ministère du Revenu du Québec à l'ouest (Lazarus, 1962). En 1984, la construction du Complexe Guy-Favreau tentera de finaliser la création de ce lien. L'axe est renforcé par le lien piéton intérieur entre la station de métro Place des Arts et celle de la Place-d'Armes (Marsan, 1998 : 17). Était-ce là, comme le suggère Marsan, une manière de reproduire par le gouvernement provincial (puisqu'il s'agit là principalement de projets financés par ce dernier) pour les francophones (puisqu'ils occupent historiquement l'est de la ville) l'axe anglophone créé autour de la Place Ville-Marie (Marsan, 1998 : 17)?

Conclusion

Dans les deux cas étudiés, les sites choisis retenus pour la mise en place des complexes des arts de la scène furent quelquefois proposés pour différents projets. À notre avis, cela suggère deux choses. D'une part, ils sont bien localisés dans la ville et aptes à accueillir des activités destinées à l'ensemble de la population. D'autre part, ces sites sont considérés mal utilisés et déstructurés et on cherche vraiment à en optimiser leur potentiel.

Le complexe des arts de la scène a-t-il vraiment participé à la transformation du secteur où il est installé et si oui, à quelle échelle? Au niveau du (méga) îlot assurément, et tout laisse à supposer qu'ils ont eu une influence réelle au niveau de leur quartier d'implantation. Leurs succès, en termes de retombées urbanistiques et urbaines, peuvent-ils se mesurer au boom de constructions avoisinantes? Qu'en est-il du réaménagement des circulations et de l'ajout de nouvelles places de stationnement dans le complexe? Quel rôle peut-on donner à la culture dans le cadre de ces projets de rénovation urbaine? A-t-elle agi comme vecteur de transformation? Sa présence était-elle aléatoire? Un autre grand projet aurait-il pu avoir les mêmes répercussions? En prenant pour base de réflexion la nature des interventions subséquentes dans les secteurs concernés, nous croyons que les complexes des arts de la scène participent au courant des années 1960 à la création d'un nouveau pôle à partir duquel se déploient des équipements indirectement complémentaires ou profitant de l'effervescence autour du complexe des arts de la scène.

Puisqu'il s'agissait d'acquérir au nom des citoyens, des divers paliers gouvernementaux et des artistes de nouvelles infrastructures culturelles, les autorités municipales de New York et de Montréal presque simultanément choisissent, vers 1956, de les inclure dans leurs projets de modernisation et de rénovation urbaine du milieu du 20e siècle. Il ne faut pas minimiser l'influence du Mouvement moderne sur la forme et le caractère tant urbain qu'architectural que les programmes de rénovation urbaine prennent dans le contexte de la mise en place des complexes des arts de la scène, dont la venue était improbable pour ne pas dire impensable auparavant. Juxtaposer des institutions concurrentes, bien que complémentaires, sur un même site affirme une nouvelle conception de l'espace et de l'expérience culturelle, cohérente avec la démocratisation et l'affirmation accrue de la culture au sein des villes.

Pour chacun des projets étudiés, nous avons vu à quel point la localisation proposée change en fonction des intérêts symboliques (une question d'image projetée), politiques, publics (intérêt/aspiration à demeurer près de l'élite ou tenter de faciliter l'accès à la culture auprès de la population en général) et des conceptions urbaines. Par exemple, pourquoi ne pas les rajouter aux grands espaces verts de Frederick Law Olmsted (1822-1903) que sont Central Park et le parc du Mont-Royal ou encore disperser les institutions culturelles de façon à ce que différents quartiers puissent bénéficier de leur présence et des retombées qu'elles génèrent si l'accès pour la majorité compte autant? Pour le choix du site du Lincoln Center for the Performing Arts, outre celui proposé à proximité de Washington Square, les répercussions de son implantation auraient été sensiblement les mêmes, compte tenu de la nature (forme, fonction, occupant) des sites envisagés. Les propositions de localisation pour la Place des Arts soulevaient, pour la plupart, des enjeux différents étant donné la variété des sites suggérés. Dans les deux cas, c'est la volonté de modifier la vocation des quartiers centraux et conséquemment la mise en place d'une nouvelle conception de la ville qui influence sur la décision de la localisation des complexes des arts de la scène. En plus de profiter de l'occasion d'ajouter des infrastructures culturelles aux secteurs, l'accessibilité (à pied, en transport collectif et/ou en voiture) et le potentiel de reveloppement des pourtours sont des points étudiés lors de la conception des programmes de réaménagement.

Puisque les complexes des arts de la scène étudiés s'inscrivent dans le mouvement de rénovation urbaine, les promoteurs de ces projets devaient faire face à de fortes résistances citoyennes notamment de la part des résidants qui voient disparaître leur cadre de vie au profit, du moins en apparence, d'infrastructures culturelles avec lesquelles ils ont peu ou pas de connexions. Les déplacés associent ces changements à la prévalence des intérêts des classes sociales supérieures qui, en plus d'obtenir un lieu de loisir se voient aussi offrir de nouveaux espaces résidentiels (Glazer, 2007 : 173). Il fallait faire comprendre aux citoyens et aux institutions déplacées que, par la démolition et le changement de vocation, ces grands projets urbains permettaient notamment l'aménagement de nouvelles infrastructures pour l'ensemble de la communauté. En plus, leur venue devait restructurer l'environnement urbain, éliminer un cadre bâti jugé désuet (voire insalubre) et aspirer, au final, à l'amélioration de la qualité de vie. Ceci dit, l'application de ces grandes visées s'est faite au détriment, du moins dans leur conception, des occupants des logements, des établissements scolaires, des bureaux, des

ateliers et des commerces dont seulement une partie est déménagée. Les milieux de vie vont non seulement disparaître, mais ils seront remplacés par une solution à laquelle les citoyens ne s'identifieront pas, puisqu'elle modifie la dynamique socio-économique et entraîne la disparition de bâtiments et de fonctions.

L'alliance entre les pouvoirs municipaux et une certaine partie de l'élite (mélomane et/ou mécène), supportée par les gouvernements provinciaux et fédéraux forme une nouvelle dynamique quant à la planification du développement urbain. La volonté d'organiser et d'aménager l'espace urbain et de doter ces villes d'infrastructures de haut niveau aptes à accueillir les institutions existantes n'est pas inédite. Par contre, la détermination des acteurs d'inclure ces projets parmi leurs programmes de rénovation urbaine, en mettant tout en place pour en assurer la réussite démontre l'intérêt et la nécessité de ces derniers, du moins aux dires des promoteurs.

Ce n'est pas nécessairement la venue des complexes des arts de la scène qui a soulevé la grogne. Dans le cas du Lincoln Center for the Performing Arts, les projets de rénovation urbaine en général ont été critiqués sous trois aspects : les méthodes et les intérêts de la Commission de Planification urbaine de New York ont été remis en question; le manque de transparence des relations intergouvernementales a contribué à une certaine méfiance et le transfert des familles et des commerces (MacDonald, 1966 : 519-521). À Montréal, ce sont principalement des institutions, des commerces et le syndicat du vêtement pour dames qui sont déplacés et ce dernier dénonce la perte de son bâtiment et des fonctions qui lui sont liées, s'inquiétant de la disparition de services notamment de santé qu'il abrite, essentiels, dans un quartier résidentiel.

Notre recherche démontre que dans les deux cas, la culture s'avère être un prétexte idéal, dans le cadre des projets de rénovation urbaine, pour opérer des changements importants dans la fonction et l'image des secteurs choisis. Dans le chapitre suivant, nous verrons plus en détail les principes ayant guidé la conception et la mise en place de ces complexes des arts de la scène.

CHAPITRE V

DU REVE A LA REALITE

Dans ce cinquième chapitre, nous passons en revue les événements marquants de la concrétisation des complexes des arts de la scène afin de mettre en lumière les faits saillants et les innovations conceptuelles et idéologiques au plan architectural et urbanistique sans nous attarder aux percées techniques appliquées à ces édifices. L'intention est de présenter les intentions derrière les projets et comment elles se manifestent dans l'aménagement urbain et l'architecture.

Jusqu'au moment de la mise en chantier du Lincoln Center for the Performing Arts, le complexe des arts de la scène en tant qu'entité architecturale demeure un concept, une idée. Nés de l'alliance d'initiatives privées et d'intérêts municipaux sous l'égide de l'État, les complexes des arts de la scène constituent des réalisations urbaines significatives du milieu du 20e siècle, tant pour la vie culturelle que pour les citoyens. Monuments architecturaux dont la facture esthétique déroge aux idéaux puristes modernes, ils sont conçus afin d'outrepasser le prétexte d'outil de réaménagement urbain. Leur présence met l'accent sur le potentiel symbolique à la fois réel des institutions qui se joignent au projet espéré du lieu créé.

Projets ambitieux et de grande envergure, ces deux complexes des arts de la scène ont soulevé bien des débats et nécessité l'intervention de plusieurs acteurs. Leur mise en forme a aussi engendré des changements urbains importants, tant dans le découpage de l'espace urbain, le type d'occupation du territoire et l'inclusion d'une nouvelle architecture, dissonante avec l'environnement existant. De par les fonctions qu'il abrite, le complexe des arts de la scène — tout comme les autres institutions culturelles — doit répondre à certains critères et attentes sur le plan esthétique, en plus des normes techniques liées à sa fonction. Dans les pages suivantes, nous proposons une synthèse des principaux éléments fonctionnels et formels caractérisant les deux établissements par le récit de leur construction (voir l'Annexe 2 _ Chronologie des complexes des arts de la scène à l'étude).

5.1 APPELLATION

De manière générale, l'appellation des deux complexes des arts de la scène étudiés renvoie à des conceptions urbaines bien précises. L'utilisation du terme centre (*center*) dans Lincoln Center for the Performing Arts réfère étymologiquement au noyau, à un point de convergence (Campos, 2005). Ce qui n'est pas sans lien avec la vocation de réunion des institutions culturelles new-yorkaise en un seul lieu. La plaza de la Place des Arts réfère, quant à elle, à la conception formelle du lieu en reprenant l'idée d'un espace public vide entouré de bâtiments (Choay, 2005c).

Pour nommer spécifiquement les deux complexes des arts de la scène, les choix relèvent d'amusements sémiotiques, d'influence politique, de généreux donateurs ou de personnages importants. Les possibilités d'appellation foisonnent lorsque vient le temps d'identifier chacune des composantes. La recherche de l'équilibre entre un nom à la fois rassembleur, témoignant bien de la fonction et soulignant l'implication de certains individus dans le monde artistique ne se fait pas sans heurts. Les appelés sont nombreux et les élus forment un groupe très sélect.

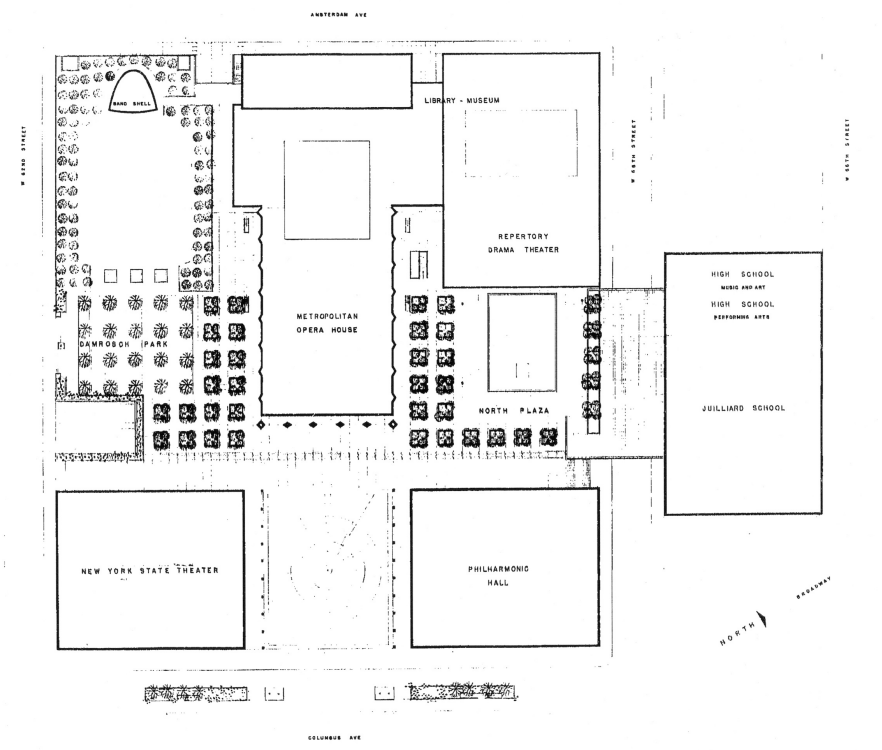

Figure 30 Plan du site et identification des bâtiments du Lincoln Center for the Performing Arts
(Source : Lincoln Center Archives, [s,d,])

Le Lincoln Center for the Performing Arts tire son nom du Lincoln Square Urban Renewal Project, nommé ainsi en l'honneur du 16e Président des États-Unis Abraham Lincoln (1809-1865) (Janz, 1997 : 242). L'appellation de ses composantes quant à elle, a des origines plus variées (figure 31). Le mécénat bien présent au Lincoln Center depuis ses débuts influence le choix de dénomination. Longue tradition dans le domaine des arts et de la culture, porter le nom d'un généreux donateur témoigne à la fois de son implication et de sa contribution, le plus souvent financière, mais aussi artistique.

Le Philharmonic Hall tient son nom de l'institution culturelle célèbre qu'il abrite, le New York Philharmonic. En 1973, l'établissement est renommé d'après Avery Robert Fisher (1906-1994), philanthrope et homme d'affaires, spécialiste de l'audio et fait suite au don de 10,5 millions de dollars qu'il fait à l'établissement. En raison de leur contribution aux arts, une requête est déposée afin de commémorer le président John F. Kennedy et son épouse lors de la construction du New York State Theater (McNulty, 1963). Cependant, le Président Johnson décide, dans le même ordre d'idée, de nommer le complexe des arts de la scène en construction à Washington, le Kennedy Center en leur honneur (McNulty, 13 décembre 1963). La proposition concernant la dénomination du complexe des arts de la scène new-yorkais n'est pas retenue. Puisqu'il a été financé par l'État de New York à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1964-1965, il porte le nom de New York State Theater jusqu'en 2008. Suite au don de 100 millions de dollars sur dix ans fait par l'ingénieur, homme d'affaires, milliardaire et philanthrope David H. Koch (1940-), destiné pour rénover, entretenir et exploiter le bâtiment abritant le New York City Ballet et le New York City Opera. C'est pourquoi cet édifice sera connu, pour les cinquante prochaines années comme le David H. Koch Theater (Lincoln Center, « New York State Theater », 10 juillet 2008). Le Vivian Beaumont Theater est nommé d'après l'actrice et héritière des grands magasins May qui a donné trois millions de dollars en 1958 pour la construction de ce théâtre de répertoire. Tout comme le Philharmonic Hall initialement, le Metropolitan Opera House tire son nom de son principal occupant. La dénomination Damrosch Park, où s'élève le Guggenheim Bandshell offert par la famille du même nom, a été choisie en l'honneur des Américains de descendance allemande Walter et Frank Damrsoch, musiciens et chefs d'orchestre. La Julliard School doit son nom à Augustus D. Julliard (1836-1919), un marchand de textile très engagé dans l'avancement des arts. Le Alice Tully Hall, qui occupe le

même bâtiment, commémore la contribution financière, sociale et artistique de la chanteuse et philanthrope Alice Tully (Lincoln Center, « Alice Tully Hall »).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Photographie de la « première Place des Arts » datée de 1953. Il s'agit de la reconversion d'un atelier d'artistes (bâtiment de deux étages abondamment fenestré), situé sur la rue de Bleury (Montréal) par les sculpteurs Robert Roussil et Armand Vaillancours en un lieu de diffusion culturelle.

Référence : tiré de *Déclics art et société*, sous la direction de M.-C. De Koninck et P. Landry publié en 1999, p.93.

Figure 31 La première Place des Arts
(Source : De Koninck, 1999 : 93)

Dans le cas montréalais, une difficulté supplémentaire va s'imposer, car on doit aussi valser entre la langue anglaise et la langue française, ménager les susceptibilités et tenter de plaire à tous dans le contexte pré-Révolution tranquille. De nombreuses tergiversations autour du nom à donner à l'ensemble surgissent très tôt dans le projet. Avant même que le choix des architectes soit arrêté et les modalités fonctionnelles déterminées, on en discute sur la place publique, par le biais des journaux. Contexte social oblige, on se bat pour un nom francophone, représentant

une icône canadienne du milieu du spectacle, s'interrogeant à savoir : « pourquoi réclamer au patrimoine universel (Mozart) ce que notre patrimoine canadien-français peut nous fournir? » (Marchand, 1956) Le débat laisse planer le doute sur le nom que prendra l'ensemble baptisé momentanément dans les journaux de « Centre Artistique et Musical » (« Nouveau centre… », *LPA*, 29 septembre 1956). En 1956, Duplessis statue : la salle portera le nom de « Centre Sir-George-Étienne-Cartier » en français et « Sir-George-Étienne-Cartier Center » en anglais (« La nouvelle… », *MM*, 29 septembre 1956). Ce choix aura tôt fait de susciter des réactions négatives. Duhamel, dans un article paru dans *La Patrie* le 11 octobre de la même année, considère qu'il vaut mieux ne pas s'attarder au choix du nom et une fois la construction terminée, le « peuple aura l'instinct sûr de la baptiser moins pompeusement, plus judicieusement. » (Duhamel, 1956). L'appellation « Place des Arts » sera retenue pour désigner l'ensemble. Cette décision, prise par la Corporation le 27 mai 1959, sera enregistrée en même temps que le nom de « Grande Salle » (Duval, 1988 : 80) pour désigner la salle de concert principale.

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Maquette de la Place des Arts identifiant les 5 composantes initialement prévues.

Référence : tiré du quotidien *Star*, paru le 29 mars 1961.

Figure 32 Plan du site et identification des composantes de la Place des Arts (1-Grande Salle, 2-Théâtre, 3-Petite Salle, 4-commerce, 5-restaurant)
(Source : « Place des Arts », *S*, 29 mars 1961)

L'appellation de ses composantes pose problème, et ce, même après l'ouverture de la Place des Arts en septembre 1963. Pour plusieurs, le nom de « Grande Salle » apparaît simpliste, voire ridicule si l'on poursuit dans le même ordre d'idée avec « Petite » et « Moyenne » salle pour celles à venir. Accueillant plusieurs institutions culturelles entre ses murs, on cherche à ne faire aucun référent direct aux occupants, préférant souligner certaines personnes importantes du milieu culturel montréalais. Pour pallier cette faiblesse, les suggestions abondent. Ainsi, le nom de Wilfrid Pelletier revient souvent, aux côtés de Zubin Mehta, Jacques Cartier, Jean (Baptiste), Couture, du Cygne, Métropart (combinaison de métropolitain et d'art) ou Métropérart (fusion de métropolitain, d'opéra et d'art) (Vallerand, 1963). Aujourd'hui, la « Grande Salle » qui abrite l'Orchestre Symphonique de Montréal, l'Opéra de Montréal et les Grands Ballets Canadiens est connue comme la salle Wilfrid-Pelletier (1896-1982) en l'honneur du musicien et chef-d'orchestre ayant œuvré tant à Montréal, Québec qu'à New York (Huot, 1996). L'édifice des Théâtres abrite, comme son nom l'indique les deux théâtres. En 1966, l'un d'eux est nommé pour honorer le fondateur de Montréal, Paul Chomedey, sieur de Maisonneuve. L'autre porte le nom de Théâtre Port-Royal, à la suggestion du comédien Jean-Louis Roux, proposé afin de commémorer la première pièce de théâtre jouée en français en Amérique, en 1606 dans la ville de Port-Royal en Nouvelle-Écosse. En 1991, le théâtre prend le nom du comédien Jean Duceppe (1923-1990) (figure 33).

5.2 CE QUE L'ON VEUT

Le type d'établissement culturel choisi, les institutions sont contactées et le financement en voie d'être réglé, il faut désormais donner forme à ces projets. Affiliés au courant moderne, les architectes retenus privilégieront une esthétique épurée, mettant à l'avant la fonction abritée.

> Architect mostly obsessed about façade, especially the transparent curtain wall, a thin non-load-bearing cladding « hung » on the structural frame. The term honed Modernism's focus on surface or skin, combining visible transparency with the minimalist elegance of construction details (Wright, 2008: 158).

La conception fonctionnelle moderne se retrouve dans la réunion des complexes des arts de la scène afin de créer un ensemble polyvalent, regroupant des services connexes à la présentation d'évènements culturels (restaurants, garages avec station-service, etc.). Cette idée de monument urbain, gigantesque et polyvalent tout en demeurant fidèle aux enjeux qui lui sont contemporains, nécessite réflexion de la part des architectes et des planificateurs urbains (Wright, 2008 : 180) afin d'en optimiser l'intégration et la fonctionnalité. La vision que l'on a des complexes des arts de la scène regroupe tous les services possibles afin de faciliter l'accès au lieu, de promouvoir l'idée d'une soirée, et non seulement d'une représentation, d'assurer la formation des futurs artistes.

L'esthétique architecturale du modernisme historique s'inscrit en continuité avec le Mouvement moderne tout en laissant place à certains référents traditionnels dont les architectes reconnaissent la validité esthétique et symbolique, ce qui peut expliquer, en partie, qu'elle soit privilégiée par les instigateurs des complexes des arts de la scène (Stern, Mellins et Fishman, 1997 : 54). Le renvoi aux codes architecturaux classiques (le monumentalisme, l'utilisation de matériaux nobles, les éléments architecturaux tels que les colonnes et les arcades) traduit une certaine vision de notoriété, de permanence, voire l'idée de prestige, et ce, avant même l'inauguration. Car l'esthétique architecturale privilégiée pour les infrastructures de loisir du milieu du 20e siècle demeure une signature visuelle, se devant de bien représenter la vitalité culturelle nord-américaine dans cette période d'après-guerre (Wright, 2008 : 182).

5.2.1 Innovation du côté des concepteurs new-yorkais

Trois grands objectifs à atteindre sont placés à l'intérieur du futur complexe des arts de la scène. D'abord, il s'agit de réunir dans des installations de qualité les institutions dominantes dans le domaine de la musique, du théâtre et de la danse. Cette synergie sert également à assurer la vitalité de ces arts en participant au développement de nouveaux talents et au perfectionnement (l'éducation, tant académique que populaire par la présentation d'évènements culturels) étant considéré comme l'élément le plus important du programme). Ensuite, on cherche à offrir des prestations artistiques dans un contexte moderne à plus de 3 200 000 personnes chaque année (en plus de celles qui les verront à la télévision ou les écouteront à la radio), car le Lincoln Center for the Performing Arts devait offrir des événements tous les jours, et ce, à longueur d'année. Finalement, l'intention de devenir une force créatrice en encourageant le

développement et la fidélisation de nouveaux auditoires et, par conséquent, la présentation de programmations toujours plus élaborées rehausse le programme initial (Schuman, 1964 : 15). Tout comme à la Place des Arts, des représentations d'après-midi, des évènements à prix « populaires », des spectacles pour les écoliers et des spectacles à caractère plus populaires auront lieu afin d'assurer l'ouverture et l'accessibilité à toute la population (Schuman, 1964 : 17).

Bien qu'ambitieux, l'objectif ultime derrière la planification du Lincoln Center for the Peforming Arts, demeure simple : « construction of the most concentrated, and expensive complex of cultural facilities in the world» (Miller, 1958 : 74). Pour mettre en place cette vision, il est prévu de regrouper les bâtiments autour d'une grande plaza[35].

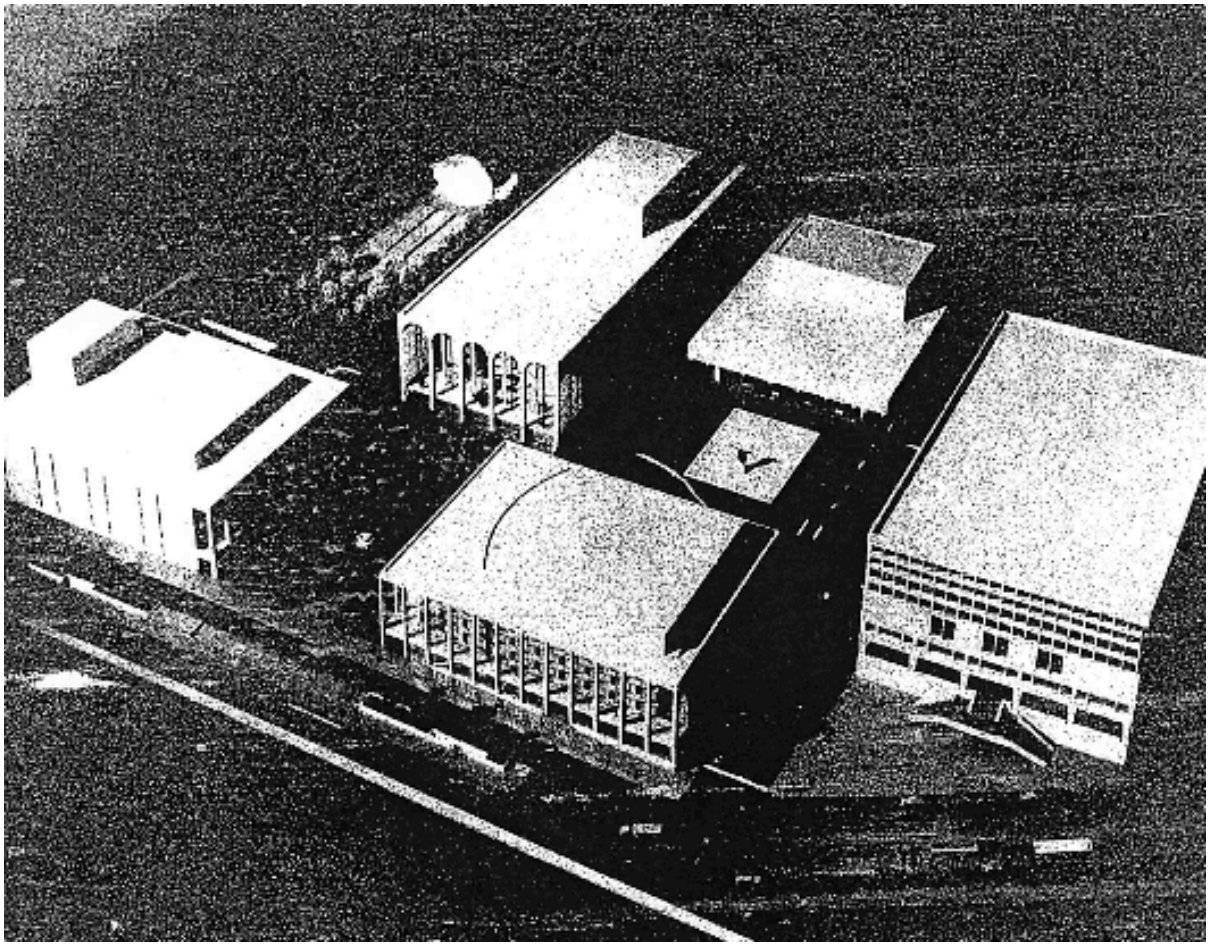

Figure 33 Maquette pour le Lincoln Center for the Performing Arts
(Source : Young, 22 septembre 1963)

[35] La place joue un rôle important dans l'objectif de démocratisation et d'accessibilité des complexes des arts de la scène. Elle en permet une meilleure intégration à son environnement et favorise l'appropriation du complexe par le public.

Le 6 octobre 1959, à l'occasion d'un souper donné en son honneur à l'hôtel Waldorf Astoria à New York (alors qu'il est honoré par le *100-Year Association*), John Rockefeller III dévoile une maquette du Lincoln Center (Lincoln Center for the Performing Arts, 1959). Le projet doit regrouper sur un même site les meilleures organisations, professionnels et artistes en opéra, musique symphonique, théâtre et danse tout en luttant contre le désinvestissement urbain (« Lincoln Center », AR, 1962 : 137).

Selon Miller (1958 : 74-75), il est possible de saisir l'amplitude du projet porté par Rockefeller de par l'importance et le nombre des institutions culturelles qui s'y joignent et l'enthousiame qu'il soulève. Dans cet ordre d'idée, le Lincoln Center for the Performing Arts tend à créer :

> (…) a unique cultural center dedicated to the finest in public enjoyment, appreciation, and service ; to the training of talented youth : to the encouragement of creative endeavor (« Lincoln Center », *AR*, septembre 1962: 137).

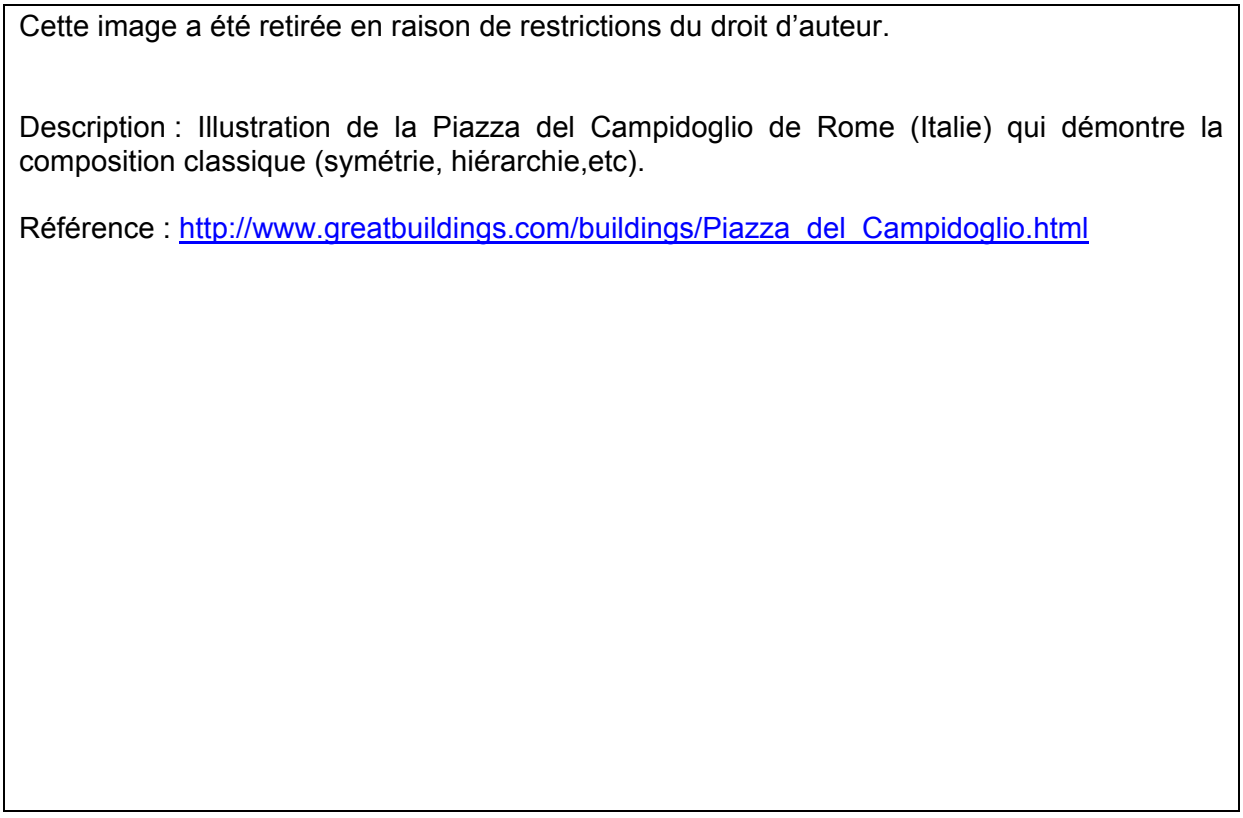

Figure 34 Piazza del Campidoglio (Rome, Italie)
(Source : Great Buildings, 1990-2009)

Proposée par l'*Exploratory Committee*, la conception du plan d'ensemble est rigide. Les infrastructures et les bâtiments connexes sont positionnés en fonction de critères hiérarchiques de mise en valeur et de fonctionnalité. En collaboration avec les architectes de la firme Harrison & Abramowitz, Philip Johnson (1906-2005) élabore le plan d'ensemble du Lincoln Center for the Performing Arts. Il privilégie, à l'image du Campidoglio créé par Michelangelo vers 1538 (Great Buildings, « Piazza del Campidoglio », 1994-2010) à Rome (figure 34), l'utilisation de maçonnerie, l'harmonisation de l'ensemble par la présence de colonnades et l'uniformisation des dimensions des entrées et des toits (Wright, 2008 : 228) le tout, autour d'une plaza en « U ».

Chacune des composantes principales sera prise en charge par un architecte différent. C'est à six architectes américains influents que seront confiés chacun des mandats. Adeptes du Mouvement moderne, mais sensibles aux préceptes classiques, ils réinterpréteront des formes géométriques épurées présentant une finition plus riche et raffinée aux dires de Johnson (Martin, 1971 : 20-21), car c'est sous la gouverne de la qualité du lieu que devaient se concevoir les diverses composantes (Martin, 1971 : 34).

> Having assembled the characters, the troubles would start when they didn't even bother to upstage each other, and it turned out the directors and set designers had fixed center stage so that nothing could go there except a fountain and a little man to tell you not to sit on the fountain (Moore, 1966: 72).

Si la réunion de ces établissements culturels sur un même site était inusitée, voire improbable, la collaboration des architectes Johnson, Harrison, Abramovitz, et de leurs équipes qui allaient leur donner forme était tout aussi surprenante :

> What brought these architects together was only part coincidence; sharing life experiences and aesthetic sensibilities made them a group. Each architect had contributed a canonical work to America's modernist vanguard. (…) Each architect assumed different roles in and brought different agendas to the production of Lincoln Center. (…) these were individual men, each with a strong ego, each determined to introduce his own agenda into the architecture (Janz, 1997 : 237 et 239).

La mission des architectes est explicite : « Harmony with distinctiveness » (Schuman, 1964 : 61). Chaque édifice doit se démarquer des autres, tout en assurant les meilleures dispositions techniques pour l'institution qu'ils accueillent. La conception des composantes du Lincoln Center for the Performing Arts devait être à la fois spacieuse, audacieuse et majestueuse tout en respectant l'échelle urbaine. Car contrairement à ce que certains détracteurs du projet pensaient, des dispositions sont prises afin d'assurer une intégration à l'environnement bâti et une utilisation piétonne facile. Le défi des architectes consistait à allier l'architecture, la forme urbaine, l'art public et la culture afin de créer un environnement idéal pour la création et la représentation des arts de la scène. Une fois complété, le résultat devait être en mesure de s'épanouir dans le temps, pour les générations futures (Schuman, 1964 : 65).

Les architectes doivent faire face à plusieurs contraintes d'ordre technique (espace scénique, capacité d'accueil, etc.), d'autres relevant du code de construction new-yorkais et collaborer entre eux afin d'assurer l'harmonie de l'ensemble qui se voulait innovant mais conservant des traits traditionnels (« Building for .. », *NW*, 25 janvier 1960). La couleur uniformisée par l'utilisation systématique de travertin et de béton devient l'élément clé afin de préserver l'harmonie et l'unicité de l'ensemble (« Lincoln Center... », *NYSN*, 16 juin 1968 : 20). La luminosité qui se dégage du Lincoln Center for the Performing Arts contraste avec le côté plus sombre de la zone dégradée démolie pour lui laisser place et les constructions anciennes toujours en place aux alentours. De même, on peut y voir une métaphore entre l'ancienne ville sale, noircie par la pollution et abandonnée et la nouvelle ville, possible grâce aux programmes de rénovation urbaine, blanche, nette et attrayante. Le journaliste Paul Goldberger conclut : « It was the first step toward changing a slum neighborhood into a sea of travertine palaces. » (Goldberger, 1979).

5.2.2 Inspiration du côté des concepteurs montréalais

À Montréal, les architectes reçoivent, des initiateurs du projet, la directive qu'il leur faut :

> (…) construire, dans la Métropole, une salle de concert et d'opéra se comparant avantageusement à toutes les autres grandes salles du monde en plus d'offrir aux

> spectateurs, un lieu de détente et de plaisir répondant aux plus hautes normes de qualité en matière d'acoustique (« Avant tout… », *LD*, 20 septembre 1963).

C'est pourquoi ils s'inspireront du Lincoln Center for the Performing Arts pour concevoir la Place des Arts (Bronson, 1989) sans jamais atteindre la « magnificence » de ce dernier et mériter, aux dires de certains, une telle affiliation idéologique et esthétique (Fraser, 1990). Malgré l'élaboration d'un plan d'ensemble faisant état de différentes composantes réparties du côté est et ouest de la Grande salle, le programme initial ne prévoit que la construction de cette dernière.

En 1956, l'organiste et compositeur Eugène Lapierre (1899-1970) partage sa conception de la composition fonctionnelle de l'espace culturel à venir. Il croit nécessaire que la scène puisse accueillir des spectacles à grand déploiement et de l'espace pour les magasins de décors et de costumes, ateliers de construction pour les décors, salles de maquillage et d'entreposage, foyers, etc. Il envisage d'agencer plusieurs salles, une grande (3 800 sièges) et deux petites (1 000 et 400 sièges) et suggère la présence de concessions alimentaires et/ou commerciales, voire d'un musée (Blouin, 1956) afin de créer un réel complexe culturel polyvalent.

Ainsi, il est planifié l'érection d'un édifice comprenant trois salles sur le site de la Place des Arts (La Grande Salle, le théâtre et la Petite Salle) bordée par des commerces et restaurants au côté sud, le long de la rue Sainte-Catherine et sous lequel se trouvera un garage (« La Place… », *LPA*, 22 mars 1959). Plus qu'un monument urbain consacré à la culture, la vision qui soutient la Place des Arts est la création « d'un centre culturel aux valeurs intangibles peut-être, mais bien réelles, d'une espèce de carrefour où il fera bon vivre ensemble des heures exaltantes » (« Enfin ! … », *LD*, 9 février 1959). La firme d'architectes Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, Michaud et Sise sera retenue pour planifier l'ensemble et construire la Grande Salle. Des différends mèneront à l'agrandissement de l'équipe d'architectes pour les bâtiments subséquents, mais ces derniers se conformeront au plan d'ensemble.

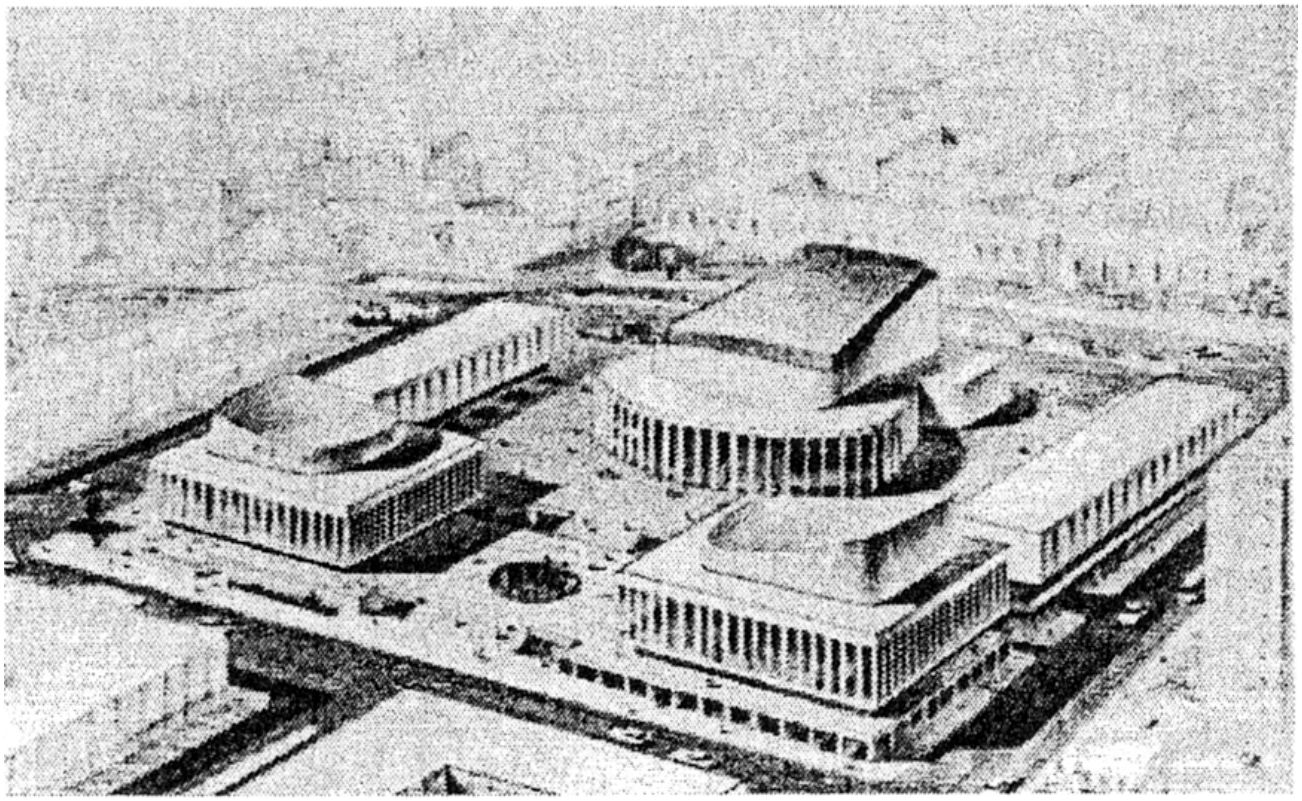

Figure 35 Place des Arts, s.d.
(Source : Ville de Montréal)

L'élaboration de ce complexe doit refléter les besoins et les désirs des instigateurs du projet ainsi que des institutions culturelles impliquées. Il importe de construire les meilleures infrastructures possible pour permettre l'optimisation du potentiel des institutions et la qualité de l'expérience des spectateurs. La mise en place des espaces symétriquement regroupés, concentrés autour d'une plaza consacrée à la déambulation et à la contemplation, offre – en théorie – au spectateur, mais aussi au passant de nombreuses opportunités d'apprentissage, de loisir et de restauration. Tout comme à New York, les choix architecturaux reflètent la vision monumentale, à la fois moderne et classique de haut niveau et la fierté des individus et de la ville qui se sent maintenant prête à être reconnue sur la scène internationale.

5.3 CE QUI EST PROPOSÉ

Afin de répondre aux besoins et aux attentes des promoteurs, planificateurs urbains et d'une certaine partie du public, on confie la tâche de concevoir les différentes composantes du plan d'ensemble aux architectes vedettes de l'époque.

Dans les deux cas, il s'agit d'une solution urbaine et architecturale imposée aux paysages urbains en mutation. Il est frappant de remarquer les ressemblances physiques et idéologiques entre les deux projets. De part et d'autre, les journaux soulèvent l'intérêt des concepteurs du projet new-yorkais pour celui de Montréal et vice-versa. Y a-t-il des lacunes ou des retards dans la conception architecturale du Lincoln Center for the Performing Arts ou n'est-ce que la curiosité professionnelle qui attirera les architectes new-yorkais vers les plans de la Place des Arts (« La Place… », *LP*, 9 juillet 1959)? Peut-on considérer que les nombreuses visites de Robillard à New York lorsqu'il travaillait de pair avec la firme de Raymond Loewy lui ont permis de voir le Lincoln Center for the Performing Arts et de s'en inspirer notamment sur le plan esthétique où sont combinés modernisme et historicisme (Duval, 1988 : 40)? Quoi qu'il en soit, les deux projets sont conçus en parallèle, reprenant les mêmes codes architecturaux pour transmettre les mêmes messages. Pour chacun des bâtiments construits, plusieurs propositions seront soumises tant au *Lincoln Center Inc.* qu'à la Corporation Sir-George-Étienne-Cartier avant que le choix final ne soit arrêté.

Afin de s'inscrire dans l'histoire locale, le complexe des arts de la scène a d'abord dû marquer l'îlot sur lequel il est installé. Dans leurs travaux récents sur la ville contemporaine, les chercheurs spécialisés sur l'alliance entre la ville et la culture, Wansborough et Mageean (2000) attribuent au design la réussite ou l'échec des projets de réaménagement urbain. Conséquemment, l'environnement urbain dans lequel les complexes des arts de la scène s'insèrent est primordial. C'est pourquoi nous survolons la conception et la construction des différentes composantes des complexes des arts de la scène réalisées durant les années 1960 afin de mettre en lumière les choix architecturaux et d'aménagement.

Partie prenante des projets de rénovation urbaine des années 1950 et 1960, le complexe des arts de la scène a une influence sur le secteur dans lequel il s'insère en participant à la

modification de l'esthétique architecturale, de la trame urbaine et au changement de vocation, et ce, en plus d'augmenter la desserte culturelle. En parlant de complexe des arts de la scène, il est évident que l'on ne peut s'arrêter à une salle principale, consacrée dans les deux cas à l'orchestre symphonique. C'est par l'ajout progressif des différentes composantes que le complexe des arts de la scène prend tout son sens et exprime son caractère novateur. Dans cet ordre d'idée, une différence importante apparaît entre le Lincoln Center for the Performing Arts et la Place des Arts. Alors que le premier sera complété, le plan d'ensemble de la seconde demeurera à l'état de projet malgré la construction de deux bâtiments sur le site durant la période étudiée.

5.3.1 Un imposant plan d'ensemble pour le Lincoln Center for the Performing Arts

À partir d'une grille préétablie, quelques variantes sont proposées, mais l'essence et l'ambiance du projet demeurent les mêmes : colonnade, symétrie, volumétrie similaire, accent sur le bâtiment du Metropolitan Opera, plaza plus minérale que verte dont la fontaine deviendra le point focal. Il s'agit d'une conception classique et déjà apparaît une distanciation avec le Mouvement moderne avec lequel le complexe des arts de la scène s'associait, du moins en idée. À ce propos, Moses emploiera l'expression de moderne conservateur (*Conservative Modern*) pour qualifier les choix en termes d'aménagement et d'architecture du projet (Stern, Mellins et Fishman, 1997 : 669).

C'est à Wallace K. Harrison (1895-1981), architecte ayant déjà œuvré avec les Rockefeller lors de la conception du Rockefeller Center et avec Moses pour la construction du Siège des Nations Unies (Miller, 1958 : 76), que revient le mandat de la conception du plan d'ensemble. Harrison projette la mise en place de : « six buildings, plus a park-amphitheater, will comprise the $142 million, 14-acre center » (« Lincoln Center », *AR*, septembre 1962 : 137). Dans l'idéal, le complexe des arts de la scène s'élèvera autour d'une plaza vivante, animée tant par les passants que par les fontaines et les sculptures. Le bâtiment de l'opéra dominant l'ensemble, flanqué d'une part d'une salle de concert et de l'autre, d'un théâtre polyvalent (danse, opérette), derrière laquelle se trouvera un parc public, à la gauche du bâtiment principal. Par un passage extérieur, il sera possible de rejoindre les établissements (école et dortoirs, bibliothèque-musée, théâtre, restaurants) situés en tête de l'îlot voisin, donnant sur Broadway (Miller, 1958 : 75).

Figure 36 Propositions architecturales
(Source : Moore, 1966 : 72)

Le 14 mai 1959, le Président Dwight D. Eisenhower (1890-1969) procède à la première pelletée de terre, lançant ainsi officiellement le début des travaux de construction de la première phase, complétée en 1966 (Wright, 2008 : 228) (figure 37).

Figure 37 Première pelletée de terre
(Source : Stern, 1997 : 683)

Philharmonic Hall

Pour le Philharmonic Hall, l'objectif était de concevoir le meilleur outil de représentation possible : « What was most wanted was a magnificent music box – « the finest musical instrument in America » (Martin, 1971 : 33). Max Abramovitz de la firme Harrison & Abramovitz est en charge de la salle de concert Philharmonic Hall devant accueillir le plus vieil orchestre des États-Unis (« Lincoln Center », *AR*, septembre 1962 : 139). Il désire faire une salle plus démocratique que celles que l'on trouve en Europe (Martin, 1971 : 34). De forme rectangulaire, la salle proposée comprend trois balcons-terrasses. D'une hauteur de cinq étages, le bâtiment rectangulaire de verre et maçonnerie est entouré d'une arcade, permettant une promenade sur trois côtés avec vue sur le grand foyer. Ce jeu entre l'intérieur et l'extérieur donne un effet dramatique (Martin, 1971 : 684). L'utilisation du verre et de la colonnade donne le ton à la fois moderne et classique de l'ensemble. Le Philharmonic Hall, première composante complétée, est inaugurée le 23 septembre 1962 (Schuman, 1964 : 69). Il subira quelques modifications au niveau de l'enveloppe en 1976 par Johnson et Burgee (Martin, 1971 : 71).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Dessins de deux options architecturales pour le Philharmonic Hall.

Référence : tiré *New York 1960* par R. A.M. Stern, T. Mellins et D. Fishman en 1997, p.687.

Figure 38 Propositions pour le Philharmonic Hall
(Source : Stern, 1997 : 687)

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Photographie prise durant la construction du bâtiment.

Référence : tiré *Lincoln Center for the Performing Arts* par R.G. Martin en 1971, p.45.

Figure 39 Construction du Philharmonic Hall
(Source : Martin, 1971 : 45)

Figure 40 Philharmonic Hall
(Source : Richard, 2010)

La confirmation de la grandeur, de l'importance du Lincoln Center for the Performing Arts viendra lorsque l'ensemble sera complet. Tout comme l''impact global de sa venue, tant sur le milieu culturel que dans son environnement urbain, pourra être mesuré (Gelb, 1962), qu'il s'agisse du réaménagement des voies de circulation, l'association avec le métro pour la création d'une station du même nom ou la venue de nouveaux projets. Pour parvenir à l'achèvement du Lincoln Center for the Performing Arts, suivant l'inauguration de la première composante en 1962, sept années de travaux continus seront nécessaires. À ce moment, le Lincoln Center pourra (enfin) faire rayonner son influence au niveau culturel, éducatif et de loisir pour la ville de New York et ailleurs (Connors, [s.d.]).

New York State Theater

Le 5 avril 1961, une entente de collaboration est conclue entre le Lincoln Center for the Performing Arts et les organisateurs de l'Exposition Universelle à venir, en 1964. Philip Johnson est l'architecte responsable de la conception du théâtre devant aussi accueillir de la danse et de l'opérette. Il discute de ce projet depuis les années 1930 avec un chorégraphe, directeur du *New York City Ballet*, George Ballanchine responsable de la venue du danseur Lincoln Kirsten à New York (Martin, 1971 : 55).

ù

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Deux photogrpahies prises dans le même angle démontrant le secteur avant et après la venue du New York State Theater.

Référence : tiré du quotidien *Sunday Daily News* paru le 5 décembre 1965.

Figure 41 New York Changing Scene
(Source : « New York Changing Scene », *SDN*, 5 décembre 1965)

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Dessins de trois options architecturales pour le New York State Theater.

Référence : tiré *New York 1960* par R. A.M. Stern, T. Mellins et D. Fishman en 1997, p.690.

Figure 42 Propositions pour le New York State Theater
(Source : Stern, 1997 : 690)

Le New York State Theater peut accueillir 2 801 personnes et il s'intègre au niveau du design, des matériaux et de son échelle avec le Philharmonic Hall et la Metropolitan Opera House. Cela vaut aussi pour la couleur par l'utilisation du béton, du verre et du travertin (« Lincoln Center », *AR* 1962 : 147). L'insertion d'une passerelle intérieure, derrière le mur de verre surplombant la promenade sous la colonnade extérieure, domine l'ensemble. Avec sa facture sobre et rationnelle et sa conception reprenant le plus de référents historiques (Stern, 1997 : 54), il sera

dit qu'il s'agissait là non pas seulement d'un théâtre, mais d'un exemple de l'excellence (Lincoln Center for the Performing Arts Inc., 1964 : 7). Il ouvre ses portes le 21 avril 1964.

Figure 43 New York State Theater (à gauche)
(Source : Richard, 2010)

Vivian Beaumont Theater

Le théâtre Vivian Beaumont et la librairie-musée résultent de la collaboration de deux firmes d'architectes. C'est Eero Saarinen et Associés qui entamera le projet terminé par John Dizallo suite au décès de Saarinen en 1961 (« Lincoln Center », *AR*, septembre 1962 : 143). La librairie-musée, autre innovation du Lincoln Center for the Performing Arts, est dessinée par l'architecte Gordon Bunshaft (1909-1990) de Skidmore, Owings & Merril. Inaugurés le 30 novembre 1965, les établissements sont groupés dans un ensemble architectural austère avec une base pleine et une galerie surplombée d'un autre volume à peine ajouré. Le bâtiment est situé au coin nord-ouest de l'ilot, en retrait des trois composantes principales bordant la plaza. L'espace dégagé entre le Vivian Baumont Theater et le Philharmonic Hall permet une percée visuelle vers la Julliard School, située de l'autre côté de la rue.

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Dessins de deux options architecturales pour le Vivian Beaumont Theater.

Référence : tiré du périodique *Architectural Record* vol.132 paru en septembre 1962, p. 146.

Figure 44 Proposition pour le Vivian Beaumont Theater
(Source : « Lincoln Center », AR, septembre 1962 : 146)

Figure 125 Vivian Beaumont Theater
(Source : Richard, 2010)

Metropolitan Opera House

Wallace K. Harrisson (1895-1991) est l'architecte de la Metropolitan Opera House. Il poursuit le travail amorcé lors de la conception du Rockefeller Center qui devait, selon les plans originaux, abriter une salle d'opéra de 3 800 places. Il travaille sur ce projet pendant plus de dix ans (Martin, 1971 : 13). Conçue pour devenir le point focal de la plaza, la façade principale est composée de cinq arches de 30 pieds de large par 96 pieds de haut en façade (Schuman, 1964 : 71) en travertin entourée de béton (« Lincoln Center », *AR*, septembre 1962 : 141). Faisant face à Broadway, il domine la plaza. Harrison s'est inspiré d'un modernisme baroque, alliant le nouveau et l'ancien (Marin, 1971 : 129). Il décrira ainsi son œuvre :

> The result is a conservative compromise. To me, it gives a feeling of a jewel box enclosed in a glass case. Others may think that it's just two boxes. However they're two good boxes and that makes all the difference (-, *Newsweek*, 25 janvier 1960).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Dessins de six options architecturales pour le Metropolitan Opera House.

Référence : tiré *New York 1960* par R. A.M. Stern, T. Mellins et D. Fishman en 1997, pp.701-702.

Figure 46 Propositions pour le Metropolitan Opera House
(Source : Stern, 1997 : 701-702)

Figure 47 Metropolitan Opera House
(Source : Richard, 2010)

Plaza et aménagement paysager

L'aménagement paysager original date de 1962. Imaginé par l'architecte paysager Dan Kiley (1912-2004), il rassemble les différentes composantes du Lincoln Center for the Performing Arts et vise, par le design, à les unifier. Alors que l'ensemble architectural se distingue dans son contexte et que les institutions qu'il accueille réjouissent les amateurs, un espace vert situé au nord du site du Lincoln Center for the Performing Arts est décrit comme un dépotoir où se retrouvent sacs à ordures et autres détritus :

> I think the appearance of this park would be disgraceful anywhere in the City, but because of its proximity to Lincoln Center, which already is one of the top cultural and tourist attractions, I feel an extra effort should be made to make it as attractive as possible. (Hovey, 1966)

Oeuvre de Philip Johnson (1906-2005) de la firme d'architectes Philip Johnson & Associates, la plaza est inaugurée le 6 avril 1964 (Lincoln Center, « Lincoln Center Archives »). Il s'agit d'une place minérale, faite en agrégat de travertine créant un motif de cercles concentriques et de rayons convergeant vers la fontaine Reuson, en granit noir canadien (Stern, Mellins et Fishman, 1997 : 710). Le projet de l'architecte et directeur de la *City Planning Commission* William F.R. Ballard (1905-1993) de prolonger cette plaza vers l'Est afin de créer un lien avec l'accès sud-ouest de *Central Park* ne sera jamais réalisé (Stern, Mellins et Fishman, 1997 : 712).

Figure 48 Plaza
(Source : Richard, 2010)

Ce problème sera réglé lorsque la cour nord accueille Damrosch Park (Rappaport, 2005) créé par la firme d'architectes Eggers & Higgins et inauguré le 22 mai 1969 (Lincoln Center, « Lincoln Center Archives »). Dès le départ, Moses tenait à conserver un espace vert sur le site principal du complexe des arts de la scène, pour contraster avec la plaza centrale plus minérale. La famille Guggenheim offrira un « bandshell » de 3500 places. En béton auquel il est mélangé des

éclats de marbre, l'auditorium extérieur est implanté dans Damrosch Park (« Lincoln Center », *AR*, septembre 1962 : 148).

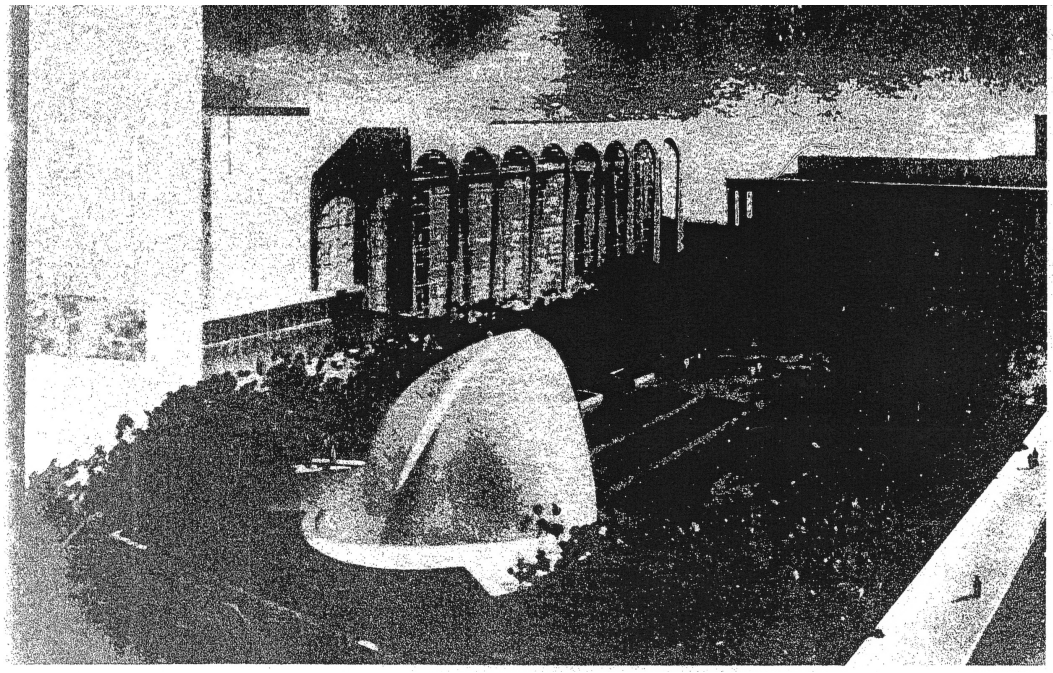

Figure 49 Proposition d'aménagement du Guggenheim Bandshell sur la plaza
(Source : Archives du Lincoln Center)

Julliard School et Alice Tully Hall

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Deux photogrpahies prises dans le même angle démontrant le secteur avant et après la venue de la Julliard School et du Alice Tully Hall.

Référence : tiré du quotidien *Sunday Daily News* paru le 16 décembre 1973.

Figure 50 New York Changing Scene
(Source : « New York Changing Scene », *SDN*, 16 décembre 1973)

Les services des architectes Pietro Belluschi (1899-1994), Helge Westerman (1914-2009) et Eduardo Catalano (1917-2010) sont retenus pour la construction de la *Julliard School*. Il s'agit d'un bâtiment polyvalent abritant aussi des résidences pour les artistes-étudiants en plus de trois espaces de représentations, deux desservant l'école, le Julliard Theater et le Paul Recital Hall et le Alice Tully Hall destiné au grand public. L'accès à cette salle était possible par une entrée située sous un escalier monumental, donnant sur une plaza marquant l'entrée à l'intersection de la 65e rue Ouest et de Broadway. Le bâtiment donnant directement sur Broadway est situé en marge du site principal, auquel il est relié par un pont piétonnier surplombant la 65e rue Ouest. D'une facture brutaliste, ce bâtiment de béton et travertin a dû être dépouillé de plusieurs détails architecturaux, question de réduire les coûts de construction. Cette simplicité dans la composition des façades distingue ce bâtiment du reste du complexe des arts de la scène (Stern, Mellins et Fishman, 1997 : 715). La Julliard School et le Alice Tully Hall ouvrent leurs portes le 11 septembre 1969 (Martin, 1971 : 155).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Dessin de la Julliard School.

Référence : tiré du périodique *Architectural Record* vol.132 paru en septembre 1962, p. 148.

Figure 51 Esquisse pour la Julliard School
(Source : « Lincoln Center », *AR*, septembre 1962 : 148)

Figure 52 Julliard School / Alice Tully Hall
(Source : Richard, 2010)

Nous avons mentionné à quelques reprises la volonté, pour ne pas dire l'espoir mis dans le complexe des arts de la scène afin qu'il contribue à l'accessibilité facilitée de la culture pour tous. Une fois complétée, c'est par la participation du public que le Lincoln Center for the Performing Arts trouve sa raison d'être. Les promenades, le va-et-vient incessant entre les concerts, les répétitions et l'enseignement, la présence du public et la plaza qui anime l'ensemble constituent l'une des grandes réussites du projet (Huxtable, 1962). Dynamique et vivant, il symbolise l'état de la culture aux États-Unis (Gelb, 1962) répondant ainsi aux espoirs énoncés au moment de la première pelletée de terre. Mais voilà, malgré la participation du public, une réponse globalement favorable à l'offre culturelle qu'il propose et une image projetée des plus satisfaisante, le Lincoln Center for the Performing Arts ne rejoint pas tous les citoyens : « Lincoln Center was to become a cultural product worthy of Citizen support *and* consumer purchase. While the « right » image was promoted, the reality was very different. Lincoln Center was not for *all* the people. » (Janz, 1997, p. 235). Cette constatation nous permet de demander si, et ce dans les deux cas étudiés, on peut parler à proprement dit d'un échec à répondre à son programme ou est-ce seulement le type d'événement présenté qui, au final, n'intéresse pas le grand public?

En tant que réponse aux attentes des instigateurs au niveau architectural et urbain, le Lincoln Center for the Performing Arts est considéré comme : « a triumph of city planning, its symmetrical layout and formal, fountain-adorned plaza an embodiment of the City Beautiful urban vision advocated by such turn-of-the-last-century architects » (Magnet, 2000). Une fois complété, l'ensemble réalisé sera décrit comme une « sea of travertine » (Golberger, 1979). Les attentes des instigateurs notamment quant à sa contribution dans le cadre de la rénovation du secteur et l'offre à trois institutions culturelles new-yorkaises de nouveaux locaux ont trouvé réponse : le Lincoln Center for the Performing Arts a participé à la guérison de ce secteur du West Side et a restauré la notoriété et le statut du Midtown (Kolodin, [s.d.]).

5.3.2 Miser sur la première composante de la Place des Arts

À Montréal, le premier projet architectural à être présenté pour répondre aux besoins en termes d'établissements culturels est celui de l'architecte Maurice Roux (figure 54), dans le cadre d'un projet-thèse soumis à la division Architecture de l'École des Beaux-Arts en 1951. Il ne semble pas avoir été sérieusement pris en considération par l'administration municipale de l'époque, mais on retrouve beaucoup de parenté entre ce dernier et celui qui a finalement été construit. Les points communs avec le projet réalisé sont la présence de trois salles ayant respectivement 3 000, 1 000 et 200 sièges et la multifonctionnalité puisque Roux propose d'inclure à la salle de concert une discothèque, une bibliothèque, des salles pour les auditions, les répétitions, des salles pour les décors, les costumes, etc. (« Un plan… », *LP*, 5 mai 1957).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Croquis du centre culturel tel que dessiné par l'architecte Maurice Roux.

Référence : tiré du quotidien *La Presse,* paru le 5 mai 1957.

Figure 53 La proposition de Maurice Roux
(Source : -, « Un plan… », *LP*, 5 mai 1957)

Lors du dévoilement de la maquette de la Place des Arts, on annonce la construction d'un monument regroupant trois fonctions culturelles. Le projet consiste en un grand bâtiment abritant la salle de concert conçue pour répondre aux besoins liés à la présentation d'un opéra (« Start on… », *S*, 2 mai 1959) et deux autres salles où se retrouvent un théâtre et une salle de musique de chambre ainsi qu'un restaurant sur une grande plaza. *A priori*, l'esthétique architecturale ne sera ni contemporaine, ni traditionnelle : « Instead, the designers believe they have achieved a spirit of timelessness by contrasting rigid vertical and horizontal forms in counterpoint to a series of graceful multiple arches » de déclarer William T. Smith, président de la Corporation Raymond Loewy. C'est la firme ARCOP qui regroupe les architectes Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, Michaud et Sise, déjà très connue à Montréal et ailleurs au Canada, qui assure la conception du complexe des arts de la scène (Wilson, 1958), de la Grande Salle et des intérieurs (« Ready within… », *MS*, 11 novembre 1961). Ces architectes reconnus pour leur sensibilité urbanistique en matière de dégagement, de circulation et d'intégration doivent faire de ce complexe des arts de la scène un endroit agréable, aéré et en communion avec son environnement. Le 11 mars 1959, les premières esquisses sont présentées au public (Tétreault, 2003 : 11). Le plan directeur original de la Place des Arts, établi en 1959, était fondé sur le principe d'un édifice dominant entouré de structures de moindre échelle et isolé de la rue Sainte-Catherine par une rangée de magasins et de restaurants (figures 55-56). Même la plaza est envisagée comme une partie intégrante du complexe des arts de la scène puisqu'elle est présentée comme une salle extérieure (« Vue aérienne… », *MS*, 29 mars 1961) qui favorise l'appropriation et la démocration du complexe auprès du grand public.

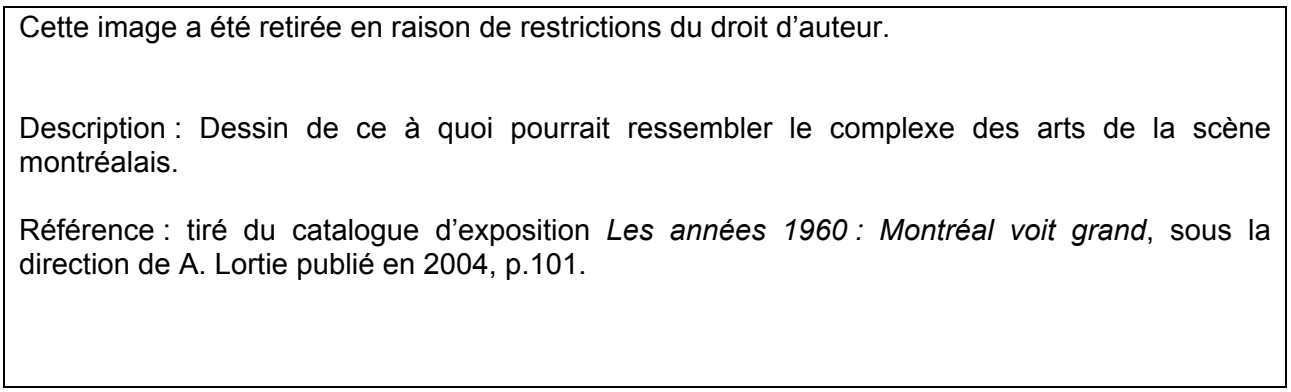

Figure 54 Idée d'ensemble
(Source : Lortie, 2007 : 101)

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Version du plan d'ensemble de la Place des Arts dans laquelle se situe une tour (8-12 étages) au coin sud-ouest.

Référence : par J. Lepage, tiré du quotidien *La Presse* paru le 17 septembre 1988.

Figure 55 Plan d'ensemble avec proposition de tour à l'intersection sud-ouest
(Source : Lepage, 1988)

On envisage la réalisation du complexe en deux phases. Premièrement, la construction du garage souterrain et au-dessus, la salle de concert. Ils devraient être prêts pour accueillir le public pour la fin de 1960. Deuxièmement, construire le théâtre et la salle de musique de chambre ainsi que d'autres installations connexes. Au milieu de 1958, Lapointe confirme que le projet avance, que les études sont terminées, que le site est choisi et que les architectes sélectionnés ont commencé les plans (« La salle de concert », *LP*, 28 juillet 1958).

Le 10 mars 1959, les plans pour la Grande Salle sont dévoilés (Bantey, 1959). La salle sera d'inspiration classique afin de plaire à la majorité. L'influence architecturale trop canadienne avec une toiture à baguette en pente ne pouvait, selon les promoteurs du projet, être retenue. C'est ainsi qu'il revient à Fred Lebensold (1917-1985) de la firme ARCOP de concevoir ce monument urbain consacré à la culture (Schmertz, 1964 : 136). La Grande Salle qui devait à l'origine être placée en parallèle avec la rue Ontario effectue une rotation de 90 degrés ce qui « renforce l'unité entre la Grande Salle et la terrasse publique » tout en assurant « la continuité directionnelle entre la Grande Salle, la place centrale et la future promenade au sud (« Place des Arts… », *ABC*, 1959 : 15). La conception de la Grande Salle devait mettre à l'avant les échanges spontanés et créer une certaine intimité (Place des Arts, 1963). La cérémonie entourant la première pelletée de terre s'est déroulée le samedi 11 février 1961, sous la présidence du maire Jean Drapeau (Les travaux… », *MM*, 13 février 1961) (figure 56).

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Photographie de la première pelletée de terre par Drapeau et d'autres représentants gouvernemantaux et d'intervenants de la Place des Arts.

Référence : tiré du livre *L'étonnante histoire de la Place des Arts* de L. Duval publié en 1988, p.224.

Figure 56 Première pelletée de terre
(Source : Duval, 1988 : 224)

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Photographie de la pancarte située à l'intersection des rues Jeanne-Mance et Ontario annonçant que le site a été donné par le Gouvernement de la Province de Québec pour la construction de la Salle de concert de Montréal sous la supervision de la Corporation Sir Georges-Étienne-Cartier.

Référence : par G. Pinard, tiré du quotidien *La Presse* paru le 23 octobre 1993, p.4.

Figure 57 Pancarte pour l'annonce du projet
(Source : Pinard, 1993 : 4)

Grande Salle

La Grande Salle devait être à l'origine entièrement faite de béton armé, mais, pour des raisons de gestion efficace du temps, de l'acier de toiture fut utilisé à certains endroits. La forme extérieure du fer à cheval permet « l'éclosion d'une masse souple et plastique » découle du choix d'organiser l'espace intérieur avec une « distribution à l'européenne des sièges » (« Place des Arts... », *ABC*, 1959 : 15). Disposée au centre de la place, la Grande Salle est entourée d'une double colonnade (Delisle, 1961) avec une charpente en béton (« La salle de… », *B*, 1961 : 20). Derrière la charpente s'ouvrent les fenêtres donnant sur le foyer central (Beaulieu, 1963 : 38) protégées par le mur-rideau en fins d'aluminium (Lebensold, 1963 : 55). Il est fort probable que la Place des Arts soit la première construction de grande envergure à utiliser la technique de joints ouverts. « Le joint s'ouvre sur une chicane en Z ce qui isole évidemment du contact direct avec l'extérieur tout en permettant à la maçonnerie de respirer. » (« La salle… », *B*, 1961 : 23). L'utilisation du mur rideau en verre et aluminium du côté du lobby et des espaces de circulation favorise une communication entre l'intérieur et l'extérieur tandis que la présence d'un mur de veneer en béton préfabriqué du côté de la scène et de l'arrière-scène assure l'optimisation des caractéristiques techniques.

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Trois esquisses de l'élévation ouest de la Grande Salle.

Référence : par J. Varry, tiré du périodique *Architecture, Bâtiment et Construction* vol.19, no.213, p.32.

Figure 58 Élévation ouest
(Source : Varry, 1964 : 32)

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Dessin d'ambiance pour l'ouverture de la Grande Salle.

Référence : tiré du prospectus *Grande Salle : Place des Arts, Montréal,* paru en 1963.

Figure 59 Dessin pour la Grande Salle
(Source : « Grande Salle… », 1963)

La Grande Salle est située au sommet d'un monticule, à trente-cinq pieds au-dessus du niveau de la rue Sainte-Catherine, sur ce qui été connu à l'époque comme le « Plateau » (Duval, 1968 : 1). On la dit « suspendue au-dessus des quatre rues qui l'entourent » (Place des Arts, 1963). Premier bâtiment érigé sur le site, elle possède une capacité d'accueil de 3 000 spectateurs principalement assis dans l'orchestre, mais aussi réparti dans les trois niveaux de balcons. « Du point le plus élevé du double plafond (…) jusqu'au plus profond de l'immeuble, il y aura une valeur de dix étages, ce qui donne une assez bonne idée de la masse imposante que constituera cette Grande Salle. » (Gingras, 1961). Isolée sur un îlot en chantier, la Grande Salle, tout comme les composantes du Lincoln Center for the Performing Arts offre un contraste esthétique et lumineux avec son voisinage qui n'est pas encore rénové.

> Si je ne tiens pas la Salle de concert pour un des chefs-d'œuvre de l'architecture (où sont-ils?), je considère l'édifice comme un œuvre tout à fait remarquable. Tout en courbes et en obliques, il a le lyrisme de sa destination; sa coquille est l'harmonieuse

traduction d'un organisme exprimé par sa fonction avec, et j'en suis ravi, un souci de classique dans toute l'acceptation du mot (Beaulieu, 1963 : 38).

Figure 60 Grande Salle
(Source : Richard, 2010)

En 1964, on se questionne déjà à savoir quand sera achevé l'opus de la Place des Arts. Car malgré la volonté première et réitérée l'année précédente d'inclure au programme initial divers composants d'éducation, de théâtre, d'opéra et de danse, il n'y a pas de développement concret en vue. « Voyez le cas de la Place des Arts. Une symphonie architecturale, mais inachevée. Des trois salles promises, nous n'avions que la Grande et l'harmonieux complexe restaient en plan. » (Champoux, 1965) La réponse à cette interrogation légitime semble être « un secret des dieux » (Duval, 1964). Il ne faut pas oublier que l'essence même du complexe des arts de la scène, relève du regroupement de bâtiments accueillant diverses institutions. Lors de sa mise en place initiale, la Place des Arts déroge à cet idéal et s'inscrit dans la conception plus traditionnelle des salles de concert.

Édifice des Théâtres

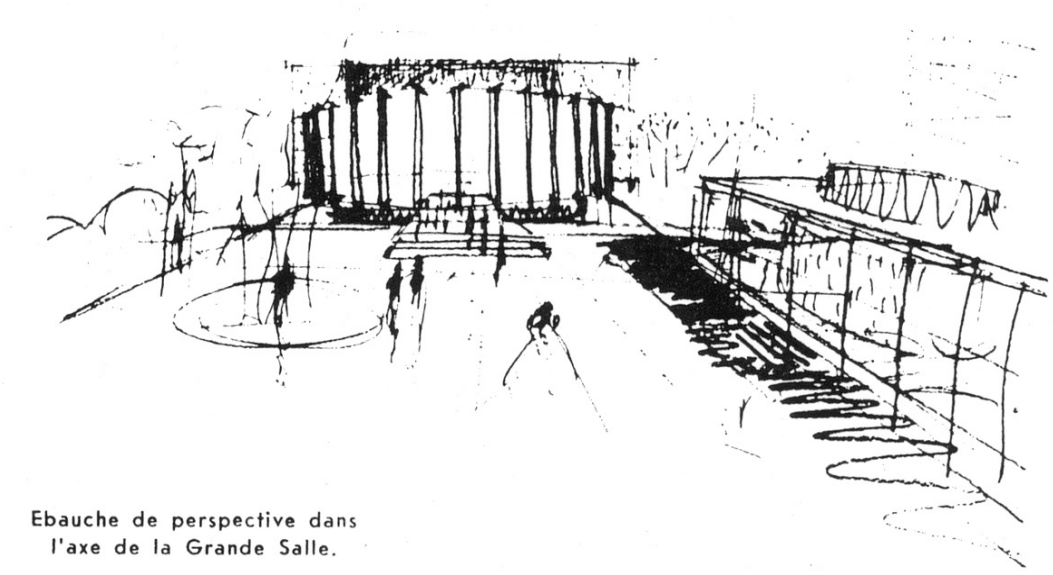

Figure 61 Ébauche de perspective dans l'axe de la Grande Salle
(Source : PdA, 1959 : 14)

Après discussions et tergiversations, un accord est passé entre la Société pour l'Exposition universelle et la Place des Arts afin de construire un théâtre permanent sur le site. Le 18 novembre 1965, les plans de ce théâtre de deux salles sont dévoilés (Thétreault, 2003 : 22). Localisé au sud-est de l'îlot, à l'angle des rues Sainte-Catherine et Saint-Urbain, on retrouve l'Édifice des Théâtres avec une salle de 1 200 places, derrière laquelle viendra s'installer une plus petite salle de 500 places (« Ready within… », *MS*, 11 novembre 1961). Imposant monolithe rectiligne, peu ajouré, la facture architecturale reprend l'idée des balcons par un décroché en trois temps du côté ouest. C'est à la firme David, Barott et Boulva, en collaboration avec les architectes Charles David et Raymond Dufresne que l'on confie la conception des autres bâtiments ainsi que de la plaza (« Ready within… », *MS*, 11 novembre 1961), principalement aménagée en jardins (« Trois édifices… », *DM*, 12 novembre 1961). Le Théâtre Maisonneuve sera inauguré le 30 avril 1967 et le Théâtre Port-Royal trois jours plus tard.

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : Photographie de l'Édifice des Théâtres depuis la plazza à ce moment non aménagée.

Référence : par Fyen, tiré du livre *L'étonnante histoire de la Place des Arts* de L. Duval publié en 1988.

Figure 62 L'Édifice des Théâtres
(Source : Fyen *in* Duval., 1988)

Figure 63 Édifice des Théâtres
(Source : Richard, 2010)

En 1965, à la suite de l'annonce de la construction du théâtre à l'angle sud-est du quadrilatère parallèlement à la mise en place des infrastructures nécessaires pour l'Exposition universelle de 1967, l'optimisme revient. Un peu comme la décision prise dans le cas du New York State Theater de se joindre au Lincoln Center for the Performing Arts, la décision du maire de

Montréal Jean Drapeau d'utiliser le prétexte de l'Exposition universelle de 1967 afin de poursuivre le développement du complexe des arts de la scène et ainsi en faire profiter à long terme tous les Montréalais : « Nous sommes donc à laver la ville de cette honte : une grande ville privée de salle de spectacle. La vie artistique de Montréal en recevra un coup de fouet. » (Laurendeau, 1965). C'est grâce à la tenue de l'Expo 1967 que put commencer la deuxième phase du projet de la Place des Arts. L'administration Drapeau et la Compagnie de l'Expo firent le choix de construire le théâtre non pas sur la jetée Mackay dans le Vieux-Port comme prévu initialement, mais bien à même le site (Grenier, 1965). La construction du théâtre de deux salles pouvant accueillir 1 250 et 1 500 spectateurs (« Le second… » *DM*, 11 avril 1965) exige la démolition du dernier témoin de ce qu'il avait sur le quadrilatère avant, l'édifice Woodhouse (« Le nouveau… », *ME*, 29 mars 1965). Ce qui ne se fera pas sans heurts, la Woodhouse & Co. ayant obtenu une injonction intérimaire contre la Régie de la Place des Arts[36] pour l'acquisition et la démolition de son bâtiment (« Injonction… », *LP*, 30 juin 1965). La réponse de la Régie de la Place des Arts sera rapide, elle demande que la requête soit rejetée afin que la construction des théâtres superposés tels que dessinés par l'architecte Jacques-L. David débute le 1er août 1965 (Dénéchaud, 1965). Sa demande acceptée, l'édifice de la Woodhouse sera démoli pour laisser place aux nouveaux théâtres (« Ça bouge… », *DM*, 18 juillet 1965).

S'il faut en croire les architectes, « lorsque ce vaste ensemble sera terminé, une parfaite harmonie règnera entre ces divers éléments : chaque immeuble, par son architecture, par sa situation et par l'espace qui l'entourera, mettra en valeur les immeubles voisins. » (Duval, 1968 : 1-2.) Il est même envisagé d'installer sur le site, à l'angle des rues Sainte-Catherine et Jeanne-Mance, un gratte-ciel de 20 étages. Parmi les établissements ayant manifesté un intérêt pour s'y installer, notons la Banque Royale du Canada ainsi que le Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec. Les revenus ainsi générés serviraient à combler les déficits « naturels » des premières années d'exploitation de la Place des Arts (Lauzier, 1962). La prospérité du secteur, à quatre îlots des commerces, hôtels et établissements culturels du centre, devrait être l'une des réussites du projet de la Place des Arts (« Place des Arts looks… », *M*, 23 mars 1963).

Cette décision sera saluée parce qu'elle participera à compléter le grand projet de la Place des Arts et qu'il restera quelque chose de concret et d'utile aux Montréalais une fois l'Expo 1967

[36] La Régie de la Place des Arts a été créée le 14 juillet 1964 pour remplacer la Corporation Sir-George-Étienne-Cartier.

terminée (Duceppe, 1965). C'est dans ce climat d'effervescence que s'ouvrent les portes le 14 avril 1967 de l'Édifice des Théâtres. Moderne, en béton gris pâle et en verre, sa facture architecturale s'intègre bien à celle de la Grande salle tout en lui laissant la prédominance. Le bâtiment est conçu et réalisé par la firme d'architectes David, Barott et Boulva (Duval, 1968 : 6). Considéré comme un véritable tour de force de la part des architectes et des ingénieurs d'être parvenus à le réaliser dans les temps prescrits, « le Théâtre Port-Royal (823 places) fut aménagé au-dessous du sol et le Théâtre Maisonneuve (1290 places) au niveau supérieur, dans la partie visible de l'édifice » (Duval, 1968 : 7). L'aménagement de la galerie commerciale, située sous la place centrale s'est fait au même moment.

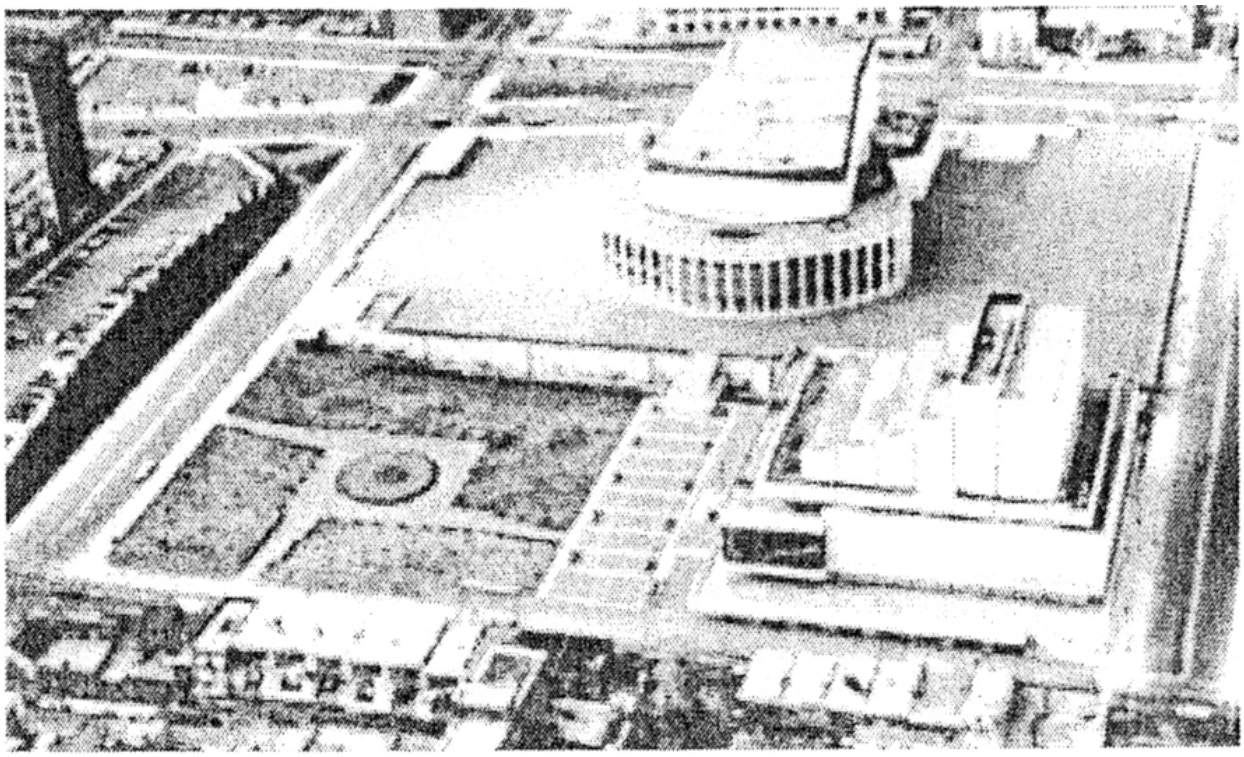

Figure 64 Construction du Hall des pas perdus (circa 1970)
(Source : Ville de Montréal)

Conclusion

Cette image a été retirée en raison de restrictions du droit d'auteur.

Description : La présentation du projet pour le Lincoln Center for the Performing Arts (en haut) et celui de la Place des Arts (en bas), permet de constater les similitudes au niveau de la conception, de l'aménagement et de l'architecture.

Référence : tiré du quotidien *La Presse* paru le 11 mars 1961.

Figure 65 Les projets tels que proposés
(Source : -, « Non… », *LP*, 11 mars 1961)

La comparaison des deux complexes des arts de la scène permet de démontrer qu'ils possèdent plusieurs points en commun tant architecturalement et urbanistiquement que sur le plan de la vision des arts et de la culture qui les supporte. Le Lincoln Center for the Performing Arts, dont la Place des Arts sera considérée le pendant montréalais (Gingras, 1961), innove et se démarque par sa forme et les fonctions qu'il abrite. Sa venue est rendue possible grâce à la vision d'un homme qui cherche à changer complètement la ville qu'il a prise sous son aile. Moses voulait que New York soit la capitale culturelle du monde. Drapeau, de son côté, s'était fixé l'objectif de faire de Montréal le centre culturel du Canada (« Start on… », *S*, 9 février 1959). C'est pourquoi ces grands monuments urbains sont mis en place. Le potentiel symbolique des complexes des arts de la scène, en termes de démocratisation culturelle (par la place), d'affirmation de la reconnaissance de l'importance de la culture (par les paliers gouvernementaux impliqués) et de rayonnement international (par les institutions) est compris et mis à l'avant notamment dans les choix architecturaux.

La simple observation de l'extérieur des bâtiments rend compte d'une architecture moderne historiciste implantée sur une composition d'îlot très classique. Pour établir le statut de ces monuments urbains, les architectes ont privilégié l'utilisation de matériaux dits nobles et de référents architecturaux, comme les arcades, le tout dans un langage épuré se voulant à la fois sobre et grandiose, moderne et pensé pour la prospérité. Ce sont les architectes les plus en vue, au tournant des années 1960, qui sont responsables de la conception des différentes composantes des complexes des arts de la scène en fonction de plans directeurs établis.

Le plan d'ensemble initial du Lincoln Center for the Performing Art*s* sera complété en 1969, celui de la Place des Arts, jamais. À la Grande Salle s'ajoutera l'Édifice des Théâtres mais le reste du projet ne sera pas complété. Avec la diversité de l'offre culturelle qu'ils rendent possible, les complexes des arts de la scène ont-ils su répondre aux besoins décriés des mélomanes et artistes en mal d'infrastructures culturelles de haut niveau? À New York, la répartition des institutions dans différents bâtiments se voulait une réponse adéquate aux besoins spécifiques liés à la présentation d'opéras, de théâtres, de danse ou de musique classique. À Montréal, faute de demande (ou de financement), on opte pour la création d'une grande salle polyvalente, conçue pour répondre aux mieux aux différents prérequis de représentations d'opéra et de musique classique. En termes de rénovation urbaine, une fois la plaza complétée, on peut avancer que le Place des Arts a réussi le pari de modifier la vocation d'un secteur. Cependant, en termes de culture, elle n'a pas su aller au bout des idéaux des complexes des arts de la scène et répondre à tous les besoins identifiés par les acteurs et les mélomanes. C'est pourquoi très tôt, l'Orchestre symphonique de Montréal et les mélomanes demanderont une nouvelle salle. Que penser de ce projet du caractère inachevé de ce projet?

Malgré tout, ces grands monuments urbains, issus de tant d'efforts, de compromis, d'explorations et d'enthousiasme sont désormais prêts à accueillir les artistes et le public. Comment s'est effectuée cette rencontre entre ces projets à la fois sociaux, politiques, urbains, architecturaux et culturels, porteurs de tellement d'intentions et d'aspirations? C'est ce que nous présentons dans le chapitre suivant, afin de mieux comprendre la portée urbaine et culturelle de ces projets.

CHAPITRE VI

DE L'ANNONCE A L'INAUGURATION : LA RECEPTION DE L'INSERTION DE LA CULTURE DANS LES PROJETS DE RENOVATION URBAINE DES ANNEES 1950 ET 1960

Dans ce sixième chapitre, nous revisitons les complexes des arts de la scène afin de mettre en lumière comment ils ont été compris et perçus à l'époque dans les journaux et plus récemment dans des ouvrages spécialisés d'historiens et de spécialistes en architecture et en urbanisme. Il importe de rappeler que nous avons utilisé la théorie de la réception afin de faire réaliser comment le contexte plus général s'inscrit dans la conception des projets. La revue de certains éléments marquants de l'histoire du Lincoln Center for the Performing Arts et celle de la Place des Arts nous a permis d'évoquer le contexte culturel, urbain et sociopolitique de deux métropoles dynamiques au milieu du 20e siècle, d'établir les intentions et le programme initial au moment de la mise en place des complexes des arts de la scène et d'exposer le récit de l'implantation de ces derniers au titre de composantes des programmes de rénovation urbaine. Puisqu'ils font aujourd'hui respectivement partie du paysage new-yorkais et montréalais, ces monuments urbains consacrés à la culture, malgré les interventions ponctuelles auxquelles ils sont assujettis, cela empêche parfois de réaliser à quel point ils furent au cœur de discussions outrepassant leur programme architectural et fonctionnel.

S'il est explicite dans le programme initial des complexes des arts de la scène étudiés que l'accès aux représentations et aux infrastructures devra être possible et facile pour tous, avec le recul, il faut se questionner sur la faisabilité d'une telle intention. Est-ce parce que la société nord-américaine est en « changement », qu'elle accorde plus de temps aux loisirs et qu'elle veut désormais s'illustrer au niveau de la culture dite élitiste? Est-ce parce que le complexe des arts de la scène naît dans le cadre des programmes de rénovation urbaine destinés à l'amélioration de la qualité de vie des populations des quartiers centraux que l'on insiste sur cet accès facilité pour faire passer plus facilement le changement de vocation des secteurs concernés? Plus de quarante années plus tard, à la lumière de notre compréhension de la situation culturelle de l'époque, était-ce vraiment possible et réaliste d'envisager un soudain engouement pour les arts de la scène, notamment l'opéra, la musique symphonique, la danse et le théâtre de répertoire par le grand public? Cette interrogation amène à une réflexion sur le rôle de la culture : doit-elle et peut-elle être accessible à un grand public? Dans les cas étudiés, on remarque les les cultures dites d'élite et populaires évoluent selon des trajectoires séparées. Avec la venue des médias de masse, notamment la radio et la télévision qui seront utilisées lors de l'inauguration des premières composantes, l'écart cherche à se dissoudre. Il s'agit là d'une des manifestations de la démocratisation culturelle caractéristique à la période étudiée.

Au moment où l'on annonce que le complexe des arts de la scène s'intègre au projet de rénovation urbaine, tant à New York qu'à Montréal et tant du côté du public que des professionnels du milieu culturel, des questions se posent sur leur venue, leur pertinence et leurs possibilités. Mi-attendu, n'allait-on pas enfin répondre à un besoin, mi-redouté, qu'adviendrait-il de leur lieu d'implantation? Dans la mesure où ils sont construits dans des secteurs déjà occupés, qu'ils sont porteurs d'un certain sens tout en fournissant une solution à des problématiques (rénovation de quartiers, émergence sur la scène internationale des deux villes et réponse à des besoins identifiés comme criants auprès des organisations vouées aux arts de la scène), ces projets étaient à la fois très attendus et, à bien des égards, redoutés. La question se posait déjà : quelles seront les répercussions et les retombées à la fois en regard de préoccupations plus larges des promoteurs et de celles, plus immédiates, des gens dont le cadre de vie va drastiquement changer? D'une part, les secteurs identifiés sont reconnus difficiles ou mal utilisés. D'autre part, la nécessité de nouvelles infrastructures est maintes fois soulignée, en fonction des points de vue de chaque groupe. Au final, les conditions initiales et la

portée de l'annonce des projets sont bien différentes. L'inauguration de la première composante des complexes des arts de la scène marque le moment où enfin tous auront idéalement accès aux nouvelles infrastructures culturelles. C'est ici que seront confirmés les bons et les mauvais coups réalisés par les planificateurs urbains, les architectes et les établissements culturels. Suivant l'air du temps, les doubles retombées — urbaines et architecturales — des projets étudiés font la différence lorsque vient le temps d'en établir la réception. C'est pourquoi nous nous sommes limitées au Philharmonic Hall et à la Grande Salle.

Ainsi, le renouvellement de la composition de la trame urbaine et de l'architecture correspond à une nouvelle vision de la ville et à la réorientation de ses fonctions. Le Lincoln Center for the Performing Arts et la Place des Arts, représentent la réception de la modernité du projet urbain et architectural en rupture avec la conception traditionnelle de l'image et l'appréhension classique du lieu culturel, sa volontaire distinction avec le contexte environnant et son positionnement au-dessus de la trame urbaine, ce qui anime, mais généralement ravit les utilisateurs et les promoteurs du projet. Quant à la culture dans les deux cas, elle nous apparaît demeurer un prétexte idéal.

Avec les projets de rénovation urbaine, l'image et la fonction de l'Upper West Side et de l'est du centre-ville montréalais se modifient. La création du complexe des arts de la scène, par le regroupement d'établissements qu'il propose, modifie la conception et l'appréhension tant au plan physique qu'en matière d'expérience culturelle. Au moment de l'annonce, ce retournement des références nécessite une adaptation passant par la compréhension du projet, des intentions et des choix faits par les instigateurs. La réception du projet de rénovation urbaine dans lequel s'inscrit le complexe des arts de la scène est donc à la fois celle d'une architecture, d'une conversion urbaine et de nouvelles pratiques culturelles. Il s'agit là d'une manifestation du climat de renouveau et de la volonté de faire les choses autrement, caractéristiques des années 1950 et 1960. L'architecture, tout comme les programmes de réaménagement urbain, est imposée au public. Conséquemment tous y sont confrontés, mais sans y être nécessairement préparés, et parfois avec un déficit d'information. L'ensemble de la population peut-il comprendre les choix urbains et architecturaux ou est-ce que cela s'adresse à un public spécialisé qui connaît le programme et les établissements et conséquemment apparaît en meilleure position pour comprendre ce qui est pressenti? Dans cet esprit d'accès facilité au grand public, les choix architecturaux modernes historiques sont-ils appropriés, reconnus et appréciés? À la base des

discussions relevées dans les quotidiens, nous suggérons que la distorsion entre ce qui est voulu, rendu et reçu relève principalement de l'affrontement de différentes conceptions de l'espace urbain, de l'architecture, des pratiques culturelles et de la vie en ville. Ces tensions donneront lieu à des débats, mais également, et pourrait-on dire inévitablement, à des dérapages.

Rappelons que la réception dépend pour beaucoup de la localisation physique – et l'impact de celle-ci sur l'environnement – de l'objet étudié. Les cas dont il est question dans cette thèse répondent, dans un contexte de rénovation urbaine, aux trois types d'espaces tels qu'identifiés par l'historien de l'art et de l'architecture Gérard Monnier (2002 : 44). D'abord, il y a l'espace de l'objet lui-même, lié à l'usage direct (la formation et/ou la représentation artistique) qui est d'ailleurs le plus commenté au moment de l'inauguration. Ensuite, on retrouve l'espace local à savoir celui qui est au coeur de l'intégration au milieu et qui soulève les passions lors de l'annonce de la mise en place. Enfin, il y a l'espace dit informatif (tourisme, spécialisé, historique) qui est cependant plus ou moins présent dans nos études de cas. La tension entre ces divers espaces, et conséquemment les trois types de publics qu'ils présupposent (l'utilisateur, la population locale et le spécialiste), fait ressortir les différentes caractéristiques physiques et fonctionnelles des infrastructures étudiées. En revisitant ces deux cas, il ne faut pas négliger que leur réception est teintée par l'objectif avoué de doter ces nouveaux établissements culturels de pouvoirs symboliques et économiques outrepassant leur fonction et ainsi, de contribuer au rayonnement de la ville. Les promoteurs sont déterminés à surclasser les fonctions d'usage afin de mettre en valeur les composantes du complexe des arts de la scène. Qu'en sera-t-il? Il importe de souligner, et c'est là une distinction fondamentale par rapport à la réception en littérature, que les différents programmes d'aménagement urbain, tout comme l'architecture, s'imposent au public (résident et de passage) dans le paysage et qu'être contraint de vivre avec un nouvel élément peut, et va, causer des changements perçus et vécus de manière très différente.

Puisqu'il importe de « prendre en considération la globalité de l'expérience esthétique, c'est-à-dire de ne plus considérer comme étant complètement étanches l'un à l'autre l'activité créatrice et son impact sur le public » (Deloche, 2002 : 19), nous nous sommes concentrée sur deux moments déterminants quant à la prise de position entre la volonté et la réalité, à savoir l'annonce du projet de rénovation urbaine dans laquelle s'intègre le complexe des arts de la

scène et le moment de l'inauguration de la première composante qui interpelle à la fois le complexe des arts de la scène dans son ensemble et sa contribution aux projets de rénovation urbaine (Tournikiotis, 2005 : 93). Ils instaurent un nouveau rapport entre les citoyens, les instigateurs des complexes des arts de la scène et la communauté culturelle. Ces bases historiques posées, nous présentons ici des informations plus subjectives afin, par le biais de la théorie de la réception, de rapporter l'écart qui s'est creusé, lorsque ce fut le cas, entre l'horizon d'attente et le résultat. Le Philharmonic Hall et la Grande Salle s'inscrivent-ils dans la vision d'ensemble du plan initial? Cette question nous a menée à poser la sous-question de recherche suivante à savoir : quels sont les éléments architecturaux, urbains, culturels ou symboliques qui « ressortent » de l'appréhension et de la compréhension que les journaux de l'époque mettront à l'avant au lendemain de l'annonce du projet et de l'inauguration de la première composante ?

En gardant en tête l'objectif de déterminer le rôle de la culture dans les programmes de rénovation urbaine du milieu du 20e siècle, nous avons structuré ce chapitre en regroupant d'abord les deux temps – l'annonce du projet et l'inauguration de la première composante – du Lincoln Center for the Performing Arts et ensuite pour la Place des Arts. En nous concentrant sur l'annonce du projet, nous avons pu vérifier comment les objectifs et les conditions de la mise en place des deux complexes des arts de la scène furent présentés au public. L'ouverture de la première composante de chacun des complexes des arts de la scène nous a offert plus de réflexions/discussions concernant le programme préalablement présenté. L'inauguration des autres composantes des complexes des arts de la scène sont jugées par rapport au complexe des arts de la scène et non plus vraiment envers le projet de rénovation urbaine.

6.1 UNE OPPORTUNITÉ À SAISIR

Pour le cas new-yorkais, nous avons évoqué que l'idée d'inclure une composante à caractère culturel au Lincoln Square Urban Renewal Project a été décisive quant à l'orientation générale de ce secteur de l'Upper West Side qui allait passer d'un statut de quartier populaire à celui de quartier plus huppé. Ainsi, les promoteurs tenteront non pas de dissimuler l'envergure des changements, mais bien de minimiser les potentiels accrochages avec la population riveraine en faisant la promotion d'une culture accessible à tous et rendant presque le Lincoln Center for the Performing Arts un symbole d'un nouveau mode de vie, un hommage à l'état d'esprit des Américains. Le changement de mentalité, celle d'une Amérique triomphante au lendemain de la Seconde Guerre mondiale (Janz, 1997 : 30), se répercute dans l'attitude privilégiée lors de la conception du complexe des arts de la scène. Ce n'est donc pas sans une certaine vanité et reprenant l'idée du monument, cette fois-ci consacré à la victoire de la planification urbaine et de l'organisation du territoire sur l'insalubrité, les taudis et peut-être même sur les revendication citoyennes ignorées notamment quant au déplacement des résidants et au changement de vocation que l'on planifie le complexe des arts de la scène.

6.1.1 À New York, un grand dérangement appréhendé

Au cœur de l'un des plus grands chantiers new-yorkais de rénovation urbaine en cours au tournant des années 1960, la mise en place du Lincoln Center for the Performing Arts bouleverse le monde culturel par le regroupement de trois institutions new-yorkaises. Ce dernier se voit soudainement départi d'un cadre bâti résidentiel homogène au profit du complexe des arts de la scène, d'une université et de grandes tours d'habitation. Après-coup, la suspicion du caractère novateur du complexe des arts de la scène remplacera la surprise quant à la réussite du projet. Les architectes Charles W. Moore (1925-1993) et Donald Canty (1929-2005) présentent une vision quelque peu différente quoique bien articulée autour des deux mêmes idées d'isolation du Lincoln Center for the Performing Arts. En affirmant : « I was moved by the sheer power of the concept (loosely called ghettoizing, by its detractors) which first separates drama from the rest of the city, into a golden work of its own, and then actually has the vision further to separate characters (…) » (Moore et Canty, 1966), ils démontrent la complexité du programme du complexe des arts de la scène dont le programme cherche à créer un lieu d'exception pour la culture.

Dans le discours qu'il prononce lors de la première pelletée de terre le 13 mai 1959, le Président Eisenhower (1890-1969) exprime le souhait que le Lincoln Center for the Performing Arts Center devienne un symbole de la maturité culturelle américaine (« Showcase for … », NYHT, 17 janvier 1960) et permette aux Américains d'entrer facilement en contact avec les différents arts de la scène (Tommasini, 2009). Pour les New-Yorkais, au tournant des années 1960, le Lincoln Center for the Performing Arts constitue une preuve du leadership de leur ville en matière de culture, et ce, pour les cinquante années à venir (« Showcase for… », NYHT, 17 janvier 1960). Sur cette concordance entre le passé dit obsolète des infrastructures (dont celles du Carnegie Hall et de la Metropolitan Opera House) et le futur de la vie culturelle new-yorkaise que l'on veut prometteur et accessible au grand public, le journaliste Howard Taubman (1907-1996) écrit :

> The Lincoln Center for the Performing Arts will be much more than a monument to American impatience with the old. It will be a complex of new buildings in which established as well as fresh institutions will dedicate themselves to serving music, theater and dance so as to meet the needs of a democracy in the second half of the twentieth century. Worshipers of the status quo arts till indignant that anyone should want replacements for Carnegie Hall and the Metropolitan Opera House, the one with its admirable acoustics and the other with its dignity and glamour. It is easy to be sentimental about these auditoriums with their history and traditions. But there are solid reasons, practical and artistic, for the decisions to build a new (Taubman, 1957).

Afin d'assurer que les publics traditionnels des établissements suivent les institutions dans leurs nouveaux locaux et aussi dans le but de rejoindre de nouveaux spectateurs, il faut intéresser les Américains à l'offre culturelle proposée par le Lincoln Center for the Performing Arts. C'est pourquoi un grand soin est apporté à la conception du site et des bâtiments, mais aussi quant à la programmation. Ces efforts visent à rendre les lieux accessibles, agréables et invitants pour tous.

Le Lincoln Center for the Performing Arts : une solution inclusive

Il faut préciser que malgré tout ce qui suivra, c'est-à-dire les craintes et le mécontentement des résidants déplacés, l'annonce du projet du complexe des arts de la scène comme réponse aux besoins d'espaces pour les institutions culturelles new-yorkaises est bien accueillie. Très tôt, l'originalité, la polyvalence et le potentiel du complexe des arts de la scène sont soulignés : « New York City's Lincoln Center for the Performing Arts, bringing together for the first time in one place the best of the live entertainment arts, has been called « one of the greatest cultural developments of modern times. » (« The dream… », *NYTM*, 1959).

Il importe de se rappeler qu'à ce moment, des citoyens s'alarment face à la disparition de l'échelle traditionnelle, qu'ils qualifient d'humaine, des quartiers au profit des tours résidentielles mises en place sous le joug des programmes de rénovation urbaine. Ceci, combiné à une nouvelle conception de l'offre culturelle renforce le sentiment de perte des référents traditionnels et conséquemment ouvre la porte à l'incompréhension et au mécontentement et fera dire à Jane Jacobs : « Look what we have built… Cultural centers that are unable to support a good bookstore. Civic centers that are avoided by everyone but bums, who have fewer choices of loitering place than others… This is not the rebuilding of cities. » (Jacobs, 1992 : 4). Cette dernière reproche ainsi au complexe des arts de la scène de n'entretenir aucun lien avec son contexte d'insertion. Dans le même ordre d'idée et laissant planer le doute sur l'échec de cette noble intention d'accès facilité, l'actuelle vice-présidente à la programmation Jane S. Moss décrivait le complexe des arts de la scène comme un « little white palace on a hill », se rapprochant de cette idée d'Acropole telle que proposée par Janz (1997) et confirmant sa distance physique et symbolique par rapport à la trame urbaine et conséquemment au public (Tommasini, 2009). Ainsi, forcer la présence d'une nouvelle vocation dans un secteur, sans réellement planifier la venue d'activités et de fonctions connexes n'aura pas nécessairement d'effet sur la qualité du secteur. Selon certains détracteurs, la concentration d'établissements culturels et leur insertion considérée inadéquate dans la trame urbaine vaudront au complexe des arts de la scène l'épithète de « shopping center for the arts » (Kolondin, 1962), où tout se retrouve dans un seul espace, éliminant par le fait même les liens avec l'environnement immédiat. Ironiquement, cette appellation nous apparaît partiellement cohérente avec l'intention d'accessibilité au grand public, mais en même temps, elle ne concorde pas nécessairement avec le type de programmation plus classique, plus élitiste propre aux institutions abritées. Bien que spécifiquement formulées pour le Lincoln Center for the Performing Arts, ces réflexions

peuvent être transposées sur le complexe des arts de la scène en général parce qu'avec les possibilités qu'il soulève, il sera repris tant aux États-Unis qu'au Canada.

Le Lincoln Square Urban Renwal Project : incertitudes face aux changements

À l'époque, le secteur de la ville où l'on planifie installer le Lincoln Center for the Performing Arts, entre la 62e et la 66e rue, près de Broadway dans le West Side est comparé aux parties les plus miteuses de New York (Miller, 1958 : 75). On pourrait être tenté de croire que l'annonce du projet réjouit la population. Cette appréciation n'est pas unanime. Avec le recul, le Lincoln Center for the Performing Arts ravit ceux qui ont demandé et attendu la venue d'une solution aux besoins en termes d'espaces adéquats pour la représentation d'évènements culturels : « For arts enthusiasts, the new complex, which required clearing away more than 16 acres of a badly run-down neighborhood, promised to be safe, modern and convenient, a cultural citadel with concert halls, opera houses, a duplex theater and more, built with travertine columns and gleaming windows. » (Tommasini, 2009), mais ce même projet prend une tout autre dimension pour les populations déplacées (résidants et commerçants) qui n'hésitent pas à manifester leur mécontentement, non pas tant envers le complexe des arts de la scène comme solution culturelle, mais contre le programme de rénovation urbaine qu'il suppose. « One of the major difficulties faced by Lincoln Center's backers from the beginning has been the opposition of business organizations and residents in the area » (Miller, 1958: 158). Il ne faut pas négliger le fait que la multiplication des projets de rénovation urbaine dirigés par Moses et imposés à l'ensemble de la ville en dérange le fonctionnement et perturbe l'équilibre de celle-ci. Le complexe des arts de la scène s'insère dans un quartier résidentiel où malgré les tensions raciales, les disparités sociales et la piètre qualité du cadre bâti, il existe une dynamique de vie urbaine porteuse d'une identité communautaire bien définie. Les promoteurs du projet doivent faire face à l'opposition, mais aussi (et surtout) aux inquiétudes des résidants et des commerçants, qui se regroupent et n'hésitent pas à manifester leur désaccord envers le Lincoln Square Urban Renewal Project[37]. Parmi les appréhensions soulevées par les citoyens, on craint

[37] Nous avons eu l'occasion d'écouter des témoignages de délogés du Lincoln Square Urban Renewal Projet, recueillis dans le cadre d'un projet d'histoire orale mené par le service d'archives du Lincoln Center for the Performing Arts. Tout en demeurant consciente que le temps altère la mémoire, amplifie ou banalise certains événements, nous avons eu l'occasion de mieux comprendre les enjeux, somme toute simples, derrière les manifestations et l'opposition face au projet. Pour la plupart, ils relèvent de la perte du domicile et des habitudes de vie, de l'imposition de déménager, souvent dans d'autres secteurs plus abordables de la ville puisque et ce, malgré les promesses de relocalisation à proximité, de l'insécurité à savoir si ces évenements se reproduiraient, de l'incompréhension de la venue de telles fonctions dans un milieu (urbain et social) apparemment incompatible, etc. Ceci nous laisse penser

la diminution de la quantité et de la qualité des services offerts aux résidants en termes d'habitations, de restaurants, de commerces, de bureaux et locaux de répétition abordables (Miller, 1958 : 78). Face à ces inquiétudes, les promoteurs du projet répondent : « if a community can put together a Lincoln Center, there is hope that it can also develop a proper city environment around it. » (Miller, 1958 : 78) Ce type de propos n'est pas, à notre avis, nécessairement rassurant pour les résidants puisqu'on adjoint à un secteur « populaire » une vocation « élitiste », malgré tous les efforts mis en place pour prétendre le contraire.

Il n'en demeure pas moins que ces derniers réagissent aux principes de *tabula rasa* mis de l'avant dans le cadre des programmes de rénovation urbaine et ce, peu importe les efforts mis en place pour compenser ou du moins minimiser les répercussions sur la vie quotidienne des habitants et des usagers du secteur touché par l'arrivée du Lincoln Center for the Performing Arts. Le titre : « Sometimes It's Relocation, Often It's Just Dislocation » (Mulligan, 16 décembre 1959) démontre bien l'état d'esprit et du secteur dans lequel se retrouvent les résidants face aux changements. Dans le même ordre d'idée, plus tard nous verrons apparaître des commentaires soulignant que déplacer un problème n'équivaut pas à le résoudre. Les critiques portent encore et toujours sur l'insertion du complexe des arts de la scène et sur le manque de respect à la fois pour la vie communautaire du secteur sans oublier le caractère disproportionné du complexe par rapport au cadre bâti et à la trame urbaine.

> The truth is that the group of structures that now exists between 62nd and 66th Streets and Amsterdam and Columbus Avenues raises the most difficult and complex problems of the relationship of buildings to their environment and the suitability of architectural form to function, and that whatever reservations one may have about the architecture and planning of Lincoln Center must be severely mitigated by consideration of how the fabric of the Center allows its activities to be carried on (Millard, 1967-68 : 657).

Ainsi, le changement total du paysage en regard de l'esthétique, de l'échelle, des types architecturaux, de la forme urbaine ainsi que de la fonctionnalité se fait à la satisfaction de ceux qui ont instauré le projet et sa concrétisation :

---

que les réactions auraient été les mêmes peu importe le type de projet présenté. Cependant, faute d'une source similaire pour le cas montréalais, nous n'avons pas utilisé directement ces informations.

> Just five years ago, the Lincoln Square area was occupied by ancient, dilapidated brownstones and small, run-down stores. But today, a unique combination of public, private and non-profit organizations is engaged in a program to transform this same area into one of worldwide importance. It's the largest and most ambitious redevelopment program ever undertaken in any city (Con Edison, mai 1962).

Rappelons encore que le Lincoln Center for the Performing Arts est au cœur d'un programme bien plus vaste de rénovation urbaine en place dans l'Upper West Side et dans le reste de la ville. À ceux qui doutent sans avoir vu, qui critiquent l'essence même du projet avant qu'il ne soit réalisé et qui supportent les populations déplacées au nom du changement et de la nouveauté, Moses répond : « I suggest you explain matters to the more open minded critics, but not pay too much attention to them. After all, critics build nothing. You are showing the world what New York can do for itself and the nation. » (Moses, 1960) Ceci laisse sous-entendre que les commentaires et les revendications ne seront que peu, voire pas du tout, pris en considération et que le projet porté par les autorités municipales et des représentants du monde culturel et de celui des affaires verra le jour.

Par la culture, créer un symbole

Le parcours, de l'idée à la construction en passant par l'annonce n'a pas été sans embuches. S'inscrivant dans les idées urbaines du milieu du 20e siècle, les débats soulevés autour de la mise en place du Lincoln Center for the Performing Arts ont permis de prendre plus ou moins conscience d'autres considérations imprévues. Nous suggérons qu'elles ont alimenté les débats et démontrent l'ignorance des citoyens dans le processus d'implantation de rénovation urbaine et aujourd'hui, elles nous apprennent beaucoup sur l'effervescence qui entourait ces projets :

> It has not been easy to reach even this earliest Landmark on the way to completion of a cultural enter so valued by New York, so inspiring to other cities. Much of the battle lies behind, already won: the planning, the organizing the passage of legislation, the relocation of families that had to be moved. (…) But the public, who will benefit from and take pleasure in what goes on in these buildings, and those whose interest in the arts is

> kindled and sustained, and the city that is host to this momentous improvement, will not fail to measure and appreciate the extent of what has been accomplished. For them tonight is a significant fulfillment and a beginning (« A Lincoln… », *NYT*, 23 septembre 1962).

Malgré le potentiel de la solution trouvée et retenue par Robert Moses et John Rockefeller III et l'enthousiasme qu'elle soulève, le doute subsiste sur la faisabilité, voire l'intérêt du fondement des complexes des arts de la scène : concentrer différents établissements culturels sur un même site. Certains comme l'historien Lewis Mumford (1895-1990), l'écrivaine et activiste urbaine Jane Jacobs (1916-2006) et l'architecte Christopher Alexander (1936—) craignent une compétitivité accrue entre les institutions ou la création d'une enclave culturelle, déconnectée du reste de la scène artistique new-yorkaise (Eisenberg et Eisenberg, 2001). Sur ce regroupement formel et fonctionnel de trois des plus importantes institutions culturelles new-yorkaises, Jacobs dira : « New York decision to take all its most impressive, or potentially impressive, cultural chessmen out of play and segregate them in a planning Island called Lincoln Center for the Performing Arts. » (Jacobs, 1992 : 168). S'il est appelé à devenir le symbole culture par excellence de New York, qu'advient-il des nombreux autres établissements culturels?

Revisiter la venue du Lincoln Center for the Performing Arts

En nous appuyant sur les travaux récents de chercheurs qui ont abordé le Lincoln Center for the Performing Arts en tant que lieu de culture, solution aux problèmes urbains, icône architecturale et réalisation de Moses, nous devons souligner qu'au moment de l'annonce de l'insertion d'une composante culturelle du Lincoln Square Urban Renewal Project, les réactions sont partagées. Alors que les promoteurs décident de profiter d'une ouverture dans le projet déjà prévu de rénovation urbaine de ce secteur pour y adjoindre un nouveau type architectural répondant aux besoins de trois institutions culturelles new-yorkaises, les résidants perçoivent sa venue comme l'ajout de l'insulte à l'injure puisqu'ils ne semblent pas comprendre (ou croire) que ce nouveau lieu leur sera accessible. Avec le recul, on comprend que la grogne envers les programmes de rénovation urbaine se fait toujours entendre : « After 1960, public opinion, reacting to the destruction of urban fabric and community life caused by Moses's programs, turned against massive redevelopment schemes involving demolition. » (Fainstein, 2005 : 10).

Au fil de nos recherches, nous avons remarqué que les doutes soulevés envers le projet au moment de son annonce ne sont pas spécifiquement liés à la présence culturelle dans le cadre de la rénovation urbaine. Bien sûr, l'approche privilégiée de faire *tabula rasa* pour laisser la place au méga-îlot nécessaire à la mise en place du complexe des arts de la scène est perçue comme une excentricité complètement déconnectée de la réalité urbaine new-yorkaise originale l'éloignant de la vitalité et la diversité essentielle à la créativité artistique (Wright, 2008 : 229). Du point de vue des critiques en urbanisme, le fait que le complexe soit construit comme une forteresse fermée sur trois côtés et limitée sur le quatrième donne partiellement raison à cette impression (Eisenberg et Eisenberg, 2001). Nous y voyons une solution pragmatique moderne répondant au besoin d'un grand terrain. Le même type de commentaire réapparaîtra quatre décennies plus tard : « Lincoln Center is now officially what it has been unofficially for many years : a problem. The function of the redevelopment project is to study the problem and produce a solution, or set of solutions. » (Muschamp, 2002) Est-ce dire que depuis sa création, le Lincoln Center for the Performing Arts relève plus du problème que de la solution urbanistique mal adaptée au secteur en termes d'implantation, de proportions, d'architecture et de fonction? Aujourd'hui, dans un effort de réhabilitation en reconnaissance de son influence, l'homme derrière les décisions prises à l'époque, Moses, a longtemps été perçu comme le : « …antiheros of modern planning, but his approach to urban renewal at Lincoln Center was bold and influential. Lincoln Center embodies the proposition that the arts are an indispensable element of good urbanism. » (Ballon, 2003).

Cette double attitude envers le projet, relevant à la fois du mécontentement sur la manière, mais de l'approbation du résultat, illustre clairement la fine frontière sur laquelle se pose le Lincoln Center for the Performing Arts. Bien qu'il soit considéré par Rockefeller III comme le plus grand centre civique privé (Goldin, 1987 : 25), des doutes apparaissent très tôt sur la capacité du complexe des arts de la scène à répondre à son programme. Rockefeller III envisage son implantation comme : « … a new kind of city therapy » dans la lignée des objectifs poursuivis par les programmes de rénovation urbaine visant à combattre l'insalubrité et solutionner les problèmes liés à la désuétude des bâtiments. Il exprime ainsi, au nom du Lincoln Center for the Performing Arts Inc. et des autres promoteurs du projet, l'idée que l'art et la culture peuvent constituer de nouvelles voies à explorer pour la conception de nouveaux espaces urbains (Ballon, 2003). Au tournant des années 1960, Rockefeller III va même jusqu'à décréter qu'au niveau urbain le : « Lincoln Center *is* a triumph of city planning, its symmetrical layout and

formal, fountain-adorned plaza an embodiment of the *City Beautiful* urban vision advocated by such turn-of-the-last-century architects » (Magnet, 2000). Aujourd'hui, les critiques d'architecture lui donnent en quelque sorte raison en considérant que le complexe des arts de la scène a rempli sa mission en termes de revitalisation du secteur :

> It's a city-planning success in a more down-to-earth way (…). Time has proven Moses right: the building of Lincoln Center, creating a real sense of place with its graciously proportioned outdoor room, was the first in a series of events that led to an emphatically revivified section of the city, with businesses flourishing and property values skyrocketing in a wide swath around the complex and stretching many blocks to its north (Magnet, 2000).

6.1.2 Le Philharmonic Hall : le 23 septembre 1962 sous le signe du glamour populaire

Après avoir fait *tabula rasa* d'un quartier, laisse-t-on là entrevoir la possibilité qu'avec le Lincoln Center for the Performing Arts durant les années 1950 et 1960, on dépasse les attentes liées aux besoins d'infrastructures. Pour concevoir, bien que cela soit d'abord contesté, les effets positifs d'inclure de nouvelles pratiques culturelles, pouvons-nous en déduire qu'elles soient à l'origine des façons de faire actuelles en réaménagement urbain thématique axé sur l'effet d'entraînement potentiel du changement de vocation?

Une anticipation discutée, mais comblée

Avant même qu'il ne soit construit, le Lincoln Center for the Performing Arts est surnommé « one of the greatest cultural developments of modern times », a « dream center » (« The dream… », *NYTM*, 18 octobre 1959). Les ambitions placées dans son programme dépassent largement celles liées à la représentation artistique. On y voit une représentation des orientations de la ville : « And Lincoln Center is but one of the many great prospects in the city's future. » (Wagner, 1962). Car le complexe des arts de la scène en tant que composante de le rénovation urbaine sera défini comme inspirant et démontrant une plus value pour les résidants par l'amélioration subjective du secteur pour les amateurs des arts de la scène, un haut lieu de

culture, une réponse aux attentes des différentes institutions. Zipp (2006) estime que la venue du complexe des arts de la scène marque un tournant dans la conception symbolique de New York, répondant par le fait même aux intentions d'affirmer le rôle culturel potentiel de la ville, et ce, même si le voisinage immédiat du Lincoln Center for Performing Arts considère plutôt comme une monstruosité architecturale moderne (Zipp, 2006 : 348) :

> It was Lincoln Center that confirmed urban renewal's role in the postwar age; it represented the ultimate imaginative yoke between the drive to physically rebuild the old city and the effort to prepare the metropolis for its role as capital of modernity (Zipp, 2006 : 37).

Réussite par rapport aux intentions initiales du programme, la seule présence du Philharmonic Hall confirme qu'en 1962, les États-Unis entrent dans une ère de maturité sur le plan culturel (Rogers, 1962). À titre de Président du Lincoln Center for the Performing Arts, Rockefeller III s'adresse aux invités avant le début du concert inaugural en ces termes :

> What was only an idea seven years ago has come to reality because thousands of men and women in the arts, in education, in philanthropy, in business, in labor, and in government have given time and money with unparalleled generosity (« Beneath… », *NYT*, 24 septembre 1962).

Cependant, à cause des compromis et de la direction conservatrice prise par les planificateurs et les architectes le résultat architectural final ne répond à aucune attente (Huxtable, 1962). C'est-à-dire qu'il apparaît ne pas répondre aux créneaux modernes puristes ni à ceux du langage classique. Cet hybride esthétique obligera l'architecte Max Abramovitz de défendre ses choix : « Behind this conservative, ordinary exterior is apt to be engaged in some of the most dramatic and unordinary work of our time – the creation of those large, costly and occasionally beautiful structures that make up the city scene » (Abramovitz, 1962). Est-ce une variation de l'idée moderne de la forme suivant la fonction? Le complexe des arts de la scène devient alors un support pour ne pas dire un décor à la représentation d'événements culturels. Dans cette optique, il devient alors plus facile de reconnaître les efforts placés afin de faire du Lincoln Center for the Performing Arts un monument urbain, symbolisant la vitalité artistique new-

yorkaise devant permettre de positionner la ville sur l'échiquier des capitales culturelles du monde. À nouveau, au moment de l'inauguration, des réserves sont formulées quant à la facture architecturale : « As for the building itself, Philharmonic Hall probably will be too conservative to please most of the avant-garde, and too modern to please most of the conservatives. » (Schonberg, 1962). Est-ce que sa disposition, son aménagement et son architecture permettent au Lincoln Center for the Performing Arts de répondre à son programme? À cette question Huxtable répondra :

> The effectiveness of the building as a civic monument, however, is immediately apparent. It is beautiful, and its structure has a great deal to do with its beauty. The taper of the columns conforms to the lines of stress of their reinforced concrete, heaviest at the first-floor crossing, slimmest at the bottom and the top. (…) If the building is serenely handsome by day, it takes on a remarkable beauty at night (Huxtable, 1962).

Nous avons précédemment souligné qu'une des composantes de la mission du Lincoln Center for the Performing Arts était d'être accessible à l'ensemble de la population. Au moment de l'inauguration, cette intention demeure et prend même de l'ampleur afin d'initier de bonnes relations entre le grand public et le complexe des arts de la scène. De réels efforts sont consentis par les dirigeants du projet pour assurer l'accessibilité du centre à tous. Ainsi, dans le cadre de la promotion, des investissements sont faits dans des publicités à la télévision, dans les journaux, par le biais du film *A Legend is Born*[38] en plus de la mise en place de programmes pour les écoliers. Ainsi, une maquette présentée dans les gares, à la bibliothèque municipale, dans les grands magasins et dans certains musées vise à renseigner les new-yorkais sur le complexe des arts de la scène. Publicités radio, envois postaux et promotion dans les vitrines des commerçants complètent la stratégie de promotion. Les prix des billets pour assister aux activités tenues durant la semaine de l'inauguration varient entre 1 $ et 250 $ (« Ticket Prices… », *NYT*, 24 septembre 1962; Young, 1963 : 6). Bien que l'inauguration réunissait sur place l'élite politique, artistique et mondaine de New York et des États-Unis, tous les Américains avaient la possibilité, grâce à la magie de la télévision d'assister en direct, entre 21 h et 23 h au concert en plus d'obtenir une visite guidée de certaines composantes architecturales (Shepard, 1962). Cette décision avait été prise en janvier 1960 lors d'une rencontre entre le consultant en

[38] *A Legend is Born* présenté à la télévision, 52 cinémas, 225 le cadre de représentations privées et dans 780 écoles (Ogilvy, 1959-1960 : 10).

matière de télévision du Lincoln Center for the Performing Arts, le pionnier de la culture à la télévision selon le *New York Times* Robert Saudek (1912-1997) (Thomas Jr., 1997) et le vice-président à la programmation de CBS (Shanley, 1962). À l'époque, la décision de télédiffuser l'inauguration participe à la remise en question des distinctions entre la culture de l'élite et la culture populaire. Le doute persiste malgré tout sur la clientèle recherchée et celle qui assiste réellement aux événements présentés, et ce, malgré que les arts de la scène, par leur diversité, sont aptes à rejoindre de nouveaux publics (« Lincoln Center Progress… », *NYM*, 22 septembre 1963). La mise en place de diverses activités et promotions[39] visant à assurer que chacun se sente bienvenu et puisse participer aux célébrations entourant le nouveau complexe des arts de la scène témoigne aussi de la volonté de démocratiser son accès.

L'inauguration du Philharmonic Hall et conséquemment du Lincoln Center for the Performing Arts est un événement important, l'aboutissement d'une vision à la fois de la ville et de la culture : « These were sounds that led up to the nation's most elegant musical event of the century, the opening last week of New York 's Philharmonic Hall. » (Cameron, 1962). Plusieurs personnalités du milieu politique sont présentes dont le président, John F. Kennedy et son épouse (« President declines… », NYT, 12 septembre 1962), le Gouverneur Nelson A. Rockefeller, le maire de New York Robert F. Wagner ainsi que des personnalités du monde culturel faisant de l'événement, un « white tie affair (Parmenter, 1962). On associe cette soirée à l'union de la culture et de la sophistication, le comparant à : « glittered in the night like a glorified Mississippi steamboat where Culture and Glamour walked affectionately side by side. » (Cameron, 1962). Le Lincoln Center for the Performing Arts s'illustre comme une grande synthèse artistique (Muschamp, 2001). Les commentaires faits sur le bâtiment par ceux qui assistent à l'inauguration, autant les dignitaires du monde des arts, de la politique, des sciences et le public sont généralement positifs (Ericson, 1962). La portée symbolique potentielle du

[39] Le 21 septembre 1962, à la veille de l'inauguration, les ouvriers impliqués dans la construction du Philharmonic Hall assistent, en primeur, à la répétition en vue du concert du lendemain. L'invitation envoyée aux ouvriers se lisait ainsi :

> Lincoln Center is very pleased to have this opportunity of recognizing the accomplishment of the many individuals whose work will have brought Philharmonic Hall to completion. It is hoped that their attendance at the first opera rehearsal will be most enjoyable and provide them with a high sense of satisfaction in work well done. (« Worker's invited… », *NYT*, 13 août 1962)

Parmi les autres activités spéciales organisées et qui sont dignes de mention, « The Salute to the United Nations ». Il s'agit d'une présentation spéciale d'*Atlantida* pour 300 délégués des Nations Unies (Parmenter, 1962). Comme ce sera aussi le cas pour la Place des Arts de Montréal, des matinées, c'est-à-dire des représentations en après-midi seront offertes aux jeunes à des coûts moindres de manière à ce qu'ils puissent entrer en contact avec les arts de la scène (Young, 1963 : 6).

Lincoln Center for the Performing Arts en tant qu'ensemble avait déjà été évoquée, sa magnificence et sa grandeur témoigne du statut de la culture à New York (Ericson, 1962). Il s'avère surprenant de constater qu'aux dires du président Eisenhower, il lui est conféré un pouvoir – ou à tout le moins une influence – sur la paix dans le monde. Ces propos seront complétés par ceux du président de AFL-CIC qui considère que déjà au moment de l'ouverture du Philharmonic Hall, le complexe des arts de la scène dans son entièreté démontre ce qu'un « … an expressive symbol of what free men can do in a free society to rpovide cultural enrichment for all the people» (Con Edison, 1962). Les invités sont conscients de participer à l'histoire (Schonberg, 1962), à la concrétisation d'un grand rêve culturel devenu réalité au cœur de Manhattan (Connors, 1962) et qui permettra à de nombreux talents de voir le jour et de performer à l'intérieur de ses murs (Ericson, 1962). Que ce soit le gouverneur Rockefeller qualifiant de superbe le bâtiment ou le président du *Lincon Center Inc.* et compositeur William Schuman qui le dira magnifique, les qualificatifs positifs quant à l'allure du Philharmonic Hall abondent (Ericson, 1962).

Avant même que toutes les composantes planifiées ne soient érigées, l'uniformisation de la couleur, par l'emploi d'un matériau unique, le travertin, participe à l'impression classique dégagée par le Lincoln Center for the Performing Arts. D'un côté, ce choix sera salué : « The graceful contemporary buildings in this unique community will be accented by facades of gemming white travertine, the same stone used on St. Peter's in Rome. The average height of the buildings will be one hundred feet…and they will reflect sun, light and sky through towering windows…some as high as ninety feet! (Con Edison, 1962). De l'autre côté, l'exigence d'utiliser le travertin comme matériau de revêtement sera perçue comme l'une des grandes erreurs du projet compte tenu de la pollution atmosphérique qui abîme les édifices new-yorkais et nuira ainsi au concept de luminosité désirée par l'architecte. "The other greatest planning misfortune was the specification of travertine as Lincoln Center's uniform revetment. Although it has suitably imperial connotations and normally weathers to a lovely color, it is a deeply pitted material, which provides pockets for the collection of New York soot." (Millard, 1967-68 : 658).

Passer outre les débats

Bien que les résidants déplacés et n'ayant pas tous été relocalisés – en dépit des promesses de Moses – expriment une certaine amertume envers le Lincoln Square Urban Renewal Project

(Feigelson, 1964), semble avoir tenu ses promesses. En termes de rénovation urbaine, en plus de participer à la revitalisation du cadre bâti, à l'amélioration des voies de circulation et au changement de vocation du secteur, la venue du Lincoln Center for the Performing Arts s'impose comme le cœur de ce projet. Implanté sur Broadway, le complexe des arts de la scène apparaît donner tout son sens au projet et redonner à cette artère de grande importance un renouveau bien mérité : « Several years ago, Broadway became a pleased but uncertain link between Columbus Circle and that glorious new rich cultural event – Lincoln Center. She was like a mother without a high-school diploma, whose daughter had just married a Rockefeller." (McQuade, 1969). On se rappelle le passé pas si lointain où ce secteur du West Side était considéré par les autorités municipales et en comparaison avec ce qu'il est, au moment où les différentes composantes du Lincoln Center for the Performing Arts ouvrent leurs portes. Il apparaît que :

> Today the Lincoln Square « neighborhood » roughly bounded by Broadway on the east, the Hudson River on the west, from 60th to 70th Sts., is a shimmering, sophisticated city within a city. At its heart is the great new cultural complex, Lincoln Center for the Performing Arts (…) (Talylor, 1964).

Ce type de commentaire démontre le succès de l'idée derrière le Lincoln Center for the Performing Arts à savoir utiliser la culture comme outil dans les projets de rénovation urbaine afin de créer au cœur d'un projet plus vaste un lieu où le beau domine dans un environnement de plus en plus contrôlé, mais qui porte toujours les traces de son passé bien différent du rôle qui lui est désormais attribué.

Comme rien n'est jamais parfait, des problèmes difficiles et complexes apparaissent dans la relation entre les bâtiments et l'environnement tout comme à propos de la capacité des formes à soutenir les fonctions considérant même que le point focal soit isolé du contexte environnant (Millard, 1967-68 : 357). Rappelons qu'au moment de l'annonce du projet, certains craignaient la constitution d'une enclave culturelle ("Catching…", *DN*, 11 avril 1963) déconnectée du reste de la ville et que par les choix en termes d'aménagement et d'architecture, cette vision s'avère juste, pour le meilleur et pour le pire.

Un nouvel élan pour la vie culturelle américaine

MacDonald et Tough (1966 : 517) considèrent que le Lincoln Center for the Performing Arts devient rapidement un centre culturel non seulement pour New York, mais pour les États-Unis au complet. Assurément apte à porter le sentiment de fierté tant espéré, Rockefeller III de compléter :

> We can all be, justifiably proud that our city, state, and Federal governments have more clearly recognized the importance of the arts to our people. We think that, in Lincoln Center, a pattern of Government has been pioneered, on that in the years ahead, in other cities, may be useful. » (Rockefeller, 23 septembre 1962).

La mise en place du Lincoln Center for the Performing Arts inspire le Gouverneur de l'État de New York, Nelson Rockefeller (1908-1979). Selon lui, la scène culturelle américaine est en pleine expansion à tel point qu'il envisage la constitution du *United States Council on the Arts* (Gardner, 1962) afin d'encadrer la gouvernance des arts. Car rappelons que le manque d'intérêt du gouvernemental envers les arts avait été maintes fois dénoncé, laissant de grandes institutions reconnues sans locaux adéquats, par manque de financement. La venue et l'intérêt soulevé par le Lincoln Center participent à la réflexion visant la redéfinition du rôle du gouvernement dans la culture.

Si lors de l'annonce du projet, l'initiative au plan culturel était appréciée, le projet de rénovation urbaine quant à lui dérangeait les résidants du secteur. Au moment de l'inauguration du Philharmonic Hall, le 23 septembre 1962, c'est la concrétisation d'une réponse pragmatique, bien qu'osée, qui est soulignée. Cette soirée marque le début d'une nouvelle ère dans la vie culturelle new-yorkaise (Rich, 1962). « A new epoch in New York's concert life began last night. (…) The inaugural concert, in its excitement, social prestige and spirit of community welcome, matched the significance of the occasion. » (Parmenter, 1962b).

Retour sur les débuts du Lincoln Center for the Performing Arts

Même avec le recul, les choix architecturaux font pour le Philharmonic Hall et aussi sur l'ensemble des autres composantes du Lincoln Center for the Performing Arts demeurent

contestés. L'idée que le modernisme n'a pas survécu au tournant des années 1950 et que les tendances modernes influencées par les Beaux-Arts se mirent à coexister afin d'offrir un nouveau langage architectural aux institutions ne fait pas l'unanimité (Curtis, 2001). L'historien et critique d'architecture Michel Ragon (1986) qualifie le Lincoln Center for the Performing Arts de symbole « du déclin évident de la puissance créatrice architecturale des États-Unis » (Ragon, 1986 : 4) puisqu'il ne voit là qu'une copie du palais de Chaillot construit à Paris en 1937. La venue de ce complexe des arts de la scène marque pour lui l'échec du Mouvement moderne. Aurait-il mal ou pas du tout compris la démarche de distanciation ou a-t-il raison en considérant que parallèlement au moment où l'on invente un nouveau type architectural les limites du Mouvement moderne sont atteintes et l'on doit recourir à une quelconque forme de mimétisme?

Dans le temps, les commentaires faits sur l'architecture du Philharmonic Hall reprochent le parti pris esthétique qui se révèle sans réelle personnalité. En faisant le choix de n'être ni moderne ni classique, les architectes avaient brouillé les repères, mais sans offrir de propositions jugées intéressantes :

> But as architecture, oh dear. The Center was deplorable, critics recognized from the start. Despite the mountain of money lavished on it, despite the vast expanses of travertine, despite its almost endearing anxiety to look monumental, it looked cheap and cheesy (Magnet, 2000).

Outre l'esthétique du premier complexe des arts de la scène, les travaux récents des chercheurs démontrent des préoccupations sur la faisabilité de rendre plus accessible la culture par l'intégration de celle-ci dans les programmes de rénovation urbaine au tournant des années 1960. Est-ce le recul, ou simplement la raison qui permettra d'affirmer le potentiel limité de l'architecture? En période de redéfinition culturelle et sociale, le complexe des arts de la scène se pose sur une fine frontière voulant ouvrir les portes de la haute culture à l'ensemble de la population. « Nor can architecture ultimately resolve the conflict that elitism and modern democracy pose for one another. » (Muschamp, 2002). Avant-gardiste, inclusive et pieuse, il s'agissait probablement là d'un programme trop chargé qui, s'imposant sans marche à suivre, ne pouvait qu'être incompris.

L'objectif de redéfinir ce secteur de l'Upper West Side tout en respectant les résidants et celui d'atteindre une nouvelle clientèle qui verrait dans le Lincoln Center for the Performing Arts une destination accessible et accueillante ne semble pas plus réussie, quarante ans après l'inauguration de la première composante :

> Lincoln Center may be the largest performing arts center in the world, but other arts centers around the world have done a far better job of being destinations themselves, of belonging to the public at large and to the next-door Neighbors as well («Rebuilding… » , *NYT*, 13 janvier 2002).

À ce point, qui ou quoi accuser de l'échec relatif quant à l'atteinte de cet objectif? Est-ce, comme nous l'avancions précédemment, le type d'événements proposés? Est-ce la longévité des institutions qui se sont logées au Lincoln Center for the Performing Arts et qui ne sont pas naturellement destinées au grand public? Ce questionnement dépasse notre propre réflexion sauf si nous décidions d'envisager que le choix du site combiné à l'utilisation du méga-îlot sur lequel sont venues se poser les différentes composantes proposent un langage incompréhensible ou alors inhospitalier à un certain public.

6.1.3 Lincoln Center for the Performing Arts : rêve ou désastre

Le complexe des arts de la scène devient un objet désiré et pertinent permettant d'apposer (imposer) au Upper West Side une nouvelle vocation, plus culturelle. Déjà, l'espoir est placé dans les établissements afin que leur venue, quoique dérangeante pour les résidants contraints de déménager, suscite un nouvel enthousiasme pour le secteur. Conçu pour remplacer des infrastructures désuètes, mais tout de même iconiques du milieu culturel new-yorkais, le Lincoln Center for the Performing Arts devait être en mesure d'attirer de nouvelles clientèles et d'ouvrir la culture à l'ensemble de la population. Tels étaient du moins les propos au moment de l'annonce du projet et nous le supposons, afin de mieux faire passer les démolitions nécessaires à sa concrétisation.

L'envergure du projet et les sacrifices nécessaires à sa mise en place font des sceptiques sur son efficacité, sur le potentiel de compétitivité entre les institutions et son intégration au secteur. En s'autorisant une autonomie complète, tant dans l'espace que dans la gestion, en se distanciant des anciens locaux et en proposant une nouvelle approche (quoique difficile à réaliser), le Lincoln Center for the Perfomring Arts a gagné son pari :

> First, as cultural entrepreneurs, the Lincoln Center elite created their own organizations as they excluded others. Second, in their role as cultural classifiers, the directors established distance between the new Lincoln Center and the old Carnegie Hall and Metropolitan Opera House. The criticisms of these predecessors were implicit: Both looked too much like commercial theaters and both had cramped loci's. Third, these cultural framers put in place a new etiquette that forged new relations among the individual theater-goers, the audience, and the work. Decades earlier, the American citizenry was taught – by orchestra conductors, theater critics, and the like – the proper etiquette to be practiced during classical music performances, including when to applaud, when to shout « Bravo! », when to cast flowers on stage, and when to remain silent. This was, and is, learned behavior, taught by performing arts elites determined to institutionalize high culture (Janz, 1997).

Ainsi, dans la perspective de créer une destination, d'établir un espace comme celui de la haute culture pour tous, de révéler au monde la vitalité culturelle new-yorkaise (et conséquemment américaine), le Lincoln Center for the Performing Arts, répond aux attentes placées dans les dérogations des programmes de rénovation urbaine.

6.2 UNE INTENTION PARMI TANT D'AUTRES

Pour le cas montréalais, notre analyse fait ressortir que l'inclusion d'une composante culturelle correspond, d'une part, à la satisfaction d'un besoin, celui d'une salle de spectacle « digne de ce nom » et, d'autre part, à une intention de doter la ville du plus grand nombre (et variété) d'infrastructures possibles. Dans cette optique, la rénovation urbaine, tout comme la culture, nous apparaît être un prétexte, bien que justifié, s'inscrivant dans le climat d'effervescence et de

renouveau qui s'étend sur l'ensemble du centre-ville. Contrairement à l'annonce du Lincoln Square Urban Renewal Project qui a soulevé maints débats, la venue de la Place des Arts provoque ce que nous qualifierions de soulagement enthousiaste. C'est-à-dire qu'on y voit la possibilité de finalement offrir aux grandes institutions culturelles montréalaises une salle polyvalente apte à accueillir leurs performances autant que les spectateurs qui y assisteront. La Place des Arts s'intègre aux autres chantiers de modernisation-rattrapage et les Montréalais, pas seulement les mélomanes, semblent bien comprendre et accepter le pourquoi de sa venue. Les promoteurs, tant le maire Jean Drapeau que la Corporation Sir-George-Étienne-Cartier, n'ont qu'à présenter leur projet, le défendre et le soutenir. Au moment de l'inauguration, l'idée, voire la conception de la culture, pourtant inchangée depuis l'annonce du projet, apparaît tiraillée puisque s'immisçant dans un conflit sociolinguistique dont les revendications dépassent largement la venue d'un nouvel établissement culturel. Ainsi, contrairement à l'inauguration harmonieuse et démocratisée du Philharmonic Hall, la Grande Salle voit le jour dans la controverse et le mécontentement, accusée d'élitisme anglophone.

6.2.1 À Montréal, de grandes ambitions

À Montréal, l'absence d'infrastructure culturelle de haut niveau est depuis longtemps décriée. Il n'est pas question ici d'obsolescence, mais carrément d'absence, l'Orchestre symphonique de Montréal étant contraint d'offrir ses représentations dans l'auditorium, aussi acoustiquement adéquat soit-il, d'une école. Ainsi, doit-on oublier ou du moins restreindre les attentes quant à la qualité de l'expérience et/ou de l'événement, et ce, malgré le haut niveau de l'institution. Déjà, en 1930 dans les *Cahiers de la Quinzaine* on écrit :

> La construction d'une salle de concert est ardemment désirée de notre public musicien. Nous ne sommes pas sans ressentir, tout plus ou moins consciemment, dans quel état de déchéance la Métropole du Canada est placée de par l'inexistence d'une bonne salle de concert où nous puissions recevoir les grands virtuoses et les grands chefs d'orchestre. La construction d'une salle fera sans aucun doute une meilleure réputation à notre ville (« Nous aurons… », *CQ*, 22 novembre 1930).

La privation d'une salle de concert pour Montréal est qualifiée d'inadmissible, voire de préjudiciable, et ce, depuis bien longtemps. Ce fait est à nouveau souligné par le premier

ministre du Québec Maurice Duplessis en 1955. Cette réaffirmation de la situation enclenchera le processus permettant, un peu moins de dix ans plus tard, l'apparition de la Place des Arts (« L'Honorable Duplessis… », *MM*, 27 août 1955). Le problème reconnu, l'intention de le régler est annoncée par le premier ministre et le maire Jean Drapeau (« Le Maire… », *MM*, 25 août 1955). La loi mise en place permet la création d'un centre culturel agréable à fréquenter permet de clamer : « Heureux bill 25! Bienfaisant bill 25! Pour tous les mélomanes de la métropole, c'est le "Gros Bill". Celui qui nous donnera, enfin, une salle de concert. Hosanna! Alléluia! » (Blouin, 1956).

La Place des Arts : une solution grandement espérée

Alors que nous nous interrogeons sur la compréhension du projet annoncé, c'est-à-dire un complexe des arts de la scène, ce qui suppose plusieurs infrastructures regroupées pour accueillir diverses institutions, la seule promesse de sa venue semble répondre aux attentes. Lors de la présentation de plans pour la construction de la Grande Salle, le 10 mars 1959, l'enthousiasme est palpable. R. De Repentigny se permet tout de même de critiquer le toit du projet de la grande salle : « Pourtant, certains aspects pourraient être modifiés avantageusement. Il y a ce toit de la grande salle de concert par exemple. Son rebord arrondi prête à l'ensemble, à cause de son inclinaison, une allure écrasée. » (R. de Repentigny, 1959). Est-ce parce que plusieurs n'y croyaient pas et qu'ils préféraient jouer la comédie, ayant été si souvent déçus par l'abandon des projets précédents? La grande question se posait : allait-on finalement avoir la salle « méritée » pour la plus grande ville du Canada, la métropole culturelle du pays? Après tout le temps passé, toutes les annonces sans suite, tant les citoyens que les professionnels du milieu culturel semblaient avoir perdu confiance dans la venue d'une salle de concert pour Montréal. Ainsi lorsque l'on affirme, les témoins sont à la fois optimistes et méfiants, surtout que de grandes ambitions, dont celle ne pas endetter les contribuables, sont affichées :

> Nous voulons construire une salle de concert dont vous serez fiers, qui vous aura coûté quelque chose, mais qui ne vous écrasera pas chaque année d'un déficit énorme. Il ne saurait être question de rembourser le capital, ni même d'en payer le loyer, mais nous aurons des salles qui feront leurs frais, pourvu que nous puissions construire sans emprunter (« Enfin!... », *LD*, 9 février 1959).

George-Émile Lapalme (1907-1985), alors Chef de l'Opposition renchérit sur ce que devrait être le complexe des arts de la scène en insistant sur le fait qu'il doive porter un nom francophone et il ajoute que son architecture doit être soignée de sorte qu'il devienne un monument de fierté pour la métropole du Canada (O'Leary, 1956; « Enfin!... », *LD*, 9 février 1959).

Au moment de l'annonce de la construction de la Grande Salle, des réserves sont formulées quant au programme du complexe des arts de la scène, notamment au sujet des dimensions et de la capacité d'accueil de la Grande Salle. On la considère déjà comme trop petite pour les spectacles à grand déploiement (R., 1959), ce qui s'avèrera juste. Cela dit, on répète qu'elle sera plus grande que celles du Lincoln Center for the Performing Arts et du Boston Symphony Hall. « Optimiste, on annonce qu'il s'agira d'une des meilleures salles du monde. » (« La salle… », *LD*, 2 septembre 1959) Avec ambition, voire utopie, les promoteurs affirment que la Place des Arts possèdera les meilleures installations culturelles de son genre en Amérique du Nord (Doherty, 1959). L'objectif nous apparaissant non pas relever du potentiel symbolique de tels établissements, mais bien de démontrer l'innovation et la qualité technique du bâtiment et de ses infrastructures.

À la suite de cette première annonce, où toutes les considérations politiques liées au financement et à la gestion du projet semblent être réglées et conséquemment où tous les espoirs semblent à nouveau permis, il faut attendre en 1961 avant d'affirmer que sur le plan de la dotation d'infrastructures culturelles : « Cela commence à bouger au pays de Québec! » (Langlois, 1961). Ce commentaire est formulé lors du début des travaux de préparation en vue de la construction de la salle. Il ne faut pas négliger que cette salle est attendue depuis 1878 et que Montréal, dans la poursuite de sa modernisation, entre dans la compétition avec les autres grandes villes canadiennes, prêtes à lui ravir son titre de métropole du Canada. C'est pourquoi, à la suite du dévoilement de la maquette, certains journalistes affirment leur espoir que désormais, Toronto enviera Montréal (Prévost, 1959).

Plus tard, à la suite de la visite du chantier en février 1963, alors que le bâtiment n'est pas encore complété, Sir David Webster (1903-1971), l'administrateur général du Royal Opera House du Covent Garden de Londres dira : « It is a most magnificent achievement. I was

absolutely bowled over by it. It is obvious that nothing is being spared to make the hall comfortable and easy to get in and out of. And it is frightfully well done from an artistic standpoint. » (Garvey, 1963). L'enthousiasme entourant le projet ne pouvait que bénéficier positivement, à quelques mois de l'ouverture de la Grande Salle, d'une telle déclaration.

Rénover l'îlot sans brusquer les citoyens?

L'annonce de l'octroi par la municipalité de la garantie financière de dix millions de dollars pour permettre l'acquisition des bâtiments restants sur le site (le magasin Woodhouse et l'édifice de l'Union internationale des ouvriers de l'industrie du vêtement pour dames) est saluée par plusieurs. Pour la Place des Arts, c'est la disparition d'établissements scolaires et du centre de services qui est en cause plus que le déplacement de la fonction résidentielle à peine présente sur le site :

> Pendant qu'autour on démolit, la Place des Arts se construit. Angle Bleury et Ontario, les restes d'un vieux mur de pierre : celui d'un magasin en démolition. Il faut bien sacrifier le voisinage immédiat, pour que prennent forme notre Place des Arts, et cette salle de concert tant attendue, tant espérée… (— « Pendant qu'autour… », *LP*, 11 juin 1963).

On voit là la concrétisation d'une vision où la municipalité s'allie au requérant pour assurer la réussite optimale du projet. Cette collaboration entre le milieu politique, le secteur privé et le public s'avère essentielle. Cela dit, cette alliance ne plaît pas à tous. L'Union internationale des ouvriers de l'industrie du vêtement pour dames, par le biais de son avocat Me J.J. Spector exprime sa consternation face à l'annonce de la démolition de leur bâtiment, construit cinq ans auparavant dont la « fonction première est de pourvoir (gratuitement) aux besoins sociaux et éducationnels de quelques 15 000 Montréalais » (« Union questions… », *MS*, 4 avril 1961; « ILGWU… », *TG*, 4 avril 1961). En 1954, cinq ans avant l'octroi du Bill 25, l'Union avait obtenu de la municipalité l'accord pour la construction de leur centre culturel et médical sur la rue Plateau. La Ville avait promis que l'implantation de la Place des Arts sur le même site ne leur poserait aucun préjudice (Guay, 1961). Malgré tout, l'Union assure qu'elle souhaite collaborer avec la Ville, qu'elle désire voir la réalisation du projet de la Place des Arts, mais réitère qu'elle ne considère par la démolition de son bâtiment nécessaire pour la réussite du complexe des arts de la scène (« Projet d'expropriation… », *LP*, 4 avril 1961). Bien qu'elle propose même de

revoir l'architecture extérieure pour en assurer l'intégration harmonieuse avec le reste du projet (« Une perte… », *La Presse*, 15 juin 1961). Suite à la confirmation de la démolition du bâtiment abritant le Syndicat du vêtement pour dames, M. Shane (vice-président de l'Union), dit espérer que la Ville et la Corporation Sir-George-Étienne-Cartier contribueront à la relocalisation, dans les environs, du centre et de ses fonctions sociales et médicales car « un centre médical est d'une aussi grande importance qu'un centre culturel dans l'intérêt du public » (« Une perte… », *LP*, 15 juin 1961).

L'une des conséquences négatives de la mise en place du complexe des arts de la scène est aussi dans le cas montréalais la perte d'infrastructures et de services de proximité adaptés aux besoins réels des résidants. Il ne faut pas se surprendre de retrouver des commentaires sur le fait que la portée sociale d'un tel centre est plus importante que celle du garage qui allait le remplacer (Guay, 1961). Bien que raisonnable, le délai de 18 mois demandé par l'Union afin de pouvoir reloger ses services (« Place des Arts… », *LP*, 15 août 1961; Guay, 1961) ne semble pas envisageable pour ceux qui portent le projet du complexe des arts de la scène. Mais est-ce là une réelle contrainte ou seulement de la mauvaise foi? S'il leur est accordé que la relocalisation demande du temps, on leur rappelle aussi les dangers inhérents à leur présence sur le site où d'importants travaux d'excavation sont en cours, mais sans leur offrir d'alternative. Les actions posées par l'Union pour défendre sa présence dans le secteur ne plaisent pas à tous (Collier, 1961; « Des affaires… », *MM*, 12 août 1961). Après tant d'années et d'efforts, au moment de toucher au but, la peur que le projet avorte ou qu'il soit de mauvaise qualité à cause d'un surplus de contraintes se fait sentir. Puisque de grandes ambitions sont placées dans la Place des Arts, au-delà d'une salle très attendue, elle doit rehausser l'influence artistique, confirmer la vitalité culturelle et confirmer le statut de Montréal à titre métropole culturelle canadienne.

> Le bien commun, le prestige d'une ville, la vie des arts, l'essor culturel, si tout cela est une vaste blague… continuons à ergoter, multiplions les requêtes et fermons le chantier. Par ailleurs, nous sommes quelques centaines de milliers à penser que le prestige de Montréal est en jeu et qu'il est du devoir de chacun – nous disons bien : devoir – de mettre tout en œuvre pour aplanir les difficultés (Champoux, 1961).

Entre le moment où le projet est annoncé et celui où les travaux débutent, les réflexions sur le concept même de la rénovation urbaine sont partagées dans les quotidiens. Parmi les craintes soulevées chez la population se retrouve l'impression qu'elle sera « délogée à perpétuité » (Dubuc, 1969). On perçoit déjà l'écart entre l'idée d'offrir à l'ensemble des citoyens un haut lieu de culture et les besoins, pour ne pas dire les envies réelles de la majorité. Alors qu'à New York, Moses passait facilement outre les considérations des citoyens face au Lincoln Square Urban Renewal Project, poursuivant la démolition, la relocalisation et la nouvelle construction, à Montréal, les planificateurs urbains vont jusqu'à considérer ces citoyens inquiets comme les obstacles importants à la redéfinition de la ville qui pendant des années n'a pas voulu déranger « la population avec la rénovation urbaine » (Dubuc, 1969). Ainsi, les requêtes formulées par l'Union de l'industrie du vêtement pour dames auraient pu être suffisantes pour faire avorter l'ensemble du projet, la Ville préférant maintenir un *statu quo* plutôt qu'offenser les résidants. La tension entre la démolition et la construction atteint un équilibre, ce qui nous laisse croire que les motivations derrière le projet sont comprises et acceptées et que les sacrifices nécessaires à sa mise en place sont vus comme des maux nécessaires.

L'affirmation d'un statut culturel

Montréal, aux dires de Lapointe, le président de la Corporation Sir-George-Étienne-Cartier s'impose comme : « l'une des capitales du monde en ce qui concerne le tourisme, la beauté "panoramique" et la culture (!) avait besoin d'un "temple" qui soit la consécration de cette culture » (« M. Lapointe… », *LD*, 21 août 1963). C'est pourquoi, la Place des Arts se devait de devenir la plus belle décoration de la ville (Langlois, 1961), une fierté pour les Montréalais, l'ensemble des Québécois pour ne pas dire pour tous les Canadiens. Ainsi, à l'instar du *Lincoln Center for the Performing Arts*, plusieurs ambitions sont exprimées dans son architecture. La monumentalité et la beauté de la Grande Salle visent à célébrer la qualité des institutions locales, le bon goût des mélomanes et le dynamisme de la ville. Le projet général de réaménagement de l'îlot et le programme culturel audacieux font de la Place des Arts un symbole de l'envol culturel de Montréal (« Montréal... », *DM*, 27 novembre 1960). Plus récemment, ce même type d'enthousiasme par rapport au dynamisme culturel de la ville à l'échelle internationale et à son expression sera formulé. (Baillargeon, 2010 : G2).

Avec le recul, réaliser le pouvoir de la volonté

Sur le coup et avec le recul, l'annonce de la venue de la Place des Arts ne provoque pas de grands débats et ne soulève pas trop de questionnements. Une citation tirée de la préface de Jean-V. Dufresne du livre *L'étonnant dossier de la Place des Arts, 1956-1967* expose les tensions entre le rêve et la réalité : « un rêve de béton, borné d'autant de réussites, d'échecs, d'espoirs, de contradiction et de conflits, de procès d'intention aussi, qu'on a peine à croire aujourd'hui qu'il ait pu se réaliser dans les conditions. » (Duval, 1988 : 9). Contrairement au Lincoln Center for the Performing Arts dont la venue a soulevé maints remous auprès des résidants délogés et dont la voix n'a pas été écoutée, dans le cas de la Place des Arts les murmures (en comparaison) auraient pu faire annuler le projet. Nous sommes donc en mesure d'avancer qu'à Montréal à cette époque, l'opinion des citoyens est entendue, pour ne pas dire crainte, mais que dans ce cas, les promoteurs ont pu s'en tenir à leurs intentions et arriver à lancer ce grand projet.

6.2.2 La Grande Salle : le 21 septembre 1963 sous le signe de la contestation

La démolition et la relocalisation de quelques édifices permettent aux mélomanes montréalais d'obtenir leur complexe des arts de la scène. Les pressions exercées par les propriétaires des bâtiments à démolir laisseront planer le doute, jusqu'au dernier moment sur la faisabilité du projet.

> Il y aurait un roman à écrire avec les rumeurs de l'opinion publique. (…) un chassé-croisé de possibles, un entrelace de futuribles, un réseau de peut-être, une réaction à chaine de pourquoi pas. (…) Les opinions contradictoires qui eurent cours au sujet de l'emplacement de la Place des Arts de Montréal. (…) Ce film n'a plus aucune raison d'être, il ne serait plus intéressant : les possibles sont morts, la réalité existe, la salle de concert sort de terre, elle est même à se décortiquer de sa chrysalide de bois et son corps de béton se dresse entre les ahurissantes laideurs de la rue Ontario et de la rue Sainte-Catherine (Vallerand, 1962).

Cette citation résume bien ce que nous avons retrouvé en termes de craintes et de distorsions entre le projet annoncé, les attentes et le résultat final. Rappelons que tout au long de la saga

de la Place des Arts, la viabilité du projet est précaire, dépendant de la collaboration entre le milieu politique municipal et provincial, les secteurs privé et du public, de qui l'on exige argent, espace et compréhension. C'est ainsi qu'il sera dit au terme du parcours : « Conçue dans la douleur, au milieu d'un "rare" concert de querelles et de critiques, la Place des Arts a été menée à bon terme samedi soir » (Hamelin, 1963). Alors, comment le « palais de la musique » (Matti, 1963) est-il dépeint, dans les médias écrits, à la veille de son ouverture? L'inauguration de la Place des Arts se devait d'être un grand jour (Ayotte, 1959) après une d'attente de plusieurs décennies. Mais qu'en sera-t-il vraiment?

Dépasser les attentes

Avec la venue de la Place des Arts, Montréal rejoint enfin les métropoles musicales internationales que sont Londres, Milan, Moscou, Paris et New York (« Ouverture… », *MM*, 21 septembre 1963). L'architecture privilégiée moderniste classique rehausse le prestige intrinsèque de l'ensemble. Par :

> (…) la magnificence du lieu, l'harmonie de la ligne du bâtiment, la qualité du son et la lumière qui se dégage de cet ensemble architectural d'une beauté et d'un goût qui dépassent toutes les ambitions que nous avions pu mettre dans cette Place des Arts qui sera désormais le cœur de l'élément artistique du Québec (Chavin, 1963).

Mission accomplie de la part des initiateurs et des architectes de créer au centre de Montréal un établissement culturel de calibre international, qui se distingue par son souci esthétique et fonctionnel. « Our new concert hall is wonderful ! Apart from being an imaginative and elegant piece of design, it seems to fulfil all the requirements of a home for orchestra music in Montreal » (McLean, 1963).

L'ouverture de la Grande Salle, c'est aussi le début de la Place des Arts, ce grand complexe culturel inachevé[40]. L'extérieur du bâtiment est décrit par Beaulac comme ayant un design monumental et une élégante façade (Desbarats, 1963a). La facture architecturale trop simple,

[40] Contrairement au Lincoln Center for the Performing Arts, le plan initial de la Place des Arts n'a jamais été complété par manque de fond. Même la venue de l'Édifice des théâtres, bien qu'il respecte le langage architectural, déroge à la composition intiale de l'îlot.

trop lisse dictée par les préceptes du Mouvement moderne pour les goûts de certains contraste avec les intérieurs plus personnalisés, mettant en vedette des œuvres d'artistes canadiens (Desbarats, 1963b). Dans le *New York Times*, l'édifice est décrit comme : « spacieux et élégant, même s'il est un peu trop surchargé de décorations qui ne l'avantagent pas. Comme beaucoup d'édifices aujourd'hui, il possède d'immenses surfaces de verre, et de l'extérieur, on peut voir les spectateurs circuler dans les foyers. » (« Le New York Times… », *LD*, 24 septembre 1963). Les plans de la Grande Salle sont qualifiés d'une grande intelligence et d'une incroyable sensibilité artistique. Le musicien Eric McLean (1919-2002) dira de la Grande Salle : « Our new concert hall is wonderful ! Apart from being imaginative and an elegant piece of design, it seems to fulfill all the requirements of a home for orchestra music in Montreal » (PdA, 1967). L'atteinte de l'équilibre semble concrétisée entre le nouveau (le Mouvement moderne) et les référents plus classiques, assurant une continuité idéologique et esthétique entre le nouveau type architectural et la tradition en architecture du spectacle (Archer, 1963).

Les élites francophones et anglophones, tout comme le reste de la population, côtoient les grands noms du monde culturel local au soir de l'inauguration. L'appréciation du bâtiment et du projet et les éloges ne se font pas attendre. La Grande Salle est vue par des artistes internationaux dont le violoniste Yehudi Menuhin (1916-1999) et le chanteur Léo Ferré (1916-1993) comme l'une des plus belle salle au monde (PdA, 1962). Les objectifs de répondre aux besoins en termes d'infrastructures culturelles de haut niveau et de faire de la Place des Arts un monument de fierté ont été atteints et la réponse des invités est des plus positive. Le pari de créer un tel lieu dans un environnement *a priori* inhospitalier a été relevé avec succès :

> Un nouveau temple des arts s'illumine pour la première fois à Montréal. Il est tout blanc. Tous les regards sont tournés vers lui. C'est un phare, c'est un îlot de paix, car c'est la maison de la culture et quand vous entrez dans cette maison, vous laissez à la porte, vos préjugés, vos rancunes, vos griefs, pour mieux baigner dans la grâce de la communion artistique (Langlois, 1963).

Les commentaires dithyrambiques formulés par des personnalités en provenance du milieu politique et artistique sur les qualités et le potentiel de la nouvelle salle ne manquent pas. Le compositeur Pierre Mercure (1927-1966) remarquera la personnalité de la salle et affirmera

qu'il « fait bon de voir que l'on pense grand » (PdA, 1967). Ceci nous ramène aux intentions derrière la mise en place de la Place des Arts, notamment celle de permettre à Montréal de s'affirmer en tant que métropole culturelle à l'échelle nationale qu'internationale, ce à quoi réussit la Grande Salle aux dires du maire Jean Drapeau le soir de l'inauguration (PdA, 1962). Le premier ministre du Québec, Jean Lesage (1912-1980), reconnaît le caractère moderne de la salle et en remarque la beauté, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du bâtiment. Il se dit fier, à la fois pour la métropole et pour le Québec devant la réalisation d'un tel projet (PdA, 1962). Le Chef de l'Opposition, Daniel Jonhson (1915-1968) en plus de complimenter le bâtiment, dira de la Grande Salle qu'elle est « digne de Montréal et de la province » (PdA, 1962). Le comédien Gratien Gélinas (1909-1999) dira qu'il s'agit d'un « monument à la gloire du Canada » ce que s'empressera d'approuver la chanteuse Lucille Dumont, stupéfaite de retrouver un équipement d'une si grande qualité au Canada (PdA, 1969).

La Place des Arts devient, et ce dès l'inauguration de la Grande Salle, un outil permettant à la fois l'affirmation de l'identité, la projection de nouvelles idées et l'extériorisation du Québec, qui émerge progressivement de la Grande Noirceur (Baillargeon, 2010; G2). L'impresario Nicolas de Koudriavtzeff (1896-1980) abonde dans le même sens, considérant que la salle en elle-même deviendra une attraction, en plus des artistes qui s'y produiront (C.G., 1963). Ainsi, le pari est réussi pour la Grande Salle, du moins en termes esthétiques et fonctionels. Grâce à la Grande Salle, Montréal a obtenu la reconnaissance recherchée, en tant que métropole culturelle.

Quand la culture devient politique

Dans l'ensemble, les mêmes points sont relevés dans les quotidiens francophones et anglophones. Cependant, un questionnement identitaire dévié sur les valeurs et les intentions derrière la conception de la Place des Arts apparaît du côté francophone. Le dérapage manifesté dans les quotidiens francophones entre le programme initial d'offrir un lieu de représentation pour l'Orchestre Symphonique et l'Opéra de Montréal répondant également au besoin d'établissements culturels de haut niveau tout en créant un lieu de rencontre accueillant où tous seraient invités à venir assister aux concerts et ce que les Canadiens-français, portés par quelques voix discordantes, ont compris est significatif. La première cause de tension entre le projet annoncé et celui inauguré ne concerne donc en rien le programme de rénovation urbaine de l'îlot ni l'architecture proposée, ni même le type d'événements culturels accueillis,

mais une série de décisions prises par la Corporation Sir-George-Étienne-Cartier et le maire de Montréal.

Alors qu'il n'y a pas eu de débat public autour du programme d'inauguration à New York, le dévoilement du programme d'ouverture de la Place des Arts ne se fera pas sans heurts. Certains croyaient que les troupes invitées pour l'inauguration de la Grande Salle devaient être les plus prestigieuses du monde, en provenance de Paris, de Vienne, etc. tandis que d'autres soulignaient qu'il revenait aux institutions locales, l'Orchestre Symphonique ou les Grands Ballets Canadiens, l'honneur de fouler en premier les planches de la nouvelle salle (Vallerand, 1962). La Place des Arts serait-elle anglophone? Claude Robillard confirme, le 20 novembre 1962, que des talents canadiens inaugureront la Grande Salle, et ce, au courant des deux semaines que dureront les festivités d'ouverture en septembre 1963 (Gingras, 1962).

S'il fût notamment proposé que la troupe du Théâtre du Nouveau Monde[41] (TNM) inaugure le volet théâtral, le programme retenu fit, encore une fois ressortir les discours sur l'importance de laisser place à des œuvres québécoises et/ou à la limite françaises interprétées par des Canadiens-français, laissant toutefois une ouverture pour « honorer nos "autres" compatriotes » (Lecompte, 1963). On pousse le commentaire jusqu'à affirmer que dans le cas contraire, il vaudrait mieux penser au séparatisme (Lecompte, 1963). Compromis ou réajustement, il est décidé qu'un hommage sera rendu à Wilfrid Pelletier (1896-1982) (« Arts centre… », *TMS*, 2 février 1963; « Wilfrid Pelletier… », *LD*, 5 février 1963), le chef d'orchestre qui donnera son nom à la Grande Salle.

Aux commentaires les plus virulents portant sur l'absence et le manque de représentativité canadienne-française dans le programme inaugural de ce qui en était devenu un symbole (alors que jamais dans le programme de la Place des Arts on ne privilégie les choix en provenance de ce répertoire) Madame Untel répond, de manière assez critique allant même jusqu'à accuser les détracteurs de fanatisme, en affirmant que :

[41] Le Théâtre du Nouveau Monde (TNM) ouvre ses portes en 1951, à la veille de la Révolution tranquille. L'objectif de ses fondateurs est de présenter des œuvres du répertoire classique et contemporain durant cette période d'éveil culturel que vit le Québec (Théâtre du Nouveau Monde, 2010).

> (…) la Place des Arts appartient à tout le monde, pas seulement aux Canadiens français. Cette place devrait être un motif de fierté pour tous les Montréalais. Mais non. Les séparatistes n'en veulent pas, elle leur fait mal aux yeux, elle est une insulte à leur intelligence, parce que c'est pas une salle paroissiale, parce que tous les Montréalais, quelle que soit leur langue ou leur religion, ont contribué plus ou moins directement à sa construction (Madame Untel, 1963).

Alors que l'accès à la Grande Salle était promis au grand public, les mesures prises pour lui permettre de célébrer l'ouverture ne semblent pas aller suffisamment dans cette direction. Le prix (entre trois et cent dollars) (Gingras, 1963a) pour assister aux événements est contesté, ce à quoi le président de la Corporation Sir-George-Étienne-Cartier répond : « Sans quoi, vous voyez ça, tout le monde irait aux premières en « jeans » (Léger, 1963). Cette phrase aura de l'effet. Un citoyen, Armand Sauvé signant sa missive « un ouvrier » propose que :

> (…) le jour de l'ouverture venu, tous les PETITS devraient se rendre en habit du dimanche et en rangs serrés à la Place des Arts pour s'en emparer paisiblement, silencieusement, puisque tout aussi « paisiblement et silencieusement » leurs deniers ont servi à son érection. Elle leur appartient cette Place, et il n'y a pas de honte à nous y rendre tout comme chez soi. (Sauvé, 1963)

Soulignons que le contexte sociopolitique s'échauffe à ce moment. Les Canadiens-français s'associent aux pauvres (faisant des anglophones l'élite) et la situation est explosive. L'amorce idéologique de ce que sera la Révolution tranquille et la montée du nationalisme québécois reflète les craintes, les malaises et le sentiment des francophones face à une réalisation qu'ils considèrent leur filer entre les doigts et qu'ils ont payée par le biais de l'État, la Ville et les souscriptions publiques « On songe… », *MM*, 14 mars 1963). Un fort sentiment d'appartenance est exprimé de la part des francophones, pour cette salle qu'ils, paradoxalement, décrient, protestant ne pas s'y sentir invités et bienvenus. L'utilisation du « nous » de « notre » lorsqu'il est question du monument, encore inanimé lors de ces balbutiements identitaires en provenance du public, allant même jusqu'à employer la majuscule (Galarneau, 1963). Il y a là une incongruité avec le programme d'origine de la Place des Arts qui voulait faire une grande

place à la culture francophone prédominante, mais qui visait aussi à permettre à la culture anglophone de prendre sa place tout comme à celles des divers groupes ethniques.

Les tensions existantes dans le climat sociopolitique, voire ethnolinguistique, entre les francophones et les anglophones à Montréal sont alimentées par la nomination de l'américain Silas W.G. Edman[42] à titre de directeur administratif (« Le directeur… », *MM*, 24 novembre 1962). Les Montréalais se s'interrogent à savoir si leur ville deviendra un « fief de l'américanisme » (« Le directeur… », *MM*, 24 novembre 1962) et ne comprennent pas qu'aucun candidat local (anglophone ou francophone) n'a été retenu (Marcoux, 1962). Le Comité de Vigilance Nationale, dont le mandat est d'assurer la présence canadienne-française, s'interroge : n'aurait-il pas pu y avoir un Canadien sur les rangs, quitte à ce qu'il soit secondé dans ses fonctions par un Silas Edman (Matti, 1963)?

Parmi les propositions de médiation proposées pour éviter le conflit et par le fait même démontrer que la Grande Salle est réellement un lieu accessible à tous, il est proposé que des visites gratuites soient organisées pour permettre aux Montréalais de découvrir « leur » Place des Arts (« La Place… », *LPA* mars 1963b). Alors que le Président de la Corporation Sir-George-Étienne-Cartier considère que les efforts mis dans la conception depuis l'annonce du projet incluaient tout le monde (« Start on… », *S*, 9 février 1959) Jeanotte trouve au contraire que « La Place des Arts, c'est devenu une chose absolument antisociale ». Cette affirmation est un coup dur pour l'établissement qui cherche à s'afficher comme la figure de proue d'une accessibilité facilitée aux arts et à la culture pour tous. Il ne faut pas oublier qu'au moment de l'inauguration de la Grande Salle, on assiste à la concrétisation d'un rêve (« Après des… », *LD*, 21 septembre 1963; « La Place des Arts… », *LP*, 21 septembre 1963) et même si ce dernier prend, au sud de la Grande Salle des allures de cauchemars (Houle, 1963). Alors que tout semblait bien fonctionner à l'intérieur, à l'angle des rues Saint-Urbain et Sainte-Catherine, une foule mécontente attendait les invités dans leurs limousines. La police a même dû intervenir pour contrôler les manifestants dénonçant leurs droits bafoués d'accéder à l'événement et plus globalement leur perception de l'éviction du contenu canadien-français du lieu (Deraspes,

[42] Silas W.G. Edman (19..-19..) a 31 ans au moment de sa nomination et agit depuis 1958 en tant que directeur administratif de la Place des Arts est contrôleur et secrétaire-adjoint pour la New York Philharmonic. Il a aussi dirigé des organismes similaires ailleurs aux Etats-Unis, au Brésil et en Amérique Latine. « Le directeur administratif vient de New York. La Place des Arts…s'américanise ? », *MM*, 24 novembre 1962. Notons qu'il possède une formation de comptable pour la « First National Bank of New York ». Grenier, Raymond, « Entrevue à M. Silas Edman. Un homme « promu » par l'opinion à des responsabilités imaginaires ? », *LP*, 19 décembre 1962.

1963). Dans la foulée, une critique du bâtiment apparaîtra à savoir que sans l'âme d'un peuple, évincé en même temps que les francophones, la « Place des Arts n'est plus qu'un massif de béton, né le 21 septembre 1963, tel un monstre d'autant plus répugnant et abject qu'il a voulu être beau et magnifique » (Parent, 1963). Cette attitude sera condamnée tout comme celle des policiers intervenus pour contrer la manifestation « pacifiste » qui est plutôt apparue comme une agitation confuse et non fondée, mais démontrant bien le potentiel symbolique du lieu (Pelletier, 1963).

Retour sur une symphonie inachevée

À Montréal, la Place des Arts occupe un rôle important dans les changements que la ville subit : « une vieille ville avec un cœur jeune, un modèle des cités de l'avenir » (Leclerc, 1966). À l'époque, l'urbaniste Vincent Ponte affirme que Montréal pourrait être LA ville d'Amérique du Nord à surveiller (Blake, 1966) puisqu'elle agit, selon Desbarats comme un « laboratoire urbain » (« Architect Desbarats… », *TMS*, 29 avril 1971). Cela dit, l'analyse de la réception du projet de rénovation urbaine et de son résultat démontre que l'ensemble urbain et architectural est occulté par les discours sur le « petit peuple » francophone, la langue française et la place des artistes d'ici. La Place des Arts démontre la volonté de l'époque de réaliser un bâtiment représentatif de Montréal en voie de modernisation et s'affirmant au niveau international (« 1959-1963 », *CA*, 1980). Avec le recul, Gildas Illien voit dans le complexe des arts de la scène, une manifestation du Québec des années 1960 avec l'agitation des idées et idéaux concernant la nation, la politique et la culture. Il considère cependant que ces intentions n'ont pas su marquer le lieu puisque la Place des Arts est, à son avis un lieu sans mémoire, qui n'est là que pour remplir son programme (Illien, 1999 : 2). À vouloir en faire un lieu trop inclusif, répondant aux attentes de tout un chacun et ne brusquant pas l'image projetée, les promoteurs de la Place des Arts ont-ils négligé de lui donner une personnalité?

> Pourtant, et malgré son architecture unique, on ne peut pas dire que la Place des Arts soit une institution à l'identité très marquée; et si l'on compare le centre culturel montréalais à certains de ses voisins étrangers, il apparaît encore plus discret (Illien, 1999 : 2).

6.2.3 La Place des Arts : symbole de quoi?

Loin de faire partie d'un programme urbain aussi chargé que celui du Lincoln Center for the Performing Arts, la Place des Arts s'immisce dans la volonté de moderniser Montréal qui s'exprime à la fin des années 1950 semble suffire pour qu'enfin (aux dires des artistes et des mélomanes) des mesures concrètes soient prises et surtout mises en place pour permettre sa création. Ceci afin que l'Orchestre Symphonique de Montréal (principalement), mais aussi l'Opéra et que d'autres troupes puissent bénéficier d'un lieu adapté aux représentations artistiques et que conséquemment tous puissent profiter des meilleurs équipements dans un contexte des plus agréable. Le site choisi est depuis longtemps convoité, et ce, pour accueillir divers projets d'envergure. Déjà occupé, il sera assez facilement dégagé pour permettre le début du chantier.

Quand on se penche sur le cas de la Place des Arts, on remarque d'abord l'intention de répondre à un besoin d'infrastructures culturelles et ensuite celui d'afficher l'intérêt et la compétence dans le domaine des arts de la scène. Tout laisse croire que, comme ce fut le cas dans les médias anglophones, si ce n'était du contexte sociopolitique pré Révolution tranquille, le projet aurait été bien accueilli, répondant aux besoins longuement exprimés et reconnus, et ce, malgré qu'il soit inachevé (tant dans l'idéologie que sur le site) au moment de l'inauguration. Ceci dit, on ne peut tirer hors de son contexte que la venue de cet établissement et les fortes réactions qu'il a suscitées en ont démontré la portée symbolique potentielle. Alors que les promoteurs et les architectes cherchaient à créer un lieu à la fois moderne et classique, apte à accueillir les plus grands événements dans un environnement bien planifié et que la composante culturelle venait embellir un secteur mixte plus ou moins en bon état, la Grande Salle fut soudainement alourdie de nombreuses considérations imprévues.

Conclusion

Au tournant des années 1960, le complexe des arts de la scène symbolise un projet de société, vu la diversité des intérêts concernés et des intervenants interpellés. Par le biais des programmes de rénovation urbaine, les promoteurs (élus locaux et provinciaux, représentants des secteurs privés et publics) cherchent à doter les villes de nouveaux équipements, créés spécifiquement dans ce contexte et qui s'imposent comme une marque culturelle distincte dans le paysage.

Nous avons souligné que le cadre théorique de la réception bonifie l'histoire urbaine et de l'architecture en y ajoutant différentes perspectives en provenance d'acteurs interpellés par le projet. Il est évident qu'il s'agit là d'une lecture subjective, le chercheur réfléchissant sur l'observateur contemporain aux événements en partant d'une question qu'il a lui-même imposée. Il importe de rappeler qu'en termes d'architecture et d'urbanisme, la lecture du résultat est obligée, ce qui fait que le public est captif du projet de rénovation urbaine et de l'architecture qui en découle de par son imposition sur le paysage urbain. Puisque le complexe des arts de la scène répond à un programme symboliquement chargé quant à l'image que la ville où il est intégré, il est normal que les visions quant à ce qu'il devrait être ou ce qu'il devrait représenter se confrontent sur la place publique (Illien, 1999 : 58). Dans le contexte de rénovation urbaine des années 1950 et 1960, le complexe des arts de la scène constitue « le carrefour d'idées et de communautés qui s'opposent ou se rencontrent. » (Illien, 1999 : 144).

Dans les deux cas étudiés, ce qui caractérise la réception vient de l'écart entre les programmes initiaux à multiples intérêts (la rénovation urbaine, les besoins en matière d'infrastructures culturelles, l'accès facilité à la culture et les ambitions nationales, voire internationales des promoteurs, la démocratisation de la culture et la redéfinition de la centralité). D'un côté, il y a les intéressés qui croient en l'évolution culturelle et au renouveau urbain et de l'autre côté, ceux qui sont déplacés contre leur gré et les services perdus, ce qui sous-tend une rupture avec le passé. Avec la stratégie méthodologique que nous avons employée, leur voix nous est parvenue par le biais d'articles publiés dans les journaux suivant l'évolution des projets et ainsi, nous avons été en mesure de reconnaître ces derniers. Ils ne veulent pas voir le passé disparaître et ils sont confrontés à ceux qui croient à l'actualité du projet et au potentiel qu'ils ont

pour le futur de la ville. Volontairement ou non, la population collabore ou non avec les divers acteurs lors de la mise en place des programmes de rénovation urbaine.

Dans le temps, l'appropriation affective et la lisibilité physique peuvent modifier la perception qu'a le public du projet. On peut avancer que la culture apparaît d'abord comme un dans les programmes de rénovation urbaine. Ensuite, on peut la voir comme la manifestation de la démocratisation culturelle, de l'importance de la culture pour les Villes et en termes de rayonnement international par les choix architecturaux et d'aménagement. La connaissance et l'assimilation du projet urbain modifient la vision, mais n'en changent pas pour autant la perception. Le complexe des arts de la scène devient un symbole qui organise le territoire et structure l'imaginaire collectif. Il devient un signe qui fonde l'identité du secteur, assure une certaine stabilité pour le développement subséquent qui assurera la pérennité des idées proposées. Il faut cependant l'animer, et c'est ce à quoi participe la place publique, pour qu'il se métamorphose en lieu et en symbole vivant de la culture (Parent, 1963).

CONCLUSION

Pour conclure, que faut-il retenir de l'alliance de la rénovation urbaine et de la culture, au milieu du 20e siècle, telle qu'elle s'est exprimée dans nos études de cas? Au tournant des années 1950 et 1960, le centre et les quartiers centraux de grandes métropoles nord-américaines vivent d'importantes transformations sous les créneaux modernes. La forme de réaménagement sur laquelle nous nous sommes concentrée, la rénovation urbaine, est d'abord apparue afin de nettoyer et sécuriser la fonction résidentielle jugée insalubre et désuète. Outrepassant le fondement de cette caractérisation officielle, nous avons cherché à comprendre les réelles motivations derrière certains grands projets. La rénovation urbaine pouvait-elle servir de prétexte, non seulement à la restructuration du tissu urbain et des fonctions qu'il accueille, mais aussi offrir une opportunité d'implantation de nouvelles infrastructures culturelles?

La thèse, à partir de laquelle nous avons élaboré notre travail, s'appuyait sur cette idée que le complexe des arts de la scène a non seulement contribué à la redéfinition de la notion de rénovation urbaine en y adjoignant un élément culturel, mais que ces établissements témoignent de l'atteinte des objectifs, en termes urbanisitiques, par les villes à l'étude.

Pour parvenir à répondre à nos questions de recherche, nous avons élaboré trois hypothèses développées autour des notions de prétexte, de besoin et de vision. Ainsi, nous avions d'abord posé l'hypothèse que si le contexte de l'époque (urbain, social, architectural et culturel) était favorable à l'apparition du type architectural du complexe des arts de la scène, le processus de rénovation des quartiers centraux allié aux idéaux du Mouvement moderne a permis de le matérialiser. Dans l'effervescence urbaine caractéristique du milieu du 20e siècle, il est fort

probable que le complexe des arts de la scène n'ait pas été prévu, mais qu'il se soit imposé au fil des projets généraux de réaménagement urbain, et ce, malgré la reconnaissance du besoin criant d'infrastructures de la part des différentes institutions culturelles.

La conjoncture entre l'affirmation répétée du besoin en termes d'établissements culturels et l'opportunité d'inclure de nouvelles vocations aux projets de rénovation urbaine demeure surprenante, sachant que le contexte de l'époque n'était pas seulement favorable, mais a été décisif quant à la possibilité de l'apparition du complexe des arts de la scène. Ainsi, le complexe des arts de la scène s'est réellement imposé, poussé par les municipalités, les mélomanes et quelques promoteurs privés profitant du prétexte idéal de la rénovation et du réaménagement urbain en général. C'est pourquoi nous avons posé l'hypothèse que l'apparition de la vocation culturelle était notamment vue comme un possible point d'ancrage pour le redéveloppement du secteur et une occasion à saisir de rendre la culture plus facilement accessible. Ainsi, les dirigeants municipaux et les promoteurs impliqués dans les projets de rénovation urbaine ont utilisé les créneaux de cette dernière pour répondre à un besoin (criant) d'établissements culturels de haut niveau.

La dernière hypothèse élaborée s'appuie sur la vision outrepassant largement la rénovation urbaine en cherchant à affirmer le statut culturel des villes à l'étude par la création d'un haut lieu de culture. Le complexe des arts de la scène s'est inscrit dans les programmes municipaux de rénovation urbaine, mais la volonté exprimée dépassait l'idée de réaménagement pour capitaliser sur le potentiel symbolique de l'établissement et des troupes ou activités qu'il abrite.

Par la reconstitution des évènements, nous avons confirmé que la venue du complexe des arts de la scène répondait d'abord à un besoin. Dans le cas new-yorkais, il fallait de nouveaux lieux d'accueil et de représentation pour trois grandes institutions à savoir le Philharmonic Orchestra, le Metropolitain Opera et la Julliard School. À Montréal, une salle de concert est réclamée depuis 1878, notamment pour l'Orchestre Symphonique et la vague de modernisation du centre en constitue la trame de fond.

Dans les deux cas, le programme d'intentions et d'ambitions placées dans les complexes des arts de la scène nous apparaît être imposé au cadre des projets de rénovation urbaine.

Ceci dit, nous sommes bien consciente que deux exemples ne représentent pas un courant, qu'ils ne constituent pas une règle générale sur la rénovation urbaine, le complexe des arts de la scène et évidemment pas sur la relation qui les unit. Nous avons tout de même pu dégager des similitudes entre les deux projets, notamment quant aux motivations inhérentes à leur élaboration et à leur mise en place. Les principales différences reposent sur l'écart entre ce qui était voulu et ce qui a été reçu soulevant, comme nous l'avons démontré dans le sixième chapitre, de vives réactions au moment de l'annonce du projet, dans le cas du Lincoln Center for the Performing Arts et à celui de l'inauguration de la Grande Salle pour celui de la Place des Arts.

À partir de l'analyse critique des sources en provenance des archives municipales de New York et de celles de Montréal, ainsi que des archives privées du Lincoln Center for the Perfoming Arts et, dans une moindre mesure, celles de la Place des Arts, nous avons pu constituer notre corpus de référence. Les articles de journaux nous ont aussi permis de suivre le développement des projets, de l'annonce à leur mise en place en plus de nous donner un point de vue sur l'écart entre le programme proposé et sa compréhension, informations essentielles à l'application de la théorie de la réception. Nous avons aussi colligé des données dans les périodiques spécialisés en architecture et en urbanisme en plus d'ouvrages généraux sur la ville du 20e siècle, la rénovation urbaine et les complexes des arts de la scène en plus de ceux spécialisés sur nos deux cas d'étude.

Nous nous sommes d'abord appuyée sur la méthode historico-analytique. Cela nous a permis à la fois de bien établir le contexte de rénovation urbaine dans la foulée du Mouvement moderne et de réaliser deux études de cas. Nous avons ensuite présenté les objectifs visés par l'aménagement de complexes des arts de la scène. L'analyse comparative des deux cas nous a permis de faire ressortir certains points communs :

- ils apparaissent être une solution idéale pour répondre aux besoins d'espaces décriés par les institutions culturelles;
- ils sont portés à la fois par le milieu municipal, des instigateurs privés et des citoyens;
- leur venue, en tant qu'établissement culturel, n'est pas remise en question;

- déjà, au milieu des années 1950, des attentes en termes d'effets d'entraînement pour le développement subséquent d'une vocation culturellement teintée dans le secteur apparaissent;
- des doutes sont posés sur la forme qu'ils prennent et leur intégration avec le reste du secteur;
- ils suscitent de grands débats, peu ou pas entendus par les promoteurs.

L'originalité de notre recherche repose sur l'angle sous lequel nous avons revisité ces monuments. Autant le Lincoln Center for the Performing Arts que la Place des Arts sont des monuments connus et reconnus dans la littérature et auprès de la population. Nous tentions de les replacer dans le contexte des villes en réaménagement du milieu du 20e siècle et d'en offrir une lecture incluant certaines pistes d'analyse empruntées à la théorie de la réception. Le but ultime à atteindre était de démontrer l'innovation du complexe des arts de la scène comme réponse aux besoins culturels, son insertion dans les programmes de rénovation urbaine et les retombées urbanistiques et symboliques, qu'il a eu sur son environnement immédiat. Ainsi, l'analyse des cas par rapport à leur contexte d'insertion, en particulier dans le cadre de la rénovation urbaine et aborder la manière dont leur programme initial fut perçu dans les quotidiens locaux nous a permis de nous distinguer par rapport aux quelques ouvrages réalisés sur ceux-ci.

À la lumière de nos recherches, nous avons pu constater l'effervescence urbaine, bien que différente dans ses fondements, caractéristique à New York et à Montréal durant les années 1950 et 1960, alors que le complexe des arts de la scène prend son essor. Notre recherche montre que la culture n'était pas à l'origine des programmes de rénovation urbaine. À New York, on visait l'élimination des taudis. À Montréal, la modernisation du centre était au cœur de la démarche. Cependant, la culture constituait une composante, voire une condition nécessaire. L'époque est favorable au développement de grands ensembles thématiques, et pas seulement sur le plan résidentiel. Est-ce le fruit d'une conjoncture uniquement possible durant cette période de grands changements, tant dans la conception que dans la facture donnée aux espaces urbains ou est-ce que ces décisions s'inscrivent la suite logique supposant une évolution linéaire de la ville? Il demeure difficile d'en juger compte tenu des nombreux facteurs à prendre en considération. Car au-delà de l'acquisition de nouveaux équipements culturels, c'est une

profonde métamorphose qu'ont engagé les villes dans les secteurs choisis pour accueillir les complexes des arts de la scène.

En cours de route, nous avons pu constater que la relation unissant les notions de culture et de rénovation urbaine n'est pas aussi explicite que nous l'avions préalablement envisagé; par conséquent, leur association rallie des considérations surprenantes. Parmi celles-ci, la démolition du cadre bâti préexistant, la modification de la trame urbaine, le changement de vocation et le déplacement de résidants rejoignent nos hypothèses et confirment une réaction face aux projets, mais aussi, et surtout, envers ce qu'ils représentent. Car, par le biais des programmes de rénovation urbaine et les complexes des arts de la scène, une nouvelle image et une expérience différente de la ville sont proposées et c'est, à différents niveaux, ce qui caractérise le mieux les interventions pratiquées.

Ainsi, cette thèse contribue à la démonstration de la prémisse des arguments actuels concernant la culture et le réaménagement urbain. Notre recherche s'est articulée autour de trois notions principales à savoir : la centralité, la rénovation urbaine et la culture.

Cela s'est traduit dans nos notions-clés par la redéfinition de la centralité, suivant l'insistance sur le choix des sites, qu'on a pu retracer dans les archives et dans les journaux, en vertu de leur emplacement. Par, le choix d'installer les complexes des arts de la scène au centre qui s'est avéré une décision fondamentale quant au renforcement du pouvoir et de l'attractivité des quartiers centraux; et, bien que les retombées envisagées ne soient jamais détaillées, il est question, dans la documentation consultée, d'attractivité, de développement économique, de diversification, de capital symbolique, de création d'icônes et d'une volonté de rayonnement international pour les villes concernées.

En ce qui concerne le réaménagement de l'espace, les sites ont été choisis, non pas seulement en fonction de leur état dégradé et exigeant des interventions majeures, mais plutôt, en raison de leur position stratégique selon des intérêts municipaux et privés tels qu'ils sont exprimés dans les débats relatés dans les journaux; l'insertion moderniste des complexes des arts de la scène mène à une nouvelle manière d'occuper l'espace urbain et leur aménagement, conçu pour contribuer à l'animation urbaine en consolide la vocation publique, notamment par la place. Quant à la démonstration de la croissance de l'intérêt envers la culture, elle se traduit, à

l'intérieur des documents de présentation des projets, où les protagonistes font miroiter aux détracteurs la portée et l'influence positive de la venue des complexes des arts de la scène en tant que matérialisation à la fois de l'intérêt croissant et des vertus de la culture et du pouvoir des institutions culturelles en général. La décision de choisir ces secteurs nous apparait témoigner d'une volonté de réhabilitation, dans l'espoir (municipal) qu'ils regagnent non seulement en popularité, mais aussi en tant que générateur d'activités, liées ou pas à la culture.

La notion de réaménagement urbain allait permettre de viser, de manière réaliste à atteindre ces objectifs. Indissociable de l'idée (et de l'idéal) de modernité, le réaménagement témoigne d'une nouvelle vision de la ville et de la vie en ville. Parmi les multiples manifestations possibles, celle de la rénovation urbaine nous est apparue le mieux encadrer les situations étudiées. Dans les deux cas, on a fait *tabula rasa* de ce qui était présent afin d'avoir la liberté de tout repenser avant de reconstruire, sans devoir faire de compromis. Outrepassant la fonction de revitalisation d'un cadre résidentiel jugé insalubre, les projets de rénovation urbaine mis en place pour permettre la venue des complexes des arts de la scène ont été victime de nombreuses critiques. Ces dernières sont basées sur la démolition du cadre bâti et la disparition de la trame traditionnelle qu'ils ont entrainée et sur leurs formes et fonctions relativement homogènes.

La rénovation urbaine avait comme principal objectif l'élimination de quartiers considérés miséreux, insalubres et obsolètes, du moins selon les autorités municipales. En partant du fait de son intégration, est-ce que la culture peut réellement être considérée comme un facteur clé dans ce type de projet? Diverses constatations relatives aux visées et aux retombées des projets de rénovation urbaine ainsi qu'aux acteurs concernés et aux conditions politiques, culturelles et urbaines caractéristiques du moment de leur émergence doivent être prises en considération afin d'établir cette relation. Devant cette situation, nous nous sommes questionnée sur l'avènement du complexe des arts de la scène en tant que solution à la fois urbaine, architecturale et culturelle en réponse à des besoins préalablement identifiés.

En nous rapportant au milieu des années 1950, nous y voyons l'amorce d'une réflexion sur la culture, décloisonnant (en théorie) la « haute culture » de la culture populaire, par l'insertion de celle-ci dans des quartiers centraux. Comme nous l'avons précédemment avancé, des doutes persistent sur la faisabilité de ce changement de vocation et conséquemment sur l'appropriation par la communauté des complexes des arts de la scène et de tout ce qu'ils représentent. Ainsi,

faut-il se surprendre de la réussite mitigée de l'alliance entre la notion de rénovation urbaine, *a priori* très pragmatique puisque répondant (initialement) à un programme précis destiné à un public de classe moyenne et pauvre, et celle de la culture associée au luxe et à la fantaisie réservée à un tout autre public, et ce, malgré les intentions et les efforts placés afin d'en faciliter la cohabitation. Dissociée de son environnement, et ce, malgré tous les changements voulus et mis en place, cette union nous apparaît plutôt relever du compromis. L'imposition de cette nouvelle vision sur le territoire, et pour cela il faut souligner que les efforts et la ténacité des promoteurs des deux complexes des arts de la scène, demeurent en bonne partie déconnectés de la réalité résidentielle et du paysage « ordinaire » de la ville. Cette contradiction fondamentale se manifestera rapidement par l'incompréhension *quasi* généralisée du programme de ces projets.

C'est le recours à la réception qui nous a permis de concevoir la culture, à partir du complexe des arts de la scène, en tant que solution architecturale et urbanistique imposée par ses protagonistes et planificateurs aux quartiers centraux en transformation. Il a dès lors été possible d'inclure de nouvelles fonctions, compatibles ou non, avec le milieu d'insertion, mais dont la venue a permis le renouvellement de la vocation des secteurs et la concrétisation des idéaux des villes, en matière de développement. Notre recherche montre qu'à l'époque et dans les deux contextes d'émergence, la culture s'avère le prétexte idéal pour opérer un changement d'image et de fonction.

En abordant l'histoire de projets urbains de cette envergure ainsi que les institutions culturelles qu'ils abritent nous avons posé des balises temporelles, allant de 1954, moment où la venue à New York du Lincoln Center for the Performing Arts dans le cadre du Lincoln Square Urban Renewal Project est annoncée. Cette intention inaugurait le type architectural du complexe des arts de la scène et conséquemment, l'insertion de la culture dans les programmes de rénovation urbaine. Nous avons poussé nos recherches jusqu'en 1963, année marquant l'ouverture de la Grande Salle de la Place des Arts à Montréal. Ces deux dates charnières nous ont permis d'évaluer spécifiquement les motivations derrière l'intégration de la culture dans deux projets spécifiques de rénovation urbaine. Après cette date, les complexes des arts de la scène poursuivent, plus ou moins, leur propre développement, mais il n'est plus question des enjeux liés à la rénovation urbaine. Nous nous éloignons des éléments pouvant répondre à nos questions de recherche.

Par souci de concision, nous nous sommes aussi limitée aux deux quadrilatères touchés par la venue des complexes des arts de la scène. À New York, dans l'Upper West Side, la solution du méga-îlot est retenue afin de faciliter l'implantation de toutes les composantes du complexe des arts de la scène. Située entre la 62e rue Ouest, Amsterdam Avenue, la 66e rue Ouest et Columbus Avenue, la formation de l'îlot nécessite l'abolition d'un segment de la 63e et de la 64e rue West. Le même principe du méga-îlot s'applique dans l'est du centre-ville, entre les rues Sainte-Catherine, Jeanne-Mance, Ontario et Saint-Urbain entraînant la disparition de l'avenue du Plateau, l'avenue Alcide et de la ruelle Plateau. Afin d'observer les répercussions de leur avènement dans le paysage urbain, nous nous sommes permis d'outrepasser quelque peu ces limites. Avec ce regard posé sur l'environnement immédiat des complexes des arts de la scène, nous avons pu constater l'intérêt et l'efficacité d'un plan d'ensemble tel que celui du Lincoln Square Urban Renewal Projet et les limites de la portée immédiate d'un objet unique tel que celui de la Place des Arts.

Le contexte dans lequel s'intégrait cette démarche en était un d'exploration par l'application, à l'histoire urbaine, d'une théorie en provenance du milieu littéraire déjà adaptée à l'architecture et à l'aménagement moderne. Le point de départ fut une lacune remarquée lors de la recension des écrits. Nous y avons relevé une concentration d'informations sur les procédés et les raisons de mise en place de projets de rénovation urbaine et du réaménagement en général. Nous avions pu également noter que peu de recherches portaient sur d'autres motivations sauf celles, évidentes, relevant de la restructuration et de l'amélioration du cadre urbain et bâti, généralement résidentiel. Ce qui nous est apparu surprenant, dans le contexte de grands changements au milieu du 20e siècle est qu'il prévaut une nouvelle vision globale touchant tout autant la forme que la fonction urbaine, la relation entre les équipements collectifs et les résidants ainsi que les volontés de servir au mieux les citoyens tout en visant diverses ambitions, et ce, sur le plan national, voire international.

Ainsi, dans cette étude, nous avons cherché à déterminer la nature de la relation entre la culture et les programmes de rénovation urbaine en démontrant comment et pourquoi, à la fin des années 1950 et au courant des années 1960 ces grands monuments culturels émergent et se retrouvent au cœur d'importants projets de rénovation dans les centres urbains nord-américains.

Afin d'établir la vision du territoire portée par et dans les complexes des arts de la scène et ainsi déterminer s'ils ont agi à titre d'élément structurant ou déstructurant pour l'espace urbain, nous avons identifié les facteurs mis en place afin d'assurer à la fois l'intégration du complexe des arts de la scène et l'expression de son plein potentiel.

Le rôle de la culture dans les projets de rénovation urbaine

En examinant le complexe des arts de la scène, considéré en tant que résultat et témoignage de l'insertion de la culture dans les programmes de rénovation urbaine, nous cherchions à déterminer le rôle et l'incidence de l'un sur l'autre (et vice-versa). Il apparaît clairement que les promoteurs y trouvent un prétexte idéal pour affirmer la rupture avec la tradition tant sur le plan des infrastructures que sur celui de l'expérience culturelle proposée. Sa matérialisation, dans le complexe des arts de la scène, crée une nouvelle perception et utilisation de la culture (alliance entre les institutions, accès facilité, etc.) parallèlement avec la mouvance de la modernisation des villes.

Nos recherches visant à établir le contexte d'émergence du complexe des arts de la scène nous ont permis d'apprendre que leur création relève à la fois d'un besoin en termes d'infrastructures culturelles pour apporter une réponse aux besoins du Metropolitan Opera, du Philharmonic Orchestra et de la Julliard School et d'un amendement à la loi sur la rénovation urbaine (le *Title 1*) permettant l'inclusion de composantes non résidentielles. Le complexe des arts de la scène a vu le jour grâce à la vision de Robert Moses qui a osé profiter de cette opportunité pour réunir, sur un même site, les trois institutions culturelles new-yorkaises. Par la suite, ce modèle a été maintes fois repris, notamment à Montréal qui s'en est plus qu'inspiré. Dans la logique de réaménagement urbain du centre et des quartiers centraux de l'époque, tous les facteurs nécessaires à la mise en place de ce nouveau type architectural étaient présents. En leur adjoignant l'intérêt et l'appui du monde politique, du secteur privé, des artistes, des amateurs de culture et d'une grande proportion de citoyens (ceux dont le quotidien n'était pas dérangé par leur venue) en plus des attentes associées intuitivement à la présence d'institutions culturelles de haut niveau, il apparaît que l'éclosion du complexe des arts de la scène était inévitable. Rétrospectivement, le complexe des arts de la scène apparaît être un assemblage plus ou moins cohérent et efficace d'ambitions, d'idéaux architecturaux et de visions novatrices

de l'aménagement. Le complexe des arts de la scène illustre un idéal du modernisme tant au niveau de l'architecture qu'en matière de structuration du territoire. Ainsi, ce type architectural est redevable à l'alliance du contexte urbain, du besoin culturel et de la volonté de ses promoteurs. Pouvons-nous considérer ce type architectural comme un point focal dans le cadre de projet de rénovation urbaine? La réponse est évidemment oui, mais, et nous y reviendrons plus tard, pas à l'unanimité ni dans son entièreté.

Des efforts sont faits par les instigateurs pour créer des complexes novateurs, représentant les idéaux de leurs temps tout en respectant certaines habitudes, pour ne pas dire des préconceptions de ce que devrait être et à quoi devrait ressembler un haut lieu de culture. Ils ont recours aux compromis, en termes de philosophie d'aménagement et d'esthétique architecturale qui se voulaient modernes. Cependant, on perçoit clairement des influences classiques tant dans la composition du plan d'ensemble que par l'hybridation des façades. Ainsi, le message envoyé est confus. Regardons-nous en arrière, restons-nous en continuité avec la tradition ou privilégions-nous une rupture pour mieux envisager le futur? Avec les complexes des arts de la scène étudiés, affirme-t-on une nouvelle manière d'occuper l'espace consacré aux établissements culturels et d'assister aux représentations des événements liés aux arts de la scène ou profitons-nous seulement d'une possibilité, dans un contexte visant à renouveler le centre et de se doter d'équipements culturels nécessaires?

La symbolique portée par ces grands ensembles découle du renouveau, en regard d'un jugement porté sur la fonction initiale du site, considérée inapte à l'atteinte de la nouvelle vision de la ville. Nous pourrions ici questionner les intentions profondes derrière les projets de rénovation urbaine en cours durant les années 1950 et 1960 pour aller au-delà du caractère strictement physique de la chose. Dans le cas new-yorkais, il est possible de lire dans les travaux de Moses une intention de nettoyer et de reprendre la ville en main, d'en repenser les fonctions et les circulations pour y réinstaller une classe moyenne l'ayant désertée au profit des banlieues. Dans le cas montréalais, c'est la volonté du maire Drapeau de moderniser la ville, dans une vision très optimiste de son futur, qui guide les interventions. Avec le complexe des arts de la scène, dans les deux cas, leur venue, en plus de répondre à des besoins en termes d'infrastructures culturelles, porte le même type d'ambitions : rendre plus accessible la culture, affirmer et faire reconnaître le statut local, national et international de ces villes en tant que métropoles culturelles en y démontrant la place et l'importance qui leur est accordée. Autant au

moment de leur conception qu'aujourd'hui, des chercheurs affirment, qu'il s'agisse de Baumol et Bowen en 1966 ou de Baillargeon en 2010, que le complexe des arts de la scène symbolise l'explosion culturelle, notamment dans le domaine des arts de la scène, qui a lieu durant les années 1960. Ils rajoutent que leur venue est prévue avoir, et avec le recul nous le savons, aura un impact sur le milieu urbain et le milieu artistique. Ceci dit, au terme de nos recherches, nous en sommes à envisager la possibilité que la culture n'était qu'un prétexte remplaçable, c'est-à-dire qu'un grand équipement collectif (sportifs, institutionnels, etc.) de tout autre nature ou ayant une autre vocation culturelle (musée, bibliothèque, etc.) aurait tout aussi bien pu se retrouver sur les sites concernés si le besoin (et la pression) s'en était fait sentir. Il s'agit là d'une réflexion contemporaine sur l'utilisation de grands projets thématiques afin de redéfinir l'identité d'un secteur, voire même d'une ville.

En ce qui concerne l'idée de mieux rattacher notre sujet aux débats actuels en études urbaines, il s'agit là d'une piste intéressante qui pourrait faire l'objet d'un article ultérieurement, Ici encore, nous avons voulu nous limiter dans le temps. Pour ce qui est de l'interprétation des répercussions des complexes des arts de la scène sur leur milieu d'insertion à court et à long terme nous n'y sommes pas trop attardée principalement à cause des choix méthodologiques que nous avons faits. Nous ne cherchions pas à mesurer les effets de la venue des complexes des arts de la scène, mais à avancer les raisons de leur présence dans le paysage urbain au tournant des années 1960. Nous ne cherchions pas à évaluer les répercussions, mais plutôt les conditions nécessaires à mettre en place pour que l'impact du projet en déborde les limites.

Dans la conclusion, afin de bien cerner la portée et les limites du choix de la théorie et des méthodes utilisées pour l'appliquer empiriquement nous avons rappelé que la réception est d'abord une approche permettant de réintégrer un projet urbain et architectural dans son contexte d'émergence. Appuyée sur l'idée que « les bâtiments ont un sens », la réception nous aura permis de questionner autrement des monuments connus, de mettre l'accent sur les programmes et les intentions, de constater qu'étant donné qu'ils ne sont pas explicites, ils demeurent inconnus pour le public, d'avancer clairement que la culture faisait partie des intentions des promoteurs, etc. En tant que stratégie analytique exploratoire en études urbaines, la réception n'a pas bouleversé l'appréhension historique des projets, mais en a plutôt fourni un complément informatif et analytique intéressant.

Le choix de se limiter à cette période s'explique par le fait que nous cherchions à démontrer la naissance de l'alliance et que la réception « après » plus loin dans le temps traite plutôt de sujets comme les changements apportés aux infrastructures culturelles, la création d'icônes, etc. Dans le même ordre d'idée, nous avons privilégié les journaux locaux afin de concentrer nos recherches sur l'alliance entre la culture et la rénovation urbaine.

En nous attardant sommairement à l'environnement immédiat des complexes des arts de la scène, nous avons pu constater l'intérêt et l'efficacité d'un plan d'ensemble tel que celui du Lincoln Square Urban Renewal Project, et les limites de la portée immédiate de la conception d'un objet unique, tel que la Place des Arts. Cependant, à cause du type d'informations recueillies, nous ne sommes pas en mesure d'évaluer la réussite ou non des programmes et des intentions dépassant les limites des quadrilatères et la période étudiés.

L'application exploratoire de la théorie de la réception nous aura permis, sur le plan méthodologique, de faire un travail important de recherche dans les archives et d'analyser les données colligées, afin de reconstituer un contexte où l'accent est mis sur les intentions. Plus qu'une recherche de sens, la réception permet de constater et de démontrer l'influence et l'importance du contexte sur un projet et, suivant sa concrétisation, l'inverse. Nous sommes donc en mesure d'avancer qu'il ne s'agit pas là d'une révolution dans la manière d'appréhender et d'interpréter le réaménagement urbain. La théorie de la réception, appliquée aux études urbaines, offre plutôt un complément d'information. Elle nous aura permis de questionner la relation entre le programme derrière la conversion des quartiers centraux et l'idée d'intégration de nouvelles pratiques, ici liées à la culture et ce, à partir des programmes d'intentions, venant ainsi rajouter à l'histoire de ces projets.

En termes de résultat, dans la réception « après », nous avons été en mesure de constater la difficulté de transposer clairement le programme élaboré dans l'architecture et l'aménagement urbain. De fait, la méconnaissance générale des intentions intrinsèques de ces projets en teinte la répercussion et ultimement, l'interprétation par le public. Nous avons été surprise de constater l'absence de retour sur le programme de rénovation urbaine au moment de l'inauguration.

Lors de l'inauguration des premières composantes de chacun des complexes des arts de la scène étudiés, il n'est plus ou peu question de rénovation urbaine. Bien sûr on en fera mention dans certains journaux, mais sans plus. L'amortissement du choc de la disparition initiale s'est fait progressivement durant les années de construction laissant place à l'enthousiasme de voir ces grands équipements prendre forme. Ainsi, la satisfaction de voir se concrétiser la solution retenue en réponse aux besoins des institutions fait oublier les problèmes causés par leur avènement. Les commentaires sur la magnificence des deux salles fusent de la part des invités. Le seul bémol proviendra des spécialistes en architecture qui formuleront des doutes sérieux sur les choix esthétiques et de matériaux, dans le cas du Lincoln Center for the Performing Arts. Pari tenu, le grand public, aussi convié en personne ou par la magie de la télévision et de la radio, peut réaliser qu'il a sa place dans ces nouveaux hauts lieux de la culture. À New York, l'ouverture du Philharmonic Hall en direct à la télévision rassure tous les Américains sur leur lien avec l'établissement, et ce, sans compter les billets à prix populaires et toutes les activités consacrées au grand public.

Du côté montréalais, malgré des mesures d'accès facilité similaires, les réactions chez les Canadiens-français à l'ouverture de la Grande Salle prennent une tangente et des proportions inattendues. Certains faux pas faits par les organisateurs de l'inauguration sont dénoncés. Le choix d'un gestionnaire américain, la soirée d'ouverture et le programme marqué par la quasi-absence d'artistes canadiens-français vont susciter bien des débats sur l'adéquation entre l'intention de départ et le produit fini. La nature de l'événement est détournée et se retrouve associée à une tout autre réalité, pré-Révolution tranquille

Nous avons, à quelques reprises, abordé la question du potentiel symbolique du complexe des arts de la scène. Au-delà des généralités, la revue de la presse écrite dans la perspective de la réception visant à mettre en lumière l'écart entre ce qui est voulu et ce qui est perçu nous a permis de constater à quel point, dans les deux cas, la notion d'identité est le symbole fort mis sur la création de ces établissements. Pour le Lincoln Center for the Performing Arts, l'identité est associée au territoire d'avant, à une perte de repères dans l'environnement et à la disparition d'une manière de vivre en ville au profit d'une nouvelle qui est décriée. À la Place des Arts, c'est la peur de l'anglicisation, voire de l'américanisation, qui teinte la vision du projet pour la population canadienne-française. Peut-on associer ces remarques à la nouveauté, à la perte ou la modification des référents ou encore à l'imposition, par un petit groupe, d'une nouvelle

conceptualisation de l'expérience culturelle? Nous avions soulevé, au moment de présenter les spécificités de la théorie de la réception en architecture et histoire urbaine l'idée de l'imposition au territoire. Il nous semble qu'à l'époque, les décisions se prennent sans (trop) tenir compte du public et peut-être en est-ce là la cause? Ces points négatifs ne doivent pas faire oublier le soulagement des institutions d'obtenir des locaux appropriés tout comme l'appréciation des spectateurs ou l'intérêt collectif servi par l'acquisition de ces nouvelles infrastructures. Car si la majorité des gens se réjouissent de la réalisation (partielle ou complète) de ces projets, que l'affirmation de la culture et de tout ce qu'elle suppose leur convient, ils ne semblent pas perdus ou insécurisés face à tous les changements engendrés par leur réalisation.

Cela s'est traduit dans le cas du Lincoln Center for the Performing Arts par de virulents débats sur la perte de l'échelle du quartier, la disparition d'une fonction résidentielle mixte et la création d'une enclave culturelle. Dans le cas de la Place des Arts, c'est un débat sur des questions de langue et d'identité qui a teinté le projet. Dans les deux cas, nous avons relevé avec intérêt que les commentaires recueillis, principalement dans les quotidiens, révèlent des préoccupations qui outrepassent largement les limites du complexe des arts de la scène. À New York, ce sont tous les projets de rénovation et de réaménagement urbain portés par Robert Moses dont les grands ensembles modernes qui résonnent dans les propos tandis qu'à Montréal, c'est l'amorce des débats allant mener à la Révolution tranquille qui s'y incarne.

Cette étude du contexte a mis en évidence les tensions entre les décideurs et les citoyens ainsi qu'entre les idéaux de la modernité et les traditions. L'envergure des chantiers en cours dans les deux villes étudiées durant les années 1950 et 1960 a simultanément causé et porté cet état de fait. De notre point de vue, une certaine confusion apparait entre le type d'intervention de réaménagement proposé et celles réalisées. Si en théorie, et dans les écrits, la rénovation urbaine domine, nous ne sommes toujours pas persuadée qu'elle n'a pas agi comme motivation pour l'achèvement de l'implantation d'une vision de la ville, tant par Robert Moses à New York et que par Jean Drapeau à Montréal. Ainsi, la culture par le biais des équipements tels que les complexes des arts de la scène nous semble, plus que jamais, offrir une occasion à saisir et s'inscrire dans une perspective beaucoup plus globale que celle de la rénovation urbaine. Nous avançons que les idéaux et l'enthousiasme portés par le Mouvement moderne, comme expression d'une époque en plein changement et où l'optimisme et la volonté de renouveau s'affirment de plus et plus ont rendu possible la venue de tels projets. Dans le cas new-yorkais,

l'insertion de la composante culturelle relève de l'opportunité inattendue tandis que pour le cas montréalais, nous y voyons un complément inséré dans une vision plus générale du réaménagement de la ville.

Dans cette perspective, le programme d'intentions et d'ambitions placées dans les complexes des arts de la scène apparaît imposé au cadre des projets de rénovation urbaine. Dès lors, faut-il se surprendre qu'ils n'aient pas été compris, du moins dans leur entièreté? Alors que certaines retombées allaient de soi, nous avons été confrontée à l'expression de plusieurs degrés de tensions, et ce, pour les mêmes préoccupations. Ainsi, dès l'annonce du projet, malgré l'accord implicite de la majorité pour la dotation de nouveaux établissements culturels en réponse à un besoin flagrant, l'approche privilégiée pour la mise en place de la rénovation urbaine provoque, dans le cas new-yorkais, un questionnement sur le cadre de vie, la population désirée (et désirable) dans les quartiers centraux et la vocation du secteur. Alors que les promoteurs affirment que les travaux contribueront à améliorer le cadre bâti, pour les délogés, le projet annonce plutôt un nouveau mode de vie dans lequel, malgré les annonces pour l'accès facilité à tous à la culture, ils ne trouvent plus leur place. Dans le cas montréalais, la nécessité d'éliminer certains bâtiments récents, pour faire place à un projet pour lequel des doutes sont formulés quant à sa réalisation, les réactions ne sont pas celles de citoyens déplacés, mais celles de commerçants, de propriétaires et d'institutions qui auraient préféré demeurer sur place et assurer une mixité de services, menant même à une réflexion sur la pertinence du site choisi.

La différence dans le type d'occupation préalable du secteur et les fonctions et la population concernée intervient quant à la compréhension et l'acceptation du projet. La colère, la négativité et les craintes évoquées par les résidants de l'Upper West Side reposent sur le profond bouleversement vécu et la perte de référents. Portées par des leaders forts et crédibles, supportés par des gens du milieu, le projet du Lincoln Center for the Performing Arts au cœur du Lincoln Square Urban Renewal, se voit analysé par rapport aux liens qu'il entretiendra avec le secteur où il s'implante. Malgré les intentions nobles et les efforts réels mis en place pour en assurer l'accessibilité, les failles dans la conception et le programme même du projet seront relevées et décriées.

La démolition d'immeubles et la perte des services n'engendrent, sauf pour quelques réticences assez facilement résorbées, que de nécessaires compromis de délais et de relocalisation. L'implantation de la Place des Arts demeure beaucoup plus simple que celle du Lincoln Center for the Perfoming Arts. Le projet, dans son ensemble, apparaît mieux compris. Mais on remarquera que les réactions face aux démolitions surviennent au moment et suivant la mise en place de l'Édifice des Théâtres. Très tôt, il apparaît que le projet demeurera inachevé et la plaza restera dans un état loin d'être à la hauteur du plan annoncé. Alors, dans les journaux, on retrouve une certaine nostalgie de ce qu'était l'îlot, et si on ne remet pas en question la venue du complexe des arts de la scène, on s'interroge sur le besoin de tout démolir.

La mise en place des complexes des arts de la scène pouvait encore facilement basculer par les opinions formulées sur chacun de ses aspects, en particulier sur son intégration au milieu, sur la composition de l'îlot (refermé sur lui-même) et sur le choix d'une architecture moderniste-classique. Nous retenons que ces points pouvaient, en fonction des interlocuteurs, être perçus positivement ou non. La constatation de cet écart repose sur le fait que ni au Lincoln Center for the Performing Arts ni à la Place des Arts il n'a été possible d'harmoniser les intentions et le produit final et cela nous offre un tout nouveau terrain de recherche. En effet, il pourrait être tentant d'identifier ainsi les lacunes des projets. À leur face même, ils n'ont pas su susciter l'enthousiasme et mettre à l'avant leur programme. Ceci s'est fait au détriment de leur fonction et de leur implantation en plus d'éluder les questions sur le pourquoi des distorsions apparues. Ces dernières ont cependant permis d'ajouter aux complexes des arts de la scène une réalité symbolique surprenante, que nous avons pu mettre au jour en nous attardant sur le moment de l'inauguration de leurs premières composantes respectives.

Sur l'application de la théorie de la réception, nous en sommes venue à la conclusion que le programme initial et les intentions portées par les complexes des arts de la scène en tant qu'outil de rénovation urbaine n'ont pas su être bien transmis et compris, ce qui nous a amenée à questionner la pertinence de communiquer ces informations au public. Et si oui, comment attendre de lui qu'il sache lire dans un projet de rénovation urbaine et de nouvelles constructions des intentions d'accès facilité à la culture, d'un nouveau statut pour la ville et de rayonnement international? Les arguments de rayonnement international et de démarcation sur la scène nationale révèlent plus une intention d'offrir à la collectivité un équipement de haut niveau qu'autre chose. Ainsi, la culture était présente et a conséquemment répondu à ces attentes,

mais ces dernières relevaient plus du monde municipal et des promoteurs que de quelconques préoccupations citoyennes. Pouvons-nous réellement nous surprendre que le citoyen délogé n'y voie qu'un arrangement pour rendre plus agréable la vie des plus mieux nantis, adeptes de cette culture et que des frustrations culturo-linguistiques émergent alors qu'une partie de la population ne se sent pas la bienvenue? Nous nous sommes concentrée sur l'architecture et l'aménagement urbain et ce faisant, nous avons constaté à quel point, dans les deux cas, les projets sont déconnectés de leur environnement, tant en termes d'intégration urbaine, d'architecture, de fonction que de public visé et ce, malgré tous les efforts mis en place pour faciliter leur venue. Ainsi, faut-il se surprendre de ce décalage entre les intentions et la compréhension. L'intégration de la culture dans ces programmes de rénovation urbaine s'est faite avec une bonne intention de départ. Mais, comme nous l'avons précédemment mentionné, on peut questionner la venue d'institutions de haut niveau, spécialisés dans la culture de l'élite comme passerelle pour rendre plus accessible la culture à l'ensemble de la population. À cet égard, l'architecture a ses limites. Bien qu'elle rende possible la création de monuments grandioses, modernes, classiques ou un mélange des deux et qu'elle signe le paysage urbain et culturel en lui apportant une reconnaissance locale, nationale et internationale.

Pour aller plus loin

Pour terminer, si on réfléchit à la suite que pourrait prendre la réflexion amorcée dans cette thèse, et parvenir à en dépasser les limites, on peut avancer qu'il serait pertinent de faire la nomenclature des complexes des arts de la scène construits depuis la mise en chantier du premier du genre. Ce type de recherche pourrait nous permettre à la fois de comprendre les raisons de leur prolifération rapide en Amérique du Nord et expliquer les raisons de la popularité de ce nouveau type architectural, comme solution en réponse aux besoins en termes d'espaces culturels.

La seconde possibilité serait de poursuivre nos recherches sur ces deux cas, d'en retracer l'évolution depuis 1962 pour le cas new-yorkais et 1963 pour celui montréalais et ainsi tenter de comprendre les interventions actuelles dont ils font l'objet. Depuis plus de quarante ans, New York et Montréal s'inscrivent dans une tendance internationale dans le cadre de projet de réaménagement urbain en s'appuyant sur la mise en valeur de l'activité culturelle. Le parallèle entre les deux complexes des arts de la scène est révélateur lorsque l'on considère qu'une cinquantaine d'années plus tard, ils sont encore empêtrés dans des situations semblables en

termes de cure de rajeunissement, de réajustement fonctionnel et de modernisation. Il est sage d'affirmer que tant le *Lincoln Center for the Performing Arts* que la Place des Arts tiennent un rôle important dans la vie culturelle et artistique de leurs villes respectives et qu'ils ont joué un rôle de catalyseur quant au développement des secteurs dans lesquels ils s'inséraient. Pourtant, on les repense aujourd'hui dans leur entièreté. Nous pourrions donc poursuivre notre réflexion en nous interrogeant à savoir si le modèle multifonctionnel du complexe des arts de la scène a atteint ses limites ou bien s'il s'agit là d'une simple réactualisation des infrastructures. Ce qui n'est pas sans soulever de réflexions sur la valeur, notamment patrimoniale, de ces établissements. Comme le souligne le chercheur Aidan While (2006), le paysage de l'après-guerre disparaît dans l'actuel remodelage des quartiers centraux, et ce, à son avis, à cause de la mauvaise réputation et de l'incompréhension de l'architecture et de l'urbanisme du Mouvement moderne. Dès lors, il nous apparaît pertinent d'interroger dans ce contexte la relation entre la culture et l'aménagement urbain. Une distinction importante s'impose entre les deux chantiers en cours de réalisation. Le *Lincoln Center for the Performing Arts* est en pleine phase de modernisation des composantes existantes, tant par rapport à l'architecture et à l'aménagement tandis que la Place des Arts se retrouve au cœur de la création d'un quartier culturel et les interventions proposées ne concernent pas directement les composantes initiales.

La troisième possibilité, d'ordre plus général, consisterait à partir des recherches déjà réalisées de poursuivre la réflexion théorique sur le rôle de la culture, ou plus généralement celui des grands équipements spécialisés, dans le processus de réaménagement urbain. Si les travaux de recherche abondent en questions et pistes de travail sur le sujet, il nous serait possible d'y apporter une contribution et peut-être aboutir à une conclusion sur ces alliances, derrière lesquelles les motivations sont parfois surprenantes, mais s'avèrent décisives quant aux orientations des villes concernées.

ANNEXE 1

INVENTAIRE ABRÉGÉ DES COMPLEXES DES ARTS DE LA SCÈNE AUX ÉTATS-UNIS ET AU CANADA CONSTRUITS DURANT LES ANNÉES 1960

1962	Lincoln Center for the Performing Arts	New York, NY
1963	Place des Arts	Montréal, QC
1964	Centre des Arts de la Confédération	Charlottetown, IPE
1964	Los Angeles Music Center	Los Angeles, CA
1966	Saratoga Performing Arts Center	Saratoga, NY
1968	Centennial Concert Hall	Winnipeg, MA
1968	TCU Place	Saskatoon, SA
1969	Century II Performing Arts & Convention Center	Witchita, KS
1969	Krannert Center for the Performing Arts	Urbana, IL

1969	Centre National des Arts	Ottawa, ON
1971	The John Kennedy Center for the Performing Arts	Washington, D.C.

ANNEXE 2

CHRONOLOGIE DES COMPLEXES DES ARTS DE LA SCÈNE À L'ÉTUDE

CHRONOLOGIE DU *LINCOLN CENTER FOR THE PERFORMING ARTS* 1955 — 1969 [43]

1955

21 avril	Mise en place du projet du Lincoln Square Urban Renewal par Robert Moses, président du Slum Clearance Committee.
25 octobre	Réunion informelle sur la possibilité de constituer un centre culturel.
13 décembre	Rencontre du Exploratory Committee pour la création d'un centre artistique.

[43] La chronologie du *Lincoln Center for the Performing Arts* est basée sur Stamas et Zane (2007) et sur le site Internet du *Lincoln Center* « Lincoln Center Archives, 1950 et 1960». En ligne : www.lincolncenter.org/live/index.php/archives Consultation entre 2007 et 2010.

1956

22-25 juin	Constitution du Lincoln Center for the Perfoming Arts Inc et élection de John D. Rockefeller III à titre de président du centre.
29 novembre	Intégration du Philharmonic de New York au projet.

1957

1 février	Intégration de la Julliard School au projet.
21 février	Intégration du Metropolitan Opera House au projet.

1958

février	Achat du terrain situé entre la 62e rue et la 65e rue Ouest, l'avenue Columbus et l'avenue Amsterdam à la ville au coût de 3.9 millions de dollars par le Lincoln Center for the Performing Arts Inc.
juillet	Début de la démolition du cadre bâti existant (qui se poursuivra jusqu'en mai 1960).

1959

14 mai	Première pelletée de terre par le Président Dwight D. Eisenhower.

1960

15 février	Intégration du Repertory Theater Assocation au projet.
19 juin	Création du Lincoln Center Youth Program.

1961

4 janvier	Rockefeller 3rd quitte son poste de président du Lincoln Center Inc. pour devenir le président du conseil d'administration jusqu'au 11 mai 1970.
5 avril	Entente avec l'Exposition Universelle de 1964-1965 afin d'accueillir le volet art de la scène de l'événement.

1962

1 janvier	William Schuman devient le nouveau président du Lincoln Center Inc.

20 août Dévoilement de l'affiche créée par Ben Shahn pour l'inauguration du Philharmonic Hall.

21 octobre Intégration du New York Music Theater Inc. au projet.

23 septembre Ouverture du Philharmonic Hall.

1963

août Création du programme estival du Lincoln Center for the Performing Arts.

10 septembre Ouverture du New York Film Festival au Lincoln Center for the Performing Arts.

1964

6 avril Ouverture de la fontaine située sur la plaza.

23 avril Ouverture du New York State Theater.

1965

Avril Création du Education Department, le précurseur du Lincoln Center Institute.

12 avril Intégration du City Center of Music and Drama Inc. au projet.

1 septembre Installation de la sculpture *Reclining Figure* par Henry Moore sur le bassin de réflexion sur la plaza nord.

14 octobre Ouverture du Vivian Beaumont Theater et du Forum.

15 novembre Installation de la sculpture *Le Guichet* par Alexander Calder.

26 novembre Intégration de la New York Public Library au projet.

30 novembre Ouverture de la librairie-musée des arts de la scène

1966

janvier	Achat auprès du New York City Board of Estimate de la High School of Commerce.
1 août	Début du Mozart Festival.
16 septembre	Inauguration du Metropolitan Opera House.

1969

22 mai	Ouverture de Damrosch Park et du Guggenheim Bandshell.
11 septembre	Ouverture du Alice Tully Hall.
26 octobre	Ouverture de la Julliard School.

CHRONOLOGIE DE LA PLACE DES ARTS 1955 — 1967 [44]

1955

24 février	Rencontre entre Jean Drapeau et Maurice Duplessis pour discuter de l'emplacement et du financement du complexe des arts de la scène.
mai	Réunion pour mettre en place le projet de la Place des Arts.

1956

26 janvier	Adoption de la « loi pour faciliter l'établissement et l'administration d'une salle de concert à Montréal » par l'Assemblée législative provinciale.
2 février	Sanction du « Bill 25 » permettant la création de la corporation.
mai/septembre	Nomination des 21 représentants siégeant à la Corporation Sir-George-Étienne-Cartier.
19 juin	Étude du quadrilatère choisi lors d'une première assemblée préliminaire.

1957

13 mars	Attribution des lettres patentes de la Corporation.
avril	Nomination officielle des membres de la Corporation Sir-George-Étienne-Cartier avec à sa tête Claude Robillard.
22 août	Un contrat est octroyé à la Raymond Loewy Corporation pour la réalisation d'une étude économique sur la faisabilité/viabilité de la Place des Arts. Le rapport sera déposé le 6 février 1958.

1958

10 juin	Les services des architectes Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, Michaud et Sise de la firme ARCOP sont retenus pour la conception du plan d'ensemble.

[44] La chronologie de la Place des Arts est basée sur l'étude réalisée par Gérald McNichols-Tétreault Urbaniste en 2003.

1959

9 mars	Présentation des plans préliminaires, la version révisée sera remise le 23 novembre. La version finale sera déposée le 15 décembre 1960.
mars/1969	Acquisition et démolition des bâtiments présents sur le site.

1960

10 mars	Sanction du « Bill no.88. Loi modifiant la Loi pour l'établissement et l'administration d'une salle de concert à Montréal» permettant la construction et l'aménagement du complexe des arts de la scène.

1961

11 février	Première pelletée de terre.

1963

28 mai	Intégration de l'Orchestre symphonique de Montréal au projet.
21 septembre	Ouverture de la Grande Salle.

1964

14 juillet	Création de la Régie de la Place des Arts sous le « Bill no. 46. Loi de la Place des Arts ».

1965

21 mai	Entente avec la compagnie de l'Exposition Universelle pour la tenue d'événements dans le nouvel édifice à bâtir.

1967

30 avril	Ouverture du Théâtre Maisonneuve.
2 mai	Ouverture du Théâtre Port-Royal.

BIBLIOGRAPHIE

« On demande une salle de concert ». *The Canadian Spectator*, vol.1, no.44, 2 novembre 1878.

« On ferait un musée de l'hôtel de ville actuel ». *La Presse* (Montréal), 18 février 1910.

« Nous aurons une salle de concert ». *Cahiers de la Quinzaine*, 22 novembre 1930.

« Auditorium asked by service clubs. Movement launched to build Concert Hall in Montreal ». [s.n.], 9 mars 1935.

« La construction d'un auditorium. L'échevin Trépanier en suggère la construction pour l'année 1937 ». *Le Canada* (Montréal), 9 décembre 1935.

« Un auditorium public et des plages pour les légionnaires. L'échevin Trépanier recommande une action immédiate. Un enjeu de $7 000 000 ». *Le Canada* (Montréal), 26 décembre 1935.

« Un centre civique ». *L'illustration nouvelle* (Montréal), 18 juin 1937.

« Le Centre civique de Montréal ». *Le Devoir* (Montréal), 4 janvier 1938.

« Auditorium ou opéra civique ». *Le Devoir* (Montréal), 22 avril 1944.

« Montréal doit posséder (une) salle de concert ». *Le Devoir* (Montréal), 3 février 1948.

« Divers endroits suggérés pour la salle de concert ». *Le Devoir* (Montréal), 2 avril 1949.

« Les promoteurs priés de se trouver un emplacement ». [s.n.], 5 mai 1949.

« Concert Hall aid approved by city. Council decides on donation of funds rather than site ». *The Gazette* (Montréal), 26 mai 1949.

« Emplacement pour la salle de concert ». *La Presse* (Montréal), 3 mai 1952.

« La salle de concert érigée sur rue Ste-Catherine? ». *Le Devoir* (Montréal), 3 mai 1952.

« Où sera érigée la salle de concert? ». *Le Devoir* (Montréal), 15 mai 1952.

« Conference on site: Concert Hall action expected at Quebec ». *The Montreal Star* (Montréal), 22 août 1955.

« Music centre dream soon to be realized ». *The Montreal Star* (Montréal), 23 août 1955.

« Le Maire Drapeau tient une autre de ses promesses. Montréal aura sa salle de concert ». *Le Devoir* (Montréal), 24 août 1955.

« Enfin, la salle de Concert ». *Le Devoir* (Montréal), 25 août 1955.

« Le Maire n'a aucune idée du coût de la future salle de concert ». *Montréal-Matin* (Montréal), 25 août 1955.

« M. Paul Dozois se rallie au projet du maire Drapeau ». *Le Devoir* (Montréal), 25 août 1955.

« L'Hon. Duplessis et la salle de concert. Ce qu'il y a de mieux et aux meilleures conditions ». *Montréal-Matin* (Montréal), 27 août 1955.

« Le projet de loi donnant à Montréal une salle de concert adopté en première lecture ». *Montréal-Matin* (Montréal), 7 décembre 1955.

« Projet de loi en vue de la salle de concert de Montréal présenté à la Législature ». *Le Devoir* (Montréal), 7 décembre 1955.

« Suggestion de la SSJB. Nom de Calixa Lavallée à la Salle de Concert ». *La Presse* (Montréal), 20 mars 1956.

« Québec nomme ses représentants à la Corporation de la salle de concert de Montréal ». *Le Devoir* (Montréal), 29 septembre 1956.

« Nouveau centre artistique appelé George-E. Cartier». *La Patrie* (Montréal), 29 septembre 1956.

« La nouvelle salle de concert de Montréal portera le nom de « Centre Sir George-Étienne Cartier ». *Montréal-Matin* (Montréal), 29 septembre 1956.

« Concert Hall. Board approves city site ». *Montreal Star* (Montréal), 23 octobre 1956.

« Welcome news on the Concert Hall ». *The Gazette* (Montréal), 6 avril 1957.

« Le Maire Drapeau à la TV. Salle de Concert et Conseil des Arts rehausseront le prestige de Montréal ». *Le Devoir* (Montréal), 10 avril 1957.

« Un plan qui mérite d'être étudié. Un projet de salle de concert ». *La Presse* (Montréal), 5 mai 1957.

« City planners OK Lincoln Sq. project ». *Journal American* (New York), 14 octobre 1957.

« Moses says rent rise is solution on sulms ». *Herald Tribune* (New York), 15 octobre 1957.

« Suit to Bar Lincoln Sq. Dismissed ». *Herald Tribune* (New York), 24 décembre 1957.

« Autre pas dans la réalisation du projet d'une salle de concert ». *Montréal-Matin* (Montréal), 28 janvier 1958.

« Homologation du secteur de la future salle de concert ». *Le Devoir* (Montréal), 28 janvier 1958.

« Projet du futur centre culturel de Montréal». *Le Devoir* (Montréal), 13 juin 1958.

« Hall to be flanked by two theatres and restaurant ». *Star* (Montréal), 13 juin 1958.

« La salle de concert ». *La Presse* (Montréal), 28 juillet 1958.

« On engage des spécialistes en acoustique ». *Montréal-Matin* (Montréal), 2 septembre 1958.

« Précisions sur la salle de concert ». *La Presse* (Montréal), 24 octobre 1958.

« La salle de concerts, facteur d'embellissement de Montréal ». *La Presse* (Montréal), 28 novembre 1958.

« Place des Arts. Études d'avant-projet pour un centre culturel au cœur de la métropole ». *Architecture, Bâtiment et Construction*, 1959, vol.14, no.153, pp.12-16.

« "Enfin !" s'écrie M. Lapointe. Les plans de la salle de concert seront terminés "dans quelques jours" ». *Le Devoir* (Montréal), 9 février 1959.

« Start on concert hall to be made in autumn ». *Star* (Montréal), 9 février 1959.

« Raymond Loewy de passage dans la métropole. Montréal, ville des arts par excellence ». *Montréal-Matin* (Montréal), 10 février 1959.

« La Place des Arts ». *La Patrie* (Montréal), 22 mars 1959.

« Everyone to benefit from Hall ». *Star* (Montréal), 22 avril 1959.

« La Place des Arts, elle suscite de l'intérêt dans toute l'Amérique ». *La Presse* (Montréal), 9 juillet 1959.

« La Place des Arts : Expropriation d'un premier immeuble ». *Le Devoir* (Montréal), 20 août 1959.

« Expropriation pour la Place des Arts ». *Montréal-Matin* (Montréal), 21 août 1959.

« La salle de concert de la Place des Arts : Elle aura plus de sièges que la nouvelle salle du Lincoln Center ». *Le Devoir* (Montréal), 2 septembre 1959.

« The Dream of Lincoln Center takes form ». *New York Magazine* (New York), 12 octobre 1959, pp. 18-19.

« The Dream of Lincoln Center takes form ». *The New York Times Magazine* (New York), 18 octobre 1959, pp. 17-21.

« Pour la salle de concert, démolition prochaine du vieil immeuble de la CECM ». *La Presse* (Montréal), 18 novembre 1959.

« Place des Arts…La salle de concert aura une des plus grandes scènes du monde ». *La Presse* (Montréal), 16 décembre 1959.

« Le rêve se concrétise ». *La Presse* (Montréal), 15 janvier 1960.

« Showcase for Culture…What's Wrong at Lincoln Center? ». *New York Herald Tribune* (New York), 17 janvier 1960.

« Building for Song – An Idea Grows Up ». *Newsweek*, 25 janvier 1960, pp.88-89.

« A moving story. Coordinated relocation plan speeds urban redevelopment ». *Real Estate Forum*, février 1960, pp.180-181.

« Montréal, un centre culturel qui s'impose ». *Dimanche-Matin* (Montréal), 27 novembre 1960.

« Les travaux débutent cette semaine ». *Montréal-Matin* (Montréal), 13 février 1961.

« Non, ce n'est pas une illusion d'optique ». *La Presse* (Montréal), 11 mars 1961.

« Vue aérienne ». *Star* (Montréal), 29 mars 1961.

« ILGWU Questions City Plan ». *The Gazette* (Montréal), 4 avril 1961.

« Projet d'expropriation combattu par un syndicat ». *La Presse* (Montréal), 4 avril 1961.

« Union questions mayor on centre expropriation ». *Montreal Star* (Montréal), 4 avril 1961.

« La Maison Woodhouse sera expropriée. Un quadrilatère pour la Place des Arts ». *Montréal-Matin* (Montréal), 13 juin 1961.

« La Place des Arts : Woodhouse et l'édifice de l'Union du vêtement seront expropriés ». *Le Devoir* (Montréal), 13 juin 1961.

« Place des Arts gets entire block in deal ». *The Gazette* (Montréal), 13 juin 1961.

« Une visite à la Place des Arts ». *La Presse* (Montréal), 13 juin 1961.

« Une perte sérieuse et inattendue… ». *La Presse* (Montréal), 15 juin 1961.

« Squalors, Culture Side by Side ». *Herald Tribune* (New York), 25 juin 1961.

« Progress on Lincoln Square Development ». *Herald Tribune* (New York), 28 juin 1961.

« Des affaires sous la tente? Action contre la ville prise contre la Corporation ». *Montréal-Matin* (Montréal), 12 août 1961.

« Union fights city expropriation: Court action taken against eviction by ILGWU ». *The Gazette* (Montréal), 12 août 1961.

« Place des Arts: Les procédures d'expropriation sont suspendues ». *La Presse* (Montréal), 15 août 1961.

« $2 300 000 pour des expropriations aux abords de la Place des Arts ». *Montréal-Matin* (Montréal), 17 août 1961.

« Quadrilatère à exproprier à l'ouest de la Place des Arts ». *La Presse* (Montréal), 17 août 1961.

« Réaménagement des abords de la Place des Arts ». *Le Devoir* (Montréal), 17 août 1961.

« Place des Arts: Opinions contraires sur l'expropriation ». *La Presse* (Montréal), 21 août 1961.

« Ready within two years. Details announced on completed plans for Place des Arts ». *Montréal Star* (Montréal), 11 novembre 1961.

« Trois édifices de la Place des Arts seront terminés d'ici deux ans». *Dimanche-Matin* (Montréal), 12 novembre 1961.

« En 1961, la Place des Arts a cessé d'être un rêve ». *Dimanche-Matin* (Montréal), 31 décembre 1961.

« La salle de concert de la Place des Arts chef-d'œuvre de beauté classique et d'efficacité ». *Bâtiment*, novembre 1961, pp.20-25

« Workers invited to Philharmonic ». *The New York Times* (New York), 13 août 1962.

« Poster salutes Philharmonic Hall ». *The New York Times* (New York), 20 août 1962.

« Cultural Adventure – Architectural Challenge ». *Architectural Record*, vol.132, septembre 1962, p.138-147.

« President declines Philharmonic Hall invitation ». *The New York Times* (New York), 12 septembre 1962.

« A Lincoln Center opening ». *The New York Times* (New York), 23 septembre 1962.

« Beneath the glittering surface, there is dross with the gold ». *The New York Times* (New York), 24 septembre 1962.

« News Summary and Index_Metropolitan ». *The New York Times* (New York), 24 septembre 1962.

« Ticket Prices for Opening Week At Hall Range From $1 to $250 ». *The New York Times* (New York), 24 septembre 1962.

« The Welcoming Address ». *The New York Times* (New York), 24 septembre 1962.

« Le directeur administratif vient de New York. La Place des Arts…s'américanise ? ». *Montréal-Matin* (Montréal), 24 novembre 1962.

« Montréal aura son avenue de l'Opéra ». *Le Devoir* (Montréal), 24 novembre 1962.

« Un américain administrera notre Place des Arts ». *Dimanche-Matin* (Montréal), 25 novembre 1962.

« La LAC trouve la nomination…étrange. L'Américain à la Place des Arts ». *Montréal-Matin* (Montréal), 14 décembre 1962.

« En nommant un Américain, la Place des Arts rend-elle (indirectement) service aux Canadiens-Français? ». *Dimanche-Matin* (Montréal), 16 décembre 1962.

« La Grande Salle : Place des Arts, Montréal » (prospectus). [s.d.]. Montréal, 16 pages.

« Questions posées à la Corporation George-Étienne-Cartier ». *La Presse* (Montréal), 3 janvier 1963.

« Un propriétaire inquiet ». *Le Devoir* (Montréal), 24 janvier 1963.

« Arts Centre to Honor Pelletier ». *The Montreal Star* (Montréal), 2 février 1963.

« Wilfried Pelletier, hôte d'honneur à l'inauguration de la Place des Arts ». *Le Devoir* (Montréal), 5 février 1963.

« Conspiration du silence autour de la Place des Arts ». *Dimanche-Matin* (Montréal), 10 mars 1963.

« On songe à boycotter la Place des Arts ». *Montréal-Matin* (Montréal), 14 mars 1963.

« La Place des Arts fait encore du pétard. L'anglais tel qu'on l'impose au conseil d'administration – Raymond Daveluy fulmine ». *La Patrie* (Montréal), semaine du 14 au 20 mars 1963.

« Place des Arts looks ahead to grand september opening ». *Montreal Star* (Montréal), 23 mars 1963.

« Le public réagit à "l'affaire" Place des Arts ». *Montréal*, semaine du 21 au 27 mars 1963.

« Un spectacle à tout casser ». *Montréal-Matin* (Montréal), 9 avril 1963.

« Catching the cultivation of culture ». *Daily News* (New York), 11 avril 1963.

« Pour inaugurer la Place des Arts : Festival International ». *Montréal-Matin* (Montréal), 28 mai 1963.

« Theatre needed in Place des Arts ». *The Gazette* (Montréal), 30 mai 1963.

« Pendant qu'autour on démolit… ». *La Presse* (Montréal), 11 juin 1963.

« La Place des Arts: Terrasses et jets d'eau, danse, musique et chant ». *Photo-Journal* (Montréal), semaine du 20 au 27 juillet 1963.

« M. Lapointe craint d'avoir "prêché dans le désert" ». *Le Devoir* (Montréal), 21 août 1963.

« Par un grand concert de l'orchestre symphonique le 21 septembre, inauguration de la Place des Arts ». *Montréal-Matin* (Montréal), 10 septembre 1963.

« Place des Arts sets new opening ». *The Montreal Star* (Montréal), 10 septembre 1963.

« Avant tout, un immeuble fonctionnel ». *Le Devoir* (Montréal), 20 septembre 1963.

« Pour accéder à la Place des Arts ». *Le Devoir* (Montréal), 20 septembre 1963.

« Après des dizaines d'années d'attente, ce soir, rideau sur la Place des Arts ! ». *Le Devoir* (Montréal), 21 septembre 1963.

« La Place des Arts : La Grande Salle offrira, au cours de sa première saison, une grande variété de concerts et de spectacles ». *La Presse* (Montréal), 21 septembre 1963.

« Ouverture de la Place des Arts ». *Montréal-Matin* (Montréal), 21 septembre 1963.

« …et les finances de la Place des Arts ». *Dimanche-Matin* (Montréal), 22 septembre 1963.

« L'enthousiasme général accueille la Place des Arts ». *Dimanche-Matin* (Montréal), 22 septembre 1963.

« Lincoln Center Progress Report ». *New York Times Magazine*, 22 septembre 1963.

« Les robes longues n'étaient pas de rigueur; Ces dames étaient jolies ! ». *Dimanche-Matin* (Montréal), 22 septembre 1963.

« Elegance was keynote of evening ». *The Gazette* (Montréal), 23 septembre 1963.

« Reasons for riot obscure ». *The Montreal Star* (Montréal), 23 septembre 1963.

« Le *New York Times* critique la sonorité de la Place des Arts ». *Le Devoir* (Montréal), 24 septembre 1963.

« "Pédale douce" dans les finances, pas de nouveaux travaux à la Place des Arts avant au moins deux ans ». *Dimanche-Matin* (Montréal), 27 octobre 1963.

« New York's changing scene ». *Sunday Daily News* (New York), 16 décembre 1963.

« *Whither* Place des Arts ? ». *The Gazette* (Montréal), 9 avril 1964.

« Une amélioration à la Place des Arts ». *La Presse* (Montréal), 22 avril 1964.

« Démission ». *Montréal-Matin* (Montréal), 18 juin 1964.

« Ça coûte cher ! ». *Montréal-Matin* (Montréal), 14 juillet 1964.

« En bordure de la Place des Arts ». *Métro-Express* (Montréal), 30 juillet 1964.

« Saulnier promises action ». *The Montreal Star* (Montréal), 30 septembre 1964.

« La Corporation Sir George-E. Cartier s'est éteinte, hier ». *Le Devoi*r (Montréal), 28 octobre 1964.

« "La Grande Salle" of the "Place des Arts" Montréal, Québec ». *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, vol.41, no.11. novembre 1964, p.83.

« L'emplacement de la Place des Arts sera aménagé au printemps ». *Métro-Express* (Montréal), 10 novembre 1964.

« Le nouveau théâtre coûtera $5 millions ». *Métro-Express* (Montréal), 29 mars 1965.

« Le second immeuble de la Place des Arts remplacera "Woodhouse" ». *Dimanche-Matin* (Montréal), 11 avril 1965.

« Injonction contre la Place des Arts ». *La Presse* (Montréal), 30 juin 1965.

« Place des Arts ou dépotoir? ». *Montréal-Matin* (Montréal), 14 juillet 1965.

« Ça bouge à l'expo ! Woodhouse bientôt démoli pour les deux salles de spectacles ». *Dimanche-Matin* (Montréal), 18 juillet 1965.

« Place des Arts ». *Le Miroir du Québec*, 28 août 1965.

« Pour agrandir notre Place des Arts ». *Métro-Express* (Montréal), 31 août 1965.

« New York's changing scene ». *Sunday Daily News* (New York), 5 décembre 1965.

« Lincoln Center – ten years ago and now». *New York Sunday News* (New York), 16 juin 1968, pp.17-20.

« Place des Arts ». *Architecture Canada*, 1969, vol.46, no.2, p.52.

« Compromise set on zoning of Lincoln Sq. ». *Daily News* (New York), 25 avril 1969.

« Church buys N.Y. Site ». *Desert News* (Salt Lake City), 5 janvier 1971.

« LDS Church Plans N.Y. Development ». *Provo Utah Herald* (Provo), 6 janvier 1971.

« Architect Desbarats describes city: Idea explosion hits Island ». *The Montreal Star* (Montréal), 29 avril 1971.

« « A Nice Block » bites the dust ». *New York Post* (New York), 7 septembre 1971.

« On a neighborood walking tour: Beauty and the Beast in west side architecture ». *Manhattan Tribune* (New York), semaine du 30 juillet au 4 août 1973.

« On demande une salle de concert ». *The Canadian Spectator*, vol.1, no. 44, 2 novembre 1978.

« Lincoln Center 20 years later: Searching for leadership ». *Newsday* (Long Island), 13 mai 1979.

«1959-1963 ». *The Canadian Architect*, vol.25, no.11, 1980, pp.20-22.

« Oral history : Remembering Robert Moses ». *Architectural Record*, juillet 1987.

« Building a place for Art ». *The Canadian Architect*, 1992, vol.37, no.6, pp.32-34.

« Rebuilding New York; the possibilities of Lincoln Center ». *The New York Times* (New York), 13 janvier 2002.

Abbott, C. 2005. « Downtown ». Dans *Encyclopedia of the City*, sous la dir. de R.W Caves, pp. 130-132. New York, Routledge, 564 pages.

Abramovitz, M. 1962. « Concern for detail ». *The New York Times* (New York), 24 septembre.

Allard, R. 1964. « Ils étaient neuf, à la Place des Arts, maintenant ils ne sont plus qu'un ». *Dimanche-Matin* (Montréal), 29 mars.

Allen, R. 1959. « $75,000,000 Lincoln Center is under construction ». *The Westside* (New York), hiver.

American Guild of Organists. 2010. « Mecca Temple ». En ligne : www.nycago.org/Organs/NYC/html/MeccaTemple.html. Consultation juin 2010.

Amiot, M. et P. Merlin. 2005. « Rénovation urbaine ». Dans *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, 4ème éd., sous la dir. de F. Choay et P. Merlin, pp. 768-770. Paris : Presses Universitaires de France, 963 pages.

Anderson, M. 1970. « The federal bulldozer ». Dans *Urban Renewal : The Record and the Controversy*, Wilson, J.Q., pp. 537-557. Cambridge : The M.I.T. Press, 683 pages.

Andrieux, J.-Y. et F. Chevallier (dir.). 2005. *La réception de l'architecture du mouvement moderne*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 477 pages.

Archer, T. 1937. « Cherished plan seems near realization. Considering its advantages and its needs ». *Illustration Nouvelle* (Montréal), juin.

Archer, T. 1959. « Incalculable benefits likely ». *The Gazette* (Montréal), 25 juin.

Archer, T. 1963. « Grande Salle completely conquers audience ». *The Gazette* (Montréal), 22 septembre.

ARCOP. 2010. « Histoire ». *Profil*. En ligne : www.arcop.com. Consultation en juillet 2010.

Arnaud, P. 2002. *L'architecte, bâtisseur de la ville?* Paris : Mango Document, 94 pages.

Ayotte, A. 1959. « Un pas vers la Salle de Concerts ». *La Presse* (Montréal), 4 novembre.

Baillargeon, S. 2010. « Du Ouimetoscope aux musées – L'architecture comme méthaphore culturelle ». *Le Devoir*, 6 novembre 2010, p. G2.

Ballon, H. M. 2003. « Culture clash. How the arts transformed an urban landscape ». *The New York Times* (New York), 8 juin.

Ballon, H. et K. Jackson (dir.). 2007. *Robert Moses and the Modern City: The Transformation of New York*, New York-Londres : W.W. Norton & Company, 336 pages.

Bantey, B. 1959. « Able to house MET or Bolshoi Ballet ». *The Gazette* (Montréal), 11 mars.

Barbour, J. 1971. « The people? Well…Old buildings, too, must die ». *Corpus Christi Caller Times (Texas)*, 26 décembre.

Basset, K. 1993. « Urban cultural strategies and urban regeneration: A case study and critique ». *Environment and Planning A*, vol. 25, pp. 1773-1778.

Baumol, W.J. et W. G. Bowen. 1966. *Performing Arts – The Economic Dilemma A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*. New York: The Twentieth Century Fund, 582 pages.

Beaudet, G. 1999. « L'urbanisme métropolitain à Montréal : 1960-1998 ». *Plan Canada*, vol. 39, no 1, pp. 17-21.

Beaudin, D. 1966. *Le métro de Montréal en photos et en prose*. Montréal : Édition de l'Action Nationale, 96 pages.

Beaujeu-Garnier, J. 2005. « Centre urbain ». Dans *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, 4ème éd., sous la dir. de F. Choay et P. Merlin, pp. 159-160. Paris : Presses Universitaires de France, 963 pages.

Beaujeu-Garnier, J. 2005. « Équipement de polarisation». Dans *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, 4ème éd., sous la dir. de F. Choay et P. Merlin, pp. 159-160. Paris : Presses Universitaires de France, 963 pages.

Beaulieu, C., L. Jacques et al. 1963. « La Grande Salle/Place des Arts ». *Journal Royal Architectural Institute of Canada*, novembre, pp. 33-54.

Benevolo, L. 2000. *Histoire de la ville*. Marseille : Éditions Parenthèse, 509 pages.

Béraud, J. 1937. « Chez Mlle Martha Allan ». *La Presse* (Montréal), 8 mai.

Blair, C. 1959 « Lettre à Robert Moses ». 31 mai.

Blake, P. 1966. « Downtown in 3-D ». *The Architectural Forum*, vol. 125, septembre, p. 48.

Blau, J. R. et R. H. Hall. 1986. « The supply of performing arts in metropolitan place ». *Urban Affairs Quarterly*, vol. 22, no. 1, pp. 42-65.

Blouin, M. 1956. « Le "Gros Bill" des mélomanes. Nommera-t-on la salle de concert : Calixa-Lavallée? ». *La Patrie* (Montréal), 26 février.

Blumenfeld, H. 1982. « The Modern Metropolis ». Dans *American Urban History : An Interpretive Reader with Commentaries*, 3rd ed., sous la dir. de A. B. Callow, Jr., pp. 480-491. New York: Oxford University Press, 566 pages.

Blumenthal, R. 2000. « Roll Over, Moses: It's a Centrum Lincolnensis ». *The New York Times* (New York), 8 novembre.

Bonnecher, P. 2008. *Profession historien*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 80 pages.

Botton, A. de. 2006. *The Architecture of Happiness*. New York: Vintage Books, 280 pages.

Boulet, M.-C., C. Moissinac et F. Soulignac. 1990. *Auditoriums*. Paris : Éditions du Moniteur, 119 pages.

Brie, A. 1963. « La place des Arrhes ». *La Presse* (Montréal), 12 mars.

Bronson, S. 1989. « No fewer than six projects planned for Place des Arts ». *The Gazette* (Montréal), 8 juillet.

Burgess, J., A. Connat, R. Demers et C. Fontaine (dir.). 2009. *Une histoire illustrée du faubourg Saint-Laurent*. Montréal : Table de Concertation du Faubourg Saint-Laurent, 52 pages.

Bruchési, J. 1937. « Montreal Civic Centre Incorporated (Le Centre Civique de Montréal Incorporé) ». *Gazette Officielle de Québec*, no. 53, vol. 69, 31 décembre, pp. 4849-4856.

Bryant, R. 1956. « Rejuvenation of downtown forecast by Concert Hall ». *The Gazette* (Montréal), 26 novembre.

Cameron, G. 1962. « In the chaos of the deadline, a cloud-sent screw driver ». [s.n.], pp.104-106.

Campos, C.M. 2005. « Centro ». Dans *Soixante-quatre mots de la ville. Le Trésor des mots de la ville : une maquette au 1/5e*. sous la dir. de C. Topalov, pp. 41-45 : CSU, UMR et CNRS. Paris, France, 256 pages.

Carmichael, D. 1966. « The Elan of the New Montreal ». *The Canadian* (Canada), 1 janvier.

Carnegie Hall. 2001-2009. « Rose Museum Archives ». En ligne : www.carnegiehall.org. Consultation en mai 2010.

Caro, R.A. 1975. *The Power Broker. Robert Moses and the Fall of New York*. New York: Vintage Books, 1280 pages.

Castells, M. 1987. « Virage technologique, restructuration de l'espace et avenir des centres-villes ». Dans *Aménager l'urbain de Montréal à San Francisco : Politiques et design urbains*, sous la dir. de A. Germain et J.-C. Marsan, pp.179-190. Montréal : Éditions du Méridien, 194 pages.

Cavanagh, E.F. 1959 « Lettre à Robert Moses ».

Caves, Roger W. (dir.). 2005. *Encyclopedia of the City*. New York : Routledge, 2005, 564 pages.

Cha, J. 2006. « La construction et le mythe de la Place des Arts : genèse de la *place montréalaise* ». *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada*. vol. 31, no. 2, 2006.

Champoux, R. 1961a. « Ni à droite, ni à gauche : au milieu ». *La Presse* (Montréal), 1 avril.

Champoux, R. 1961b. « Tire, tire l'aiguille, ma fille ». *La Presse* (Montréal), 15 août.

Champoux, R. 1964. « Une Place pour tout le monde ». *La Presse* (Montréal), 5 mars.

Champoux, R. 1965. « D'abord parachever ce qu'on a commencé ». *La Presse* (Montréal), 31 mars.

Chapple, K. et S. Jackson. 2010. « Commentary: Arts, Neighborhoods, and Social Practices: Towards an Integrated Epistemology of Community Arts ». *Journal of Planning Education and Research*, vol. 29, no. 4, pp. 478-490.

Chavin, S. 1963. « Élégance, sons et lumière samedi à la Place des Arts ». *Le Devoir* (Montréal), 23 septembre.

Chevalier, F. 2002. « La réception, les objectifs et les méthodes de l'histoire de l'architecture ». Dans *La réception de l'architecture,* sous la dir. de R. Klein et P. Louguet, pp. 47-55. Lille : Édition de l'École d'Architecture de Lille; Paris : Éditions Jean-Michel Place, 270 pages.

Chevalier, J. 1994. « Les contradictions d'une "renaissance" au cœur des villes nord-américaines ». Dans *Au centre des villes : dynamique et recomposition*, sous la dir. de J. Chevalier et J.-P Peyon, pp. 213-260. Paris : L'Harmattan, 263 pages.

Choay, F. 2005a. « Monument ». Dans *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, 4ème éd., sous la dir. De F. Choay et P. Merlin, pp. 558-559. Paris : Presses Universitaires de France, 963 pages.

Choay, F. 2005b. « Place ». Dans *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, 4ème éd., sous la dir. De F. Choay et P. Merlin, pp. 636-639. Paris : Presses Universitaires de France, 963 pages.

Choay, F. 2005c. « Urbanisme ». Dans *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, 4ème éd., sous la dir. De F. Choay et P. Merlin, pp. 910-918. Paris : Presses Universitaires de France, 963 pages.

Choko, M.H. 2002. « Le Quartier International de Montréal et sa périphérie ». Dans *Grands projets urbains et requalification*. sous la dir. de G. Sénécal, J. Malézieux et C. Manzagol, pp. 25-34. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec et Paris : Publications de la Sorbonne, 264 pages.

Choko, M.H. 2005. *Les Habitations Jeanne-Mance : Un projet social au centre-ville*. Montréal : Éditions Saint-Martin, 128 pages.

Cimon, J. 1964. « La Place des Arts est plus qu'un espace ». *Le Devoir* (Montréal), 8 mai.

Clausen, M. L. 2005. *The Pan Am Building and the Shattering of the Modernist Dream*. Cambridge, Mass, MIT Press, 476 pages.

Clément, É. 1993. « Jean Drapeau, bâtisseur ». *La Presse* (Montréal), 23 octobre, Cahier spécial « Le 30ième anniversaire de la Place des Arts », p. 1.

Collier, F.T. 1961. « Union fights city expropriation: court action taken against eviction by ILGWU ». *The Gazette* (Montréal), 12 août.

Compagnie Canadienne de l'Exposition Universelle de 1967. 1965. *Deux théâtres pour l'Expo*. vol. 2, no. 16, 21 avril.

Con Edison. 1962. « Special Issue: Lincoln Square A New American Landmark ». *Steam Talk*, vol. 16, no. 1.

Connors, H.W. 1962. « Can't tell players without scorecard. Lincoln Center set for first concert ».

Conseil des arts de Montréal. [s.d.]. *Mission et historique*. En ligne : www.artsmontreal.org/fr/conseil/mission-et-historique. Consultation en novembre 2011.

Corporation Sir-George-Étienne-Cartier, 1958. « Communiqué : Notes sur le rapport Raymond Loewy relativement au Centre culturel de Montréal ». 12 juin, 13 pages.

Cragoe, C.D. 2010. *Comprendre l'architecture. Décoder les édifices et reconnaître les styles*. Paris : Dessain et Tolra / Larousse, 256 pages.

Curtis, W. J.R. 2001. *L'architecture moderne depuis 1900* (3ième ed.). Paris : Phaidon, 2003, 736 pages.

Dansereau, F. 1990. « L'aménagement de la centralité : une affaire symbolique ». Dans *L'aménagement des centres-villes,* sous la dir. de C. Andrew et L. Quesnel, pp. 135-142. Ottawa : Sciences sociales Université d'Ottawa et M. Éditeur, 174 pages.

De Koninck, M.-C. et P. Landry (sous la dir. de), 1999. *Déclics art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*. Montréal : Fides, Musée d'art contemporain de Montréal, Québec : Musée de la Civilisation, 256 pages.

Delisle, J. 1961. « La Place des Arts : Montréal garantira des emprunts de $10,000,000 ». *La Presse* (Montréal), 29 mars.

Deloche, B. 2002. « Aux sources de la théorie de la réception, l'esthétique de Johann Georg Sulzer (1720-1779) ». Dans *La réception de l'architecture*, sous la dir. de R. Klein et P. Louguet, pp.13-21. Lille : Éditions de l'École d'Architecture de Lille; Paris : Éditions Jean-Michel Place, 270 pages.

Dénéchaud, J. 1965. « Place des Arts : On veut d'urgence deux théâtres ». *La Presse* (Montréal), 9 juillet.

Desbarats, P. 1963a. « The decoration scheme of the Place des Arts ». *The Montreal Star* (Montréal), 11 mai.

Desbarats, P. 1963b. « Place des Arts, “Cherubs” Add Magnificience to La Grande Salle Setting ». *The Montreal Star* (Montréal), 3 août.

Desbarats, P. 1963c. « Planning second stage: Place des Arts soon to grow ». *The Montreal Star* (Montréal), 28 mai.

Desraspes, J. 1963. « Le peuple s'était rendu à la Place des Arts, mais on avait oublié de l'inviter ». *La Patrie* (Montréal), semaine du 26 septembre au 2 octobre.

Dever, J.X. 1963. « Off-stage, everybody is swinging ». *World Journal Tribune Staff* (New York), 23 septembre.

Doherty, H. 1959. « Concert Hall answer to demands of great cultural activity. Market of striking magnitude ». *The Gazette* (Montréal), 8 mai.

Dolkart, A. [s.d]. « Dumbbell Tenements ». Dans *The Architecture and Development of New York City*. Columbia University Digital Knowledge Ventures. En ligne : http://ci.columbia.edu/0240s/0243_2/0243_2_s1_2_text.html. Consultation en mai 2010.

Doyon, F. 2010. « Expo virtuelle – Un autre point de vue sur les Habitations Jeanne-Mance ». *Le Devoir*. En ligne : www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/284570/exposition-virtuelle-un-autre-point-de-vue-sur-les-habitations-jeanne-mance. Consultation en novembre 2010.

Draper, D. 1959. « Lettre de Dorothy Draper à Mr. et Mme Stuart Constable ». 5 juin.

Dubuc, C. 1969. « Le nouveau Montréal ». *La Presse* (Montréal), 20 juillet.

Duceppe, J. 1965. « Bravo ! Mais à qui? ». *Métro-Express* (Montréal), 31 mars.

Duhamel, R. 1956a. « La Salle de concert ». *La Patrie* (Montréal), 13 janvier.

Duhamel, R. 1956b. « Salle de concert ». *La Patrie* (Montréal), 11 octobre.

Duhamel, R. 1959. « La Place des Arts ». *La Patrie* (Montréal), 22 mars.

Duval, L. 1964. « Place des Arts ». *Le Devoir* (Montréal), 22 avril.

Duval, L. 1988. *L'étonnant dossier de la Place des Arts, 1956-1967*. Montréal : Louise Courteau Éditrice, 427 pages.

Economic Development Research Group (2004). « The Economic Role & Impact of Lincoln Center ». En ligne : www.lincolncenter.org/pdfs/economicstudyfull.pdf. Consultation en mai 2010.

Edwards, B. 2005. « Reviews : Montreal Thinks Big ». *The Architectural Review*, vol. 6, p. 94.

Eisenberg, E. et F. Eisenberg. 2001. « The Public's Stake in a Cultural Crossroads ». *The New York Times* (New York), 2 décembre.

Erb, C. 2010. *Sites proposés pour l'implantation du Lincoln Center for the Performing Arts*.

Erb, C. 2010. *Sites proposés pour l'implantation de la Place des Arts*.

Ericson, R. 1962. « Audience agrees on beauty, but splits on sound ». *The New York Times* (New York), 24 septembre.

Evans, G. 2005. « Measure for measure: Evaluating the evidence of culture's contribution to regeneration ». *Urban Studies*, vol. 42, no. 5-6, pp. 959-983.

Fainstein, S.S. 2005. « The return of urban renewal. Dan Doctoroff's grand plans for New York City ». *Harvard Design Magazine*, no. 22, pp. 9-14. En ligne : http://www.gsd.harvard.edu/research/publications/hdm/back/index.html. Consultation en janvier 2008.

Feigelson, N. 1964. « The rancor remains at Lincoln Square ». *Herald Tribune Magazine* (New York), 14 juin.

Felt, J. 1959. *City Planning Commission (CP-14692)*. 1 avril 1959, 5 pages.

Feratti, A. 1963. « La manifestation à la Place des Arts ». *La Presse* (Montréal), 7 octobre 1963.

Filler, M. 1981. « Moses and Megalopolis ». *Art in America*, vol. 69. No. 9. novembre, pp.124-133.

Fitzgerald, J. 1983. «Place des Arts : The empire strikes back». *The Gazette* (Montréal), 17 septembre.

Flamand, A. « Place des Arts ». *Nouvelles Illustrées* (Montréal), 12 janvier 1963.

Fogelson, R.M. 2001. *Downtown: Its Rise and Fall, 1880-1950*. New Haven & London : Yale University Press, 492 pages.

Fontaine, G. 2003. *Le Grand Théâtre National de Pékin : Comment réussir un opéra de Charles Garnier à Paul Andreux*. Paris : Agnès Viénot Éditions, 218 pages.

Fontaine, J. 1962. « Selon Silas Edman, de la Place des Arts, Montréal est appelé à devenir un grand centre artistique ». *Le Petit Journal* (Montréal), semaine du 30 décembre.

Fowler, G. 1962. « Lincoln Center sparks vast renewal on the West Side ». *The New York Times* (New York), 16 septembre.

Frampton, K. 2003. *Modern architecture, a critical history*. Londres : Thames & Hudson, 376 pages.

Fraser, M. 1990. « Will costly facelift turn bunker into palace? ». *The Gazette* (Montréal). 3 février.

Fuente, M. J. 2005. « Downtown ». Dans *Soixante-quatre mots de la ville. Le Trésor des mots de la ville : une maquette au 1/5^{e}*, sous la dir. de C. Topalov, pp. 85-89 : CSU, UMR et CNRS. p. 85-80. Paris, France, 256 pages.

Gagnon, R. 1997. *Histoire de L'École Le Plateau (1856-1996)*. Montréal : CECM Services des communications, 51 pages.

G.C., 1963. « La Place des Arts, «la Grande Salle" offrira, au cours de sa première saison, une grande variété de concerts et de spectacles ». *La Presse* (Montréal), 21 septembre.

G.R., 1962. « Pour former chez-nous "trois experts en un" ». *La Presse* (Montréal), 19 décembre.

G.R., 1963. « La Place des Arts est plus qu'aux trois quarts achevée ». *Le Petit Journal* (Montréal), 6 mars.

Galarneau, G. 1963. « Mécontent de la Place des Arts ». *Le Devoir* (Montréal), 26 mars.

Gans, H. J. 1982. « The failure of urban renewal ». Dans *American Urban History : An Interpretive Reader with Commentaries*, 3rd ed., sous la dir. de A. B. Callow, Jr., pp. 455-469. New York: Oxford University Press, 566 pages.

Gauthier, B. (sous la dir.). 2006. *Recherche sociale : De la problématique à la collecte de données*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 619 pages.

Gardner, P. 1962. « Cultural Upsurge in State and Nation Seen by Governor ». *The New York Times* (New York), 27 août.

Garvey, B. 1963. « Place des Arts – Far Ahead of Schedule ». *The Gazette* (Montréal), 21 février.

Garvin, A. 1980. « Recycling New York ». *Perspecta*, vol. 16, pp.73-85.

Gelb. 1963. « Center showcase is still a jumble ». *The New York Times* (New York), 23 août 1963.

Ghery, F. O. 2003. *Symphony : Frank Gehry's Walt Disney Concert Hall*. New York : Harry N. Abrams Inc., 176 pages.

Giedion, S. 2008. *Space, Time & Architecture, the growth of a new tradition* (5e édition révisée et bonifiée). Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 897 pages.

Gignac, B. 2009. *Le maire qui rêvait sa ville Jean Drapeau*. Montréal : Éditions La Presse, 296 pages.

Gill, B. 1981. *John F. Kennedy Center for the Performing Arts*. New York : Harry N. Abrams Inc. Publishers, 160 pages.

Gingras, C. 1961. « La Place des Arts telle qu'elle sera ». *La Presse* (Montréal), 7 octobre.

Gingras, C. 1962. « 21 septembre 1963, ouverture de notre salle de concert ». *La Presse* (Montréal), 21 novembre.

Gingras, C. 1963a. « Place des Arts: W. Pelletier, 3 orchestres, 2 opéras, 2 œuvres canadiennes et …des prix populaires ». *La Presse* (Montréal), 28 février.

Gingras, C. 1963b. « Le Congrès du Spectacle recommande l'étatisation de la Place des Arts ». *La Presse* (Montréal), 13 mai.

Girard, M. 1959. « Le dernier obstacle à surmonter ». *La Presse* (13 mai 1959), 13 mai.

Giroux, M. 1965. « Un édifice condamné ». *Métro-Express* (Montréal), 22 avril.

Glaze, N. 2007. *From a Cause to a Style. Modernist Architecture's Encounter with the American City*. New Jersey : Princeton University Press. 300 pages.

Goad, C. 1909. *Insurance plan of city of Montreal, Quebec, Canada, plate 20*.

Goldeberger, P. 1979. « Architecture: Lincoln Center and Changes ». *The New York Times* (New York), 21 mai.

Goldeberger, P. 2007. « Eminent Dominion ». *The New Yorker*, 5 février 2007. En ligne: www.newyorker.com. Consultation en avril 2009.

Goldin, M. 1987. « Why the Square ? John D. Rockefeller 3rd and the creation of Lincoln Center for the Performing Arts ». *Journal of Popular Culture*, vol. 21, no. 3, pp.17-30.

Goodman, P. 1967. « Lincoln Center, Emporium of the Arts ». Dans *Urban Renewal: People, Politics and Planning*, sous la dir de J Bellusch et M. Hausknecht, pp.406-412. New York : Anchor Books Doubleday & Company Inc., 542 pages.

Gotham, K.F. 2001. « Urban Redevelopment, Past and Present ». Dans *Critical Perspectives on Urban Redevelopment*, sous la dir. de K.F Gotham, pp. 1-31. Dans « Research in Urban Sociology », vol. 6. Nouvelle-Orléans, Tulane University, 218 pages.

Goussot, M. 2000. *Les grandes villes américaines*. Paris, Armand Colin/HER, 191 pages.

Graham, B. 1963. « The deco scheme of the Place des Arts ». *The Montreal Star* (Montréal), 11 mai.

Grandsar, A. 1970. *La crise des centres : Notes sur l'évolution du centre des villes américaines*. Paris : Centre de Sociologie Urbaine, 121 pages.

Gratz, R.B. 2010. *The Battle for Gotham. New York in the Shadow of Robert Moses and Jane Jacobs*. Philadelphie : Nation Books, 350 pages.

Great Buildings. 1990-2009. « Piazza del Campidoglio _ Drawings ». En ligne : www.greatbuildings.com/buildings/Plazza_del_Campidoglio.html. Consultation en août 2010.

Greer, S. 1967. « Urban Renewal and American Cities ». Dans *Urban Renewal: People, Politics and Planning,* sous la dir. de J. Bellush, et M. Hausknecht, pp. 81-89. New York: Anchor Books Doubleday & Company Inc., 542 pages.

Grenier, R. 1962. « Entrevue à M. Silas Edman. Un homme "promu" par l'opinion à des responsabilités imaginaires? ». *La Presse* (Montréal), 19 décembre.

Grenier, R. 1965. « Avec le bienveillant accord de l'Expo, Montréal construira le théâtre promis à la Place des Arts ». *La Presse* (Montréal), 27 mars.

Griffiths, R. 1992. « The politics of cultural policy in urban regeneration strategies ». *Policy and Politics*, vol. 21, no. 1, pp. 39-46.

Guay, J. 1961. « Place des Arts : Résistance ». *La Presse* (Montréal), 16 août 1961.

Hall, Sir P. 1998. *Cities in Civilization*. New York: Pantheon, 1169 pages.

Hamelin, J. 1963. « Enfin, Montréal possède une grande salle de concert ». *Le Devoir* (Montréal), 23 septembre.

Hammond, M. 2006. *Performing Architecture : Opera Houses, Theaters and Concert Halls for the Twenty-first Century*. Londres: Merrel, 240 pages.

Hancock, J.L. 1982. « Planners in the Changing American City, 1900-1940 ». Dans *American Urban History : An Interpretive Reader with Commentaries*, 3rd ed., sous la dir. de A. B. Callow, Jr., pp.513-533. New York: Oxford University Press, 566 pages.

Handlin, D. P. 2004. *American Architecture* (2ième ed.). New York : Thames & Hudson World of Arts, 304 pages.

Haumont, B. 2002. « Les oeuvres et les mots ». Dans *La réception de l'architecture*, sous la dir. de R. Klein et P. Louguet, pp. 23-41. Lille : Éditions de l'École d'Architecture de Lille; Paris : Éditions Jean-Michel Place, 270 pages.

Hayes, P. 1973. « The Arts in America – Our New National Product ». *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, pp. 131-136.

Hevesi, D. 2007. « Smoothed way for Lincoln Center ». *The Gazette* (Montréal), 14 avril.

Heynen, H. 1999. *Architecture and Modernity. A Critique*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 265 pages.

Hilbrun, J. 1992. « Art and Culture as Central Place Functions ». *Urban Studies*, vol. 29, no. 2, pp.205-215.

Hoffman, E.G. 1959. *Lincoln Square* (Memorandum). City of New York: Department of Parks, 29 décembre, 2 pages.

Holcomb, H. B. et R. A. Beauregard. 1981. *Revitalizing Cities*. New Jersey: Resource Publications in Geography, 84 pages.

Holland, B. 1991. « Anthony A. Bliss, Is Dead at 78; An Executive in Opera and Dance ». *The New York Times* (New York), 12 août.

Hoos, P. 1959. « City could rival Paris beauty says Robillard ». *Star* (Montréal), 2 mai.

Hoos, P. 1961. « Five-year project outlined: Full go-ahead planned for cultural center ». *Montreal-Star* (Montréal), 29 mars.

Houle, G. 1963. « Très calme à l'intérieur, mais à l'extérieur "wow !" Une date historique, le 21 septembre 1963 : la Place des Arts est finalement inaugurée : tumulte, arrestations et musique pacifiante ». *Dimanche-Matin* (Montréal), 21 septembre.

Hovey, J. 1966. « Lettre à Thomas Hoving, Commissioner of Parks ». 30 août.

Hugget, C. et A. Huggett. 1966. « Lettre de Charles A. Huggett à Hon. John Lindsay ». 26 octobre.

Huot, C. 1996. *Wilfried Pelletier : Un Grand Homme, Une Grande Œuvre*. Montréal : Guérin, 138 pages.

Huot, C., G. Potvin, C. Réhaume et E. Wawe. 2011. « Orchestre symphonique de Montréal ». *L'encyclopédie canadienne*. En ligne : www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm+TCE&Params+Q1ARTQ0002437. Consultation en janvier 2011.

Huxtable, A.L. 1962a. « Balancing up, a highbrow ideal Lincoln Center is a likely middlebrow monument ». *The New York Times* (New York), 28 octobre.

Huxtable, A.L. 1962b. « Concertgoers give building life ». *The New York Times* (New York), 24 septembre.

Huxtable, A.L. 2008. « Adding Up the Score » (publié dans le *New York Times* [New York], 24 septembre 1966). *On Architecture. Collected Reflections on a Century of Change*. pp. 345-347. New York : Walker & Company, 478 pages.

Iglesias, L. 1998. « Bilbao : the Guggenheim Effect », *Signs of the Times - The UNESCO Courrier*, septembre 1998, pp.41-43.

Illien, G. 1999. *La Place des Arts et la Révolution Tranquille. Les fonctions politiques d'un centre culturel*, Coll. « Culture et Société », Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1999, 151 pages.

Images Montréal. 2005-2011. « École le Plateau images ». *Architecture*. En ligne : http://www.imtl.org. Consultation en novembre 2010.

Jacobs, J. 1992. *The Death and Life of Great American Cities*. New York : Vintage Book, 458 pages.

Janz, W. 1997. « Theaters of power : Architectural and cultural productions ». *Journal of Architectural Education*, vol. 50, no. 4, pp. 230-243.

Jarrold and Sons Ltd. 1951 *in* Praefcke, A. « London Royal Festival Hall ». *Festival of Britain*, 1951 Post Card. En ligne : www.adreas-praefcke.de. Consultation juillet 2010.

Jasmin, C. 1963. « L'affaire de la Place des Arts. Le témoignage de Claude Jasmin ». *Le Devoir* (Montréal), 8 mars.

Jauss, H. R. 2002. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 334 pages.

Johnson, P. 1962. « Lincoln Center ». 4 pages.

Julliard. [s.d.] « A Brief History ». En ligne : http://www.julliard.edu/about/history.html. Consultation en novembre 2010.

Kempf, Y. 1963. « Plaidoyer pour le Mink Square ». *Cité Libre* (Montréal), no. 57, p.14-15.

Kimball, R. 1989. « Reconsidering Robert Moses: Power vs. Paralysis ». *Architectural Record*, avril, pp. 49-50.

Klein, R. et P. Louguet (dir.). 2002. *La réception de l'architecture*. Lille, Éditions de l'École d'Architecture de Lille, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 270 pages.

Klemek, C. 2007. « Jane Jacob's Urban Village: Well Preserved of Cast Adrift ? ». *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 66, no. 1, mars, pp. 20-23.

Knickerbrocker, S. 1963. « A new « gal » in town – Big and beautiful ». *World Journal Tribune Staff* (New York), 23 septembre.

Kolodin, I. 1962. « The arts have yet to be intergrated ». [s.n.], pp. 98-103.

Koolhaas, R. 1994. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Italie : The Monacelli Press, 317 pages.

Labarre, J.-G. 1963a. « Lettre ouverte à M. Lapalme au sujet de la Place des Arts ». *Le Devoir* (Montréal), 14 mars.

Labarre, J.-G. 1963b. « Une demande d'intervention du ministre Lapalme. Le comité de vigilance nationale parle de boycotter la Place des Arts ». *Nouvelles Illustrées* (Montréal), 23 mars.

Laberge, D. 1956. « La Musique. À l'œuvre avec le pic ». *La Patrie* (Montréal), 9 décembre.

Lacroix, L. 1999. « L'exemple typique : le plan Dozois ». *La Presse* (Montréal), 31 octobre.

Lagorio, C. 2005. « Close-Up on Columbus Circle ». *Village Voice* (New York), 6 septembre 2005. En ligne : www.villagevoice.com/2005-09-06/nyc-life/close-up-on-columbus-circle. Consultation en novembre 2010.

Langlois, G. 1961. « La Place des Arts : vers la réalité ». *La Presse* (Montréal), 14 février.

Langlois, L. 1963. « Un soir de grande première ». *Montréal-Matin* (Montréal), 23 septembre.

Lanken, D., 1986. « Drapeau's Montreal : Great monuments, monuments… and excesses ». *Canadian Geographic*, 106 (4), pp. 10-23.

Laperrière, H. 1998. « Lecture culturelle d'un paysage urbain : Eléments de méthode tirés du cas montréalais ». Dans *Lieux culturels et contextes de villes*, sous la dir. de J.-P, Augustin et D. Latouche, pp. 113-135. France, Maison des sciences de l'homme d'Acquitaine, 212 pages.

Larochelle, J.-T. 1964. « Le payant a le droit de savoir ». *La Presse* (Montréal), 18 mars.

Laurier, M. 1993. « Connaissez-vous la place de tout le monde? ». *Le Devoir* (Montréal), 28 mai.

Lauzier, L. et J. Lafrenière. 1962. « Des revenus pour combler les déficits. Un édifice de 20 étages à la Place des Arts ». *La Presse* (Montréal), 24 janvier.

Laytner, M. 1968. « West Side Groups Fight Declining Prestige ». *Sunday Daily News* (New York), 18 février.

Lazarus, C. 1962. « Revitalizing a whole area. New streets will serve arts centre ». *The Montreal Star* (Montréal), 8 décembre.

Lazarus, C. 1964. « Art centre project called off ». *The Montreal Star* (Montréal), 23 avril.

Lebensold, F., J. Bland et R. Ayre. 1963. « Place des Arts, Montreal, P.Q. ». *The Canadian Architect*, vol. 8, no. 11, pp. 48-65.

Leclerc, Y. 1966. « Montréal devient la première ville tri-dimensionnelle du monde ». *La Presse* (Montréal)*,* Montréal, 18 novembre.

Lecomte, A. 1963. « L'absence du français, Place des Arts ». *Nouvelles Illustrées* (Montréal), 2 février.

Lees, A. et L. Hollen Lees. 2008. *Cities and the Making of Modern Europe, 1750-1914*. Cambridge : Cambridge University Press, 314 pages.

Léger, P. 1963. « Place des Arts : Me Lapointe veut une rencontre "au sommet"… pendant que Jeannotte demande qu'on rende la place au peuple, et que Frégault prépare un dossier ! ». *La Patrie* (Montréal), semaine du 7 au 12 mars.

Le Hellaye, F., M.-N. Mile, C. Noël et G. Roche-Woillez. 2001. *Méthode d'analyse transversale pour l'observation des mutations urbaines. Problématique, questions et principes de sélection des indicateurs*. Centre d'Etudes sur les Réseaux, les transports, l'urbanisme et les constructions publiques, 113 pages. En ligne : http://lara.inist.fr/bitstream/2332/1094/2/CERTU_meth_acteur.pdf. Consultation en mars 2007.

Lepage, J. 1988. « "De la Place des autres" à la Place des Arts : les 25 ans d'un projet grandiose ». *La Presse* (Montréal), 17 septembre.

Lessard-Hébert, M. 1995. *La recherche qualitative : Fondements et pratiques*. Montréal: Éditions nouvelles, 124 pages.

Létourneau, J. 2006. *Le coffre à outil du chercheur débutant. Guide d'initiation au travail intellectuel*. Nouvelle édition revue, augmentée et mise à jour. Montréal : Boréal, 260 pages.

Lincoln Center for the Performing Arts. 2009. « Lincoln Center Archives ». En ligne : www.lincolncenter.org. Consultation entre 2007 et 2010.

Lincoln Center for the Performing Arts Inc. 1959. *Minutes of Meeting of Board of Directors and Members*. 23 novembre.

Lincoln Center for the Performing Arts. 1959, « Memo ». 6 octobre.

Lincoln Center for the Performing Arts, 1966a, *Architectural description*. novembre. 12 pages.

Lincoln Center for the Performing Arts Inc., 1966b, *Metropolitan Opera House history*. novembre, 4 pages.

Lincoln Center for the Performing Arts. 2010. « Lincoln Center for the Performing Arts ». En ligne : www.lincolncenter.org. Consultation entre 2006-2010.

Linteau, P.-A et al. 1989. *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930, tome II*. Montréal : Boréal Compact, 834 pages.

Linteau, P.-A. 2007. *Brève histoire de Montréal*. Montréal : Boréal, 189 pages.

Loewy, R. 1958. *A Cultural Center in Montréal. An Economic Analysis*. Rapport produit par *The Raymond Loewy Corporation* pour la *Corporation Sir-George-Étienne-Cartier*, 170 pages.

Longgood, W. 1965. « Silent cultural battle at Lincoln Center ». *New York World Telegram and Sun* (New York). 5 avril.

Lortie, A. (dir.). 2004. *Les années 60 : Montréal voit grand*. Montréal: CCA, Vancouver/Toronto : Douglas & McIntyre, 216 pages.

Lynch, K. 1960. *The Image of the City*. Cambridge: The MIT Press, 194 pages.

MacDonald, G. D. et R. Tough 1966. « New York : Social action in urban renewal, land economics ». *Land Economic*, vol. 42, no. 4, pp.514-522.

MacGillibray, M. 1965. « '67 completion date for Place des Arts ». *The Gazette* (Montréal), 30 mars.

Madame Untel, 1963 « Ce qu'en pense ma voisine ». *Montréal-Matin* (Montréal), 21 septembre.

Magnet, M. 2000. « A New Lincoln Center ». *City Journal* (New York), vol. 10, no. 4, automne, pp.14-35.

Maître, M. 1963 « Après les coups d'épingle…la guillotine ». *La Patrie* (Montréal), semaine du 7 au 12 mars.

Maître, M. 1963. « À la Grande Salle, le Tout-Montréal n'avait que des compliments à la bouche. Une seule voix discordante dans ce concert d'éloges : celle du Chef de l'Opposition ». *La Patrie* (Montréal), semaine du 26 septembre au 2 octobre.

Manhattan Post Card Co. *in* Praefcke, A. [s.d.]. « New York, NY : Metropolitan Opera House (old)», C.T. Photochrome. En ligne : www.andreas-praefcke.de. Consultation juillet 2010.

Marchand, A. 1956. « Salle "Albani"». *Le Devoir* (Montréal), 6 février.

Marcoux, R.1962. « Un Américain à la Place des Arts? ». *La Presse* (Montréal), 6 décembre.

Markusen, A. et A. Gadwa. 2009. « Arts and Culture in Urban or Regional Planning : A Review and Research Agenda ». *Journal of Planning Education and Research*. no. 29, vol. 3, pp. 379-391.

Marsan, J.-C. 1994. *Montréal en évolution : historique du développement de l'architecture et de l'environnement urbain* (3ième ed.), Montréal : Éditions du Méridien, 1994, 515 pages.

Marsan, J.-C. 1998. « Quand l'histoire se répète sans en avoir les moyens ». *ARQ, La revue d'architecture*, no. 102, p. 17.

Martel, F. 2006. *De la culture en Amérique*. France: Éditions Gallimard, 621 pages.

Martin, L. 1959. « C'est là que s'inscrira la magie propre à Montréal ». *La Presse (Montréal)*, 10 novembre.

Martin, R.G. 1971. *Lincoln Center for the Performing Arts*. Englewood Cliff, New Jersey : Prentice-Hall, 192 pages.

Masse, R. 1946. « Les plans d'un centre civique projeté à Montréal sont prêts ». *Le Canada* (Montréal), 23 juillet.

Massey, V.1961. *The Royal Commission on National Development in the Arts, Letters and Science*. En ligne : www.collectionscanada.gc.ca/massey/index-e.html. Consultation en janvier 2010.

Matti, J. 1963. « J'aurais pu remplir les fonctions de M. Edman ! ». *Nouvelles Illustrées* (Montréal), 23 mars.

McDonald, G.D. et R. Tough. 1966. « New York : Social Action in Urban Renewal ». *Land Economics*, vol. 42. no. 4. novembre, pp. 514-522.

McKelvey, B. et al. 1973. *American Urbanization : A Comparative History*. Illinois: Scott, Foresmad and Company, 166 pages.

McLean, E. 1963. « Opening of *Place des Arts*. Our Wonderful New Hall ! ». *The Montreal Star* (Montréal), 23 septembre.

McNulty, J.W. 1963. « Lettre à Mr. Fissel ». 13 décembre.

McQuade, W. 1969. « I Vote Yes ». *Architectural Forum*, mai.

Miles, M. 2005. « Interruptions: Testing the Rhetoric of Culturally Led Urban Development ». *Urban Studies*, vol. 42, no. 5-6, mai, pp. 889-911.

Miles, M. 2007. *Cities and Cultures*. New York : Routledge, 243 pages.

Millard, C.W. 1967-68. « Lincoln Center ». *The Hudson Review*, vol. 20, no. 4, hiver, pp. 657-663.

Miller, R.A. 1958. « Lincoln Center: « A new kind of construction »». [s.n.], pp. 74-77 et 158.

Molleson, J. 1962. « Sweet note: Orchestra strike over ». *Herald Tribune* (New York), 24 septembre.

Molleson, J. 1965. « The met's shaping up ». *Herald Tribune* (New York), 30 avril.

Monnier, J. 1960. « Pour la Salle de Concert, Québec cédera un terrain de la couronne ». *La Presse* (Montréal), 12 février.

Monnier, G. 2002. « L'architecture et sa réception ». Dans *La réception de l'architecture,* sous la dir. de R. Klein et P. Louguet, pp. 43-46. Lille : Édition de l'École d'Architecture de Lille; Paris : Éditions Jean-Michel Place, 270 pages.

Montréal, City Planning Department. 1959. *Results of the study in view of the urban renewal of the area bounded by Craig, Bleury, Sherbrooke Streets and St-Laurent Boulevard*. Montréal: City of Montréal, 84 pages.

Montréal, 1961. « Carton d'invitation ».

Montréal, Service d'urbanisme. 1964. « Centre-ville : Downtown ». *Métropole*, 2 avril, pp.6-12.

Montréal, Service d'urbanisme de la Ville de Montréal. 1970. *Programme détaillé de rénovation : Place Desjardins*. Montréal : Ville de Montréal, 45 pages.

Moore, C.W. et D. Canty. 1966. « The Establishment invites you to join in hushed and sumptuous appreciation of the several arts Lincoln Center. Most evenings arrival optional but difficult ». *Architectural Forum*, no. 125, pp. 71-79.

Morgan, J.B. 1959. « To meet a great need: Place des Arts ». *The Gazette* (Montréal), 15 mai.

Morin, C. 1963. « Le grand oublié à la Place des Arts : Jean-Baptiste ! ». *Le Devoir* (Montréal), 27 septembre.

Moses, R. 1943. « Report to the Mayor from the Park Commissioner on the Proposed Municipal Music Art Center ».

Moses, R. 1944. « Post-War Planning for New York City ». *American Institute of Architect Journal*, vol. 1, janvier, pp. 33-35.

Moses, R. 1959a. « Lettre à l'Honorable F. Cavanagh JR ». 6 janvier.

Moses, R. 1959b. « Discours lors de la première pelletée de terre ». 14 mai.

Moses, R. 1959c. « Lettre à Mr. Ettinger », 3 juin.

Moses, R. 1959d. « Lettre à l'Honorable Robert F. Wagner, Maire de New York ». 26 octobre.

Moses, R. [s.d.]. *New York as the cultural capital of the Nation. We break ground for the performing arts at Lincoln Square*. (1ière publication le 10 mai 1959 dans le *New York Times*) 6 pages.

Moses, R. 1960. « Lettre à Charles M. Spofford ». 2 février.

Mulligan, A. et K. Hanson. 1959. « Sometimes it's Relocation, often it's just dislocation ». *Daily News* (New York), 16 décembre.

Mumford, L. 1989. *The City in History*. New York : Harvest Book, 657 pages.

Muschamp, H. 2001. « Lincoln Center's next big production : Itself ». *The New York Times* (New York), 21 janvier.

Muschamp, H. 2002. « Rethinking New York's patch of Athens ». *The New York Times* (New York), 5 mai.

National Endowment for the arts. [s.d.] « About us ». En ligne : http://www.nea.gov/about/NCA/About_NCA.html. Consultation en janvier 2011.

New York City Center. 2009-2010. « History ». En ligne : www.nycitycenter.org/content/about/history.aspx, Consultation décembre 2009.

New York City Ballet. 1998-2010. « Lincoln Kirstein 1907-1996 ». En ligne : www.nycballet.com/company/history/kirstein.html, Consultation mai 2010.

New York City Ballet. 1998-2011. « History ». En ligne : www.nycballet.com/company/history.html. Consultation en janvier 2011.

New York City Walk. 2005-2009. *Radio City Music Hall*. En ligne : www.newyorkcitywalk.com. Consultation en mai 2010.

New York Philharmonic. 2001-2011. « About Us ». En ligne : www.nyphil.org/about/overview.cfm. Consultation en novembre 2010.

Nicolini, P. 1996. « Robert Moses ». *Lotus International*, vol. 89, pp. 100-101.

Nold, G. 1959. « Lettre de Georges J. Nold de Skidmore, Owings & Merrill à Mr. William S. Lebwohl ». 13 janvier, 4 pages.

Okrent, D. 2003. *Great Fortune. The Epic of Rockefeller Center*. Etats-Unis : Penguin Books, 512 pages.

O'Leary, D. 1956. « L'octroi pour la salle de concert à Montréal adopté à l'unanimité. M. Duplessis suggère le nom de "George-Étienne-Cartier" ». *La Patrie* (Montréal), 18 janvier.

Olmstead, A. 1999. « Julliard: A History ». Dans *Music in American Life*, p.xiii, Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 368 pages.

Orchestre symphonique de Montréal. 2003-2011. « Historique ». En ligne : www.osm.ca/fr/index_orchestre_historique.cfm. Consultation en janvier 2011.

Ouellet, A. 1994. *Processus de recherche : Une introduction à la méthodologie de la recherche*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 276 pages.

Ouroussoff, N. 2009. « An American Architectural Epoch Locks Its Doors ». *The New York Times* (New York), 25 octobre.

Pace, E. « Charles M. Spofford Is Dead at 88 ; Furnished Idea for Lincoln Center ». *The New York Times* (New York), 25 mars 1991.

Paillé, P. et A. Mucchielli. 2008. *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (2e édition). Paris : Armand Colin, Collection U, 315 pages.

Papineau, L. 1988. « Célébrons le 25e de la Place des Arts Turns 25 ». *Vie à Montréal Living*, vol. 12, no. 1, pp. 78-84.

Paquin, J. 1997. *Arts, Public et Société : L'expérience des Maisons de la Culture de Montréal*. Montréal : HMH, Coll. « Cahiers du Québec – Colection Sociologie », vol. 115, 122 pages.

Parent, G.E. 1963. « Place des Arts : Du béton pour 20 millions de dollars ». *Le Devoir* (Montréal), 27 septembre.

Parmenter, R. 1962a. « 300 U.N. Officials Invited to Center ». *The New York Times* (New York), 21 septembre.

Parmenter, R. 1962b « Philharmonic Hall Opens in Splendor ». *The New York Times* (New York), 24 septembre.

Pelletier, F. 1939. « “Centre civique” ou “Cité Municipale” ». *Le Devoir* (Montréal), 9 décembre.

Pelletier, P. 1956. « La Salle de Concert. Correspondance entre le maire et l’hon. Duplessis ». *La Patrie* (Montréal), 1er septembre.

Pelletier, G. 1963. « Manifester, mais à bon escient ». *La Presse* (Montréal), 28 septembre.

Peritz, L. 1988. « Place des Arts to get « welcoming » outdoor facelift ». *The Gazette* (Montréal), 12 décembre.

Persons, W.C. *in* D. Lossos (2010). « St.Louis Landmark ». En ligne : www.genealogyinstlouis_accessgenealogy.com/landmarks.htm, dernière mise à jour 21 juin 2010. Consultation en juin 2010.

Pinard, G. 1993. « Trente ans d’émotion de toutes sortes». *La Presse* (Montréal), 23 octobre, Cahier spécial « Le 30ième anniversaire de la Place des Arts », pp. 4-5.

Place des Arts. 1963. « Concerts à la Place des Arts » (encart publicitaire). *Photo-Journal* (Montréal), semaine du 14 au 21 septembre.

Place des Arts, 1967. *Compilation de citations sur la Grande Salle entre 1963 et 1967*.

Place des Arts, 2010. « Place des Arts ». En ligne : www.pda.qc.ca. Consultation : 2006-2010.

Pogrebin, R. 2006. « Glimpsing the future on 65th St. ». *The New York Times* (New York), 17 août.

Poitras, C. 2009. « Downtown, Past and Present. Introduction ». *Revue d’histoire urbaine*, vol. 37, no. 2, mars, pp. 3-5.

Poland, F. 1955. « Projects seen reviving area ». *The Montreal Star* (Montréal), 10 septembre.

Pougnaud, P. 1980. *Théâtres : 4 siècles d'architecture et d'histoire*. Paris : Éditions du Moniteur, 160 pages.

Powers, C. T. 1979. « Real-Estate Boom: Remaking New York City Neighborhoods ». *The Washington Post* (Washington, D.C.), 17 août.

Praefcke, A. (Carthalia) [2001-2008.]. « Metropolitan Opera House, Broadway, New York», *New York, NY : Metropolitan Opera House (old)*. En ligne : www.andreas-praefcke.de/carthalia/usa/usa_nyc_metropolitanopera_old.htm. Consultation en novembre 2010.

Prévost, A. 1959. « Maintenant qu'on nous promet notre "Place des Arts", Toronto enviera enfin Montréal ». [s.n.], 11 mars.

Pritchett, W. E. et M. H. Rose. 2008. « Introduction. Politics and the American City, 1940-1990 ». *Journal of Urban History*, vol. 34, no. 2, janvier, pp. 209-220.

Pumain, D. 2005. « CBD ». Dans *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, 4ème éd., sous la dir. De F. Choay et P. Merlin, pp.156-158. Paris : Presses Universitaires de France, 963 pages.

Pumain, D. 2006. « Requalification ». Dans *Dictionnaire La ville et l'urbain,* sous la dir. de D. Pumain, T. Paquot et R. Kleinschmager, pp. 241-242. Paris : Économica et Anthropos, 320 pages.

Pumain, D. et R. Kleinschmager. 2006. « Rénovation ». Dans *Dictionnaire La ville et l'urbain,* sous la dir. de D. Pumain, T. Paquot et R. Kleinschmager, pp. 240-241. Paris : Économica et Anthropos, 320 pages.

Quartier des spectacles. En ligne : www.quartierdesspectacles.com. Consultation entre 2009 et 2010.

R. (de Repentigny). 1959. « Place des Arts ». *La Presse* (Montréal), 11 mars.

R.C., 1962. « Pourvu qu'on ait nos oreilles ». *La Presse* (Montréal), 10 décembre.

R.G. 1963. « La PdA est plus qu'aux trois quarts achevée ». *Le Petit Journal* (Montréal), 6 mars.

Radio City Music Hall. « History ». En ligne : www.radiocity.com/about/history.html. Consultation en décembre 2009.

Ragon, M. 1986. *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*. Tournai : Casterman, 3 volumes.

Rappaport, N. et K. Smith. 2005. « Modern landscape architecture, a forgotten art: The case of Lincoln Center ». *Future Anterior*, vol. 2, no. 1, pp. 50-57.

Raymond, G.M., M.D Rivkin et H.J. Gans. 1967. « Urban Renewal : Controversy »; Dans *Urban Renewal : People Politics and Planning*, sous la dir. de J. Bellush et M. Hausknecht, pp. 465-484. New York, Anchor Books Doubleday & Company Inc., 542 pages.

Renault, F. 1955. « Joins city in plan. Duplessis, Drapeau issue joint statement at Quebec ». *The Montreal Star* (Montréal), 23 août.

Rich, A. 1962. « Philharmonic Hall opens today and with it a new era for city ». *The New York Times* (New York), 23 septembre.

Roberts, P. 2000. *Urban Regeneration : A Handbook*. Londres : Sage Publications, 2000, 320 pages.

Robillard, C. 1963. « Town Planning in Montreal ». *La revue française*. :1

Robitaille, L., P. Leduc, T. Lecrenier, J. Charbonneau et T. Caza (citoyens). 1962. « Un Américain à la Place des Arts? ». *La Presse* (Montréal), 12 décembre.

Rockefeller, J.D. 1960. « Lettre à Robert F. Wagner ». 14 septembre.

Rockefeller, J.D. 1962. « The evolution: Birth of a great center ». *The New York Times* (New York), 23 septembre.

Rogers, E.B. 2008. « Exhibitions. Robert Moses and the Modern City: The Transformation of New York ». *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 67, no. 1, pp. 130-133.

Rogers, H. 1962. « Bravos at N. Y. Lincoln Center ». *The Christian Science Monitor* (Boston), 24 septembre.

Roodhouse, S. 2006. *Cultural Quarters : Principles and Practices*. Bristol, Angleterre : Intellect, 140 pages.

Roullin, J.-F. 2002. « La réception en architecture comme la réception en littérature ? ». Dans *La réception de l'architecture,* sous la dir. de R. Klein et P. Louguet, pp.33-41. Lille : Édition de l'École d'Architecture de Lille; Paris : Éditions Jean-Michel Place, 270 pages.

Ross, D. 1961. « Upper West Side ». *Herald Tribune* (New York), 25 juin.

Royer, C. 1998. *Vers un modèle de direction de recherche doctorale en sciences humaines*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 91 pages.

Russel, J.S. 1999. « Performing Arts Center: Using Art to Revive Cities ». *Architectural Record*, mai, pp. 223-257.

Rybczynski, W. 2001. *The Look of Architecture*. New York : Oxford University Press, 130 pages.

Saint-Pierre, J. et F. Bonneau. 1993. « Complexe Desjardins : Opération revitalisation ». *Actualité immobilière*, vol. XVII, no. 2, p.16.

Sands, G. 1998. « Les obstacles à la réutilisation des sites urbains en Amérique du Nord ». Dans *Reconstruire la ville sur la ville*, sous la dir. de B. Avril et M. Martinez, pp. 45-57. Paris : ADEF-Association des Études foncières, 174 pages.

Saucier, P. 1958. « Des hélicoptères à la salle de concert, rien n'est à l'épreuve à des dessinateurs industriels ». *La Patrie* (Montréal), 22 juin.

Sauvé, A. 1963. « L'opinion du lecteur : Place des Arts un club fermé ? ». *Le Devoir* (Montréal), 12 mars.

Schmertz, M. F. 1964. « Better Architecture for the Peforming Arts ». *Architectural Record*, vol.136, no.6, décembre.

Schonberg, H.C. 1961. « Sound or Size ? Big Opera House are acoustically inferior ». *The Performing Arts*, 27 octobre.

Schonberg, H.C. 1962. « Music: The occasion ». *The New York Times* (New York), 24 septembre.

Schuman, W. 1964. *Lincoln Center for the Performing Arts*. New York, 125 pages.

Scott, A.J. 2000. *The Cultural Economy of Cities*. Londres : Sage Publications Ltd. 245 pages.

Shanley, J.P. 1963. « TV at Lincoln Center. C.B.S. to cover first program tonight from new Philharmonic Hall ». *The New York Times* (New York), 23 septembre.

Shepard, R.F. 1962. « Philharmonic Hall's TV debut to overcome several problems ». *The New York Times* (New York), 1 septembre.

Short, J.R. 2006. *Alabaster Cities: Urban U.S Since 1950*. Syracuse: Syracuse University Press, 293 pages.

Stamas, S. et S. Zane, 2007. *Lincoln Center. A Promise Realized 1979-2006*. Hoboken, New Jersey : John Wiley & Sons, Inc, 244 pages.

Steigman, B.M. 1961. « Precursor to Lincoln Center ». *American Quarterly*, vol. 13, no. 3, pp.376-386.

Stern, R. A.M., T. Mellins et D. Fishman. 1997 (2ième ed). *New York 1960*. New York : The Monacelli Press Inc., 1374 pages.

Strauss, Jerome L. 1966. « Lettre de Jerome L. Strauss à Hon. John V. Lindsay ». 8 décembre.

Strom, E. 1999. « Let's put on a show ! Performing arts and urban revitalization ». *Journal of Urban Affairs*, vol. 21, no. 4, pp. 423-435.

Strom, E. 2002. « Converting pork into porcelain : Cultural institutions and downtown development ». *Urban Affairs Review*, vol. 38, no. 1, pp. 3-21.

Strom, E. 2003. « Cultural policy as development policy: Evidences from the United States ». *International Journal of Cultural Policy*, vol. 9, no. 3, pp. 247-263.

Sudjic, D. 2005. *The Edifice Complex: How the Rich and Powerful – and Their Architects – Shape the World*. Los Angeles : Penguin Books, 403 pages.

Talaria Enterprises Museum Store. [s.d.]. « Development of the Midway Gardens ». En ligne : www.talariaenterprises.com/teach/flw_archives.html. Consultation en juillet 2010.

Taubman, H. 1957. « Civic Pride : City Officials Should Work for Lincoln Center as a Municipal Necessity ». *The New York Times*, 2 juiin 1957.

Taylor, C. 1964. « Lincoln Center's magic act. Cultural complex gives an entire neighorhood a new tone ». *The Sun* (New York), 22 octobre.

T.C. 1964. « La Place des Arts aura un parc public ». *La Presse* (Montréal), 22 avril.

Teaford, J.C. 1990. *The Rough Road to Renaissance: Urban Revitalization in America, 1940-1985*. Etats-Unis: Johns Hopkins University Press, 383 pages.

Teaford, J.C. 2006. *The Metropolitan Revolution: The Rise of Post-Urban America*. New York: Columbia University Press, 306 pages.

Théâtre du Nouveau Monde. 2010 «Toute une histoire ». En ligne : www.tnm.qc.ca/tout-sur-le-tnm/histoire-tnm.html. Consultation en septembre 2010.

The Ephemera Society of America 2010. « Regional Meeting in New York City : Part 1 ». En ligne : http://www.ephemerasociety.org/news/news-carnegie.html. Consultation en novembre 2010.

The Metropolitan Opera. 2010. *Our story* . En ligne : www.metoperafamily.org/metopera/about/ourhistory.asp. Consultation en novembre 2010.

Thomas, J.R. 1997. « Robert Saudek Is Dead at 85: A Pioneer of Culture on TV », *The New York Times* (New York), 17 mars.

Tilden, S.J. 2004. *Architecture for Art: American Art Museum 1938-2008*. New York: H.N. Abrams, 239 pages.

Toffler, A. 1967. « The Art of Measuring the Arts ». *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, pp. 141-155.

Tommasini, A. 2009 « Lincoln Center : Mixed reviews ». *The New York Times* (New York), 10 mai.

Tournikiotis, P. 2005. « La réception de la réception ». Dans *La réception de l'architecture du Mouvement moderne,* sous la dir. de J.-Y Andrieux et F. Chevallier, p.93-96. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 477 pages.

Tremblay, A. 1962. « Vaste aménagement des rues autour de la Place des Arts », *La Presse* (Montréal), 7 décembre.

Tremblay, A. 1963. « Québec et Montréal se diviseront les déficits de la Place des Arts ». *La Presse* (Montréal), 26 octobre.

Underwriters' Survey Bureau. 1937. *Building Zone Restrictions Use Zones of the city of New York, plate 87*.

Underwriters' Survey Bureau. 1940. *Insurance plan of the city of Montreal, plate 20*.

Underwriters' Survey Bureau. 1955. *Building Zone Restrictions Use Zones of the city of New York, plate 87*.

Université de Montréal. 2003. « Université de Montréal, 1878-2003, 125ème anniversaire ». *Forum*, semaine du 15 septembre 2003. En ligne : www.archivumontreal.ca. Consultation en avril 2007.

Vallerand, J. 1962. « Pour l'inauguration de la Place des Arts ». *La Presse* (Montréal), 15 septembre.

Varry, J. et al. 1964. « Place des Arts, La Grande Salle ». *Architecture, Bâtiment et Construction*, vol. 19, no. 213, pp. 16-23.

Vigour, C. 2005. *La comparaison dans les sciences sociales : pratiques et méthodes*. Paris : Éditions La Découverte, Guides Repères, 335 pages.

Vintage postcard. 2009. « Columbus Circle Broadway Trolley ». En ligne : www.vintagepostcards.org. Consultation en novembre 2009.

Venturi, R., D. Scott Brown et S. Izenour. 1977. *Learning from Las Vegas* (éd. rév.). Cambridge: MIT Press, 192 pages.

Wagner, Robert F. 1962. « Forecast of New York in 2012 A.D. ». *The New York Times* (New York), 7 octobre.

Walk in New York. 2005-09. "Rockefeller Center : Radio City Hall », *New York Vintage : Postcard*. En ligne : www.walkinnewyork.blogspot.com. Consultation en novembre 2010.

Wansborough, M. et A. Mageean. 2000. « The role of urban design in cultural regeneration ». *Journal of Urban Design*, vol. 5, no. 2, pp. 181-197.

Webb, M. 1998. *New Stage for a City: Designing the New Jersey Performing Arts Center*. Images Publishing Australie, 128 pages.

While. A. 2006. « Modernism vs Urban Renaissance : Negotiating Post-war Heritage in English City Centres ». *Urban Studies*. vol. 43, no. 13, décembre, pp. 2399-2419.

Whitt, J. A. 1987. « Mozart in the Metropolis: The arts coalition and the urban growth machine ». *Urban Affairs Quarterly*, vol. 23, no. 1, pp. 15-36.

Wright, G. 2008. *USA : Modern Architectures in History*. Chicago: University of Chicago Series, Reaktion Books, 320 pages.

Young, E.B. 1963. « Annual Report of Lincoln Center for the Performing Arts ». 22 septembre, 13 pages.

Zapatka, C. 1996. « In progress's own image: The New York that Robert Moses Built ». *Lotus International*, vol. 89, pp. 112-130.

Ziga, C.J.1993. *New York landmarks. A collection of architectural and historical details*. New York : Dovetail Books, 64 pages.

Zipp, S. T. 2006. « Manhattan Projects : Cold War Urbanism in the Age of Urban Renewal ». Thèse de doctorat en Philosophie. New Haven : Yale University, 609 pages.

Zipp, S.T. 2010. *Manhattan Projects. The Rise and Fall of Urban Renewal in Cold War New York*. New York : Oxford University Press, 469 pages.

Zukin, S. 1995. *The Culture of Cities*. Cambridge : Blackwell Publishers, 322 pages.