

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SURIMPRESSION DES CONTRECHAMPS : ACTUALISATION DU DISCOURS
LITTÉRAIRE CONTRE-CULTUREL AU CINÉMA QUÉBÉCOIS (1959-1987)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
RALPH ELAWANI

JUILLET 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à mon directeur, Monsieur Sylvano Santini, pour sa confiance, son soutien et sa discrétion bienveillante. Merci à l'Université du Québec à Montréal pour la bourse du Fonds à l'accessibilité et à la réussite des études (FARE), au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), pour la bourse Joseph Armand Bombardier, ainsi qu'au Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) pour la bourse de maîtrise en recherche. Merci à la Cinémathèque québécoise, tout particulièrement à son équipe de la programmation : Marcel Jean, Guillaume Lafleur, Marco de Blois et Fabrice Montal, ainsi qu'à l'équipe de la médiathèque Guy-L.-Côté : Julienne Boudreau, Sylvie Brouillette et David Fortin. Merci à tous les individus qui ont accepté d'être interviewés au fil des ans afin que je puisse approfondir ou compléter mes recherches : Pierre Véronneau, André Roy, André Forcier, Pierre Monat, Claire Valade, Robert Morin, Gaëtan Dostie, Paul Chamberland, Serge et Jean Gagné, Luc Bourdon, Carmel Dumas, Guy Bergeron, Marie-Claude Loiselle, Robert Daudelin, Denise Boucher et tous les autres. Merci à la famille Cocke pour son indéfectible soutien. Vibrants hommages à la fratrie Elawani, à mes parents et aux copains : Mathieu Charest-Vézina, Frédéric Savard, Michel Vézina, Marie Lamarre, Maxime Nadeau, Michèle Nicole Provencher, Samuel Mercier, Sébastien Desrosiers, Hugo Beauchemin-Lachapelle, Kim Raymond, Sébastien Dulude, Éric Fillion, Gil Nault, Catherine Vien-Labeaume et Dominic Leclerc. Qu'un tapis rouge pave à jamais le sol sous les pieds d'Annabelle Moreau, en signe de remerciement pour son impitoyable acharnement à me faire comprendre l'importance de la discipline. Et finalement, merci à mes éditeurs chez Poètes de brousse, Monsieur Jean-François Poupart et Madame Kim Doré, qui m'ont un soir suggéré de retourner à l'école pour contrer le mortifère ennui du quotidien corporatif qui était le mien.

DÉDICACE

À mes parents qui n'ont jamais pris de vacances.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LES ENFANTS DE MARX ET PEPSI-COLA : LA FIN DES AVANT- GARDES ?	6
1.1 La relation forme/contenu	9
1.2 Accoucher de la modernité par césarienne.....	11
1.3 L'homme nouveau et le règne du quotidien : l'exemple du « Bison ravi »	14
1.4 L'itinéraire de la contre-culture.....	16
1.5 La presse parallèle : un lieu de synthèse	21
1.6 L'erreur de jeunesse et la tentation de l'argument générationnel	22
1.7 « Underground » : le mot-valise de ceux « qui ont leur voyage »	26
1.8 De l'apolitisme comme opium du peuple?.....	28
CHAPITRE II LE DISCOURS LITTÉRAIRE CONTRE-CULTUREL : VAGUES ET LAMES DE FOND	31
2.1 Première partie : éléments théoriques	31
2.1.1 Le littéraire ou la puissance du « faire-agir ».....	34
2.1.2 Le contre-pouvoir : de l'importance de créer des situations	36
2.1.3 Les lectures actualisantes	38
2.2 Deuxième partie : les quatre sphères du discours contre-culturel	40
2.2.1 Sphère politique : pour une libération totale	40
2.2.1.1 Annoncer la contre-culture : <i>Cahier pour un paysage à inventer et Parti pris</i> ...	43
2.2.1.2 Les revues contre-culturelles : tout ce qui ne « fitte » pas dans la grande presse	47
2.2.2 Sphère technologique : utopies, société de loisirs, dissémination délirante et objets polysémiotiques	59
2.2.2.1 De nouvelles manières d'envisager l'imprimé.....	60
2.2.2.2 Nouveau catalyseur : <i>La Barre du jour</i>	64
2.2.3 Sphère cosmique : la nouvelle conscience et l'esthétisation des formes de vies impures	66
2.2.3.1 Recul de la censure : une parenthèse sur le cléricanisme.....	67
2.2.3.2 Drogues : les paradis artificiels	70
2.2.3.3 Sexe : libération totale et horizontale?	73
2.2.3.4 Communautarisme : « toulmonde avec toulmonde ».....	75
2.2.4 Sphère artistique : la performativité de la parole créatrice.....	76

2.2.4.1 Sortir des musées et des livres.....	77
2.2.4.2 De l'art total au pessimisme combatif.....	79
CHAPITRE III MILLE FOYERS DE DISSENSION : UN CINÉMA SUBVERSIF POUR REPENSER LE QUOTIDIEN.....	82
3.1 La subversion de la forme : des objets qui ne « fissent » pas dans le grand cinéma ..	83
3.1.1 L'art du conflit entre les images : monter en joul, monter en <i>free</i>	84
3.1.2 <i>Bulldozer</i>	85
3.1.3 T-Bone Steak dans... Les mangeuses d'hommes	88
3.1.4 <i>24 heures ou plus</i>	90
3.1.5 <i>La couleur encerclée</i>	94
3.2 La subversion du contenu : un acte plutôt qu'une création.....	98
3.2.1 <i>Les désœuvrés</i> : abolir le vedettariat et faire triompher l'amateurisme	99
3.2.2 <i>Chromo Sud</i> : abolir la narrativité au profit de la dissémination délirante	104
3.2.3 <i>Cap d'espoir</i> : un cinéma du choc.....	106
3.3 Les sujets interdits au cinéma.....	110
3.3.1 Blasphème et anticléricalisme : Jean Pierre Lefebvre et les grenouilles dans le bénitier.....	112
3.3.2 Désirs interdits : validité de la sensualité, libération sexuelle et sexualités divergentes dans <i>Montreal Main</i> , <i>Le voyage de l'ogre</i> et <i>Danku</i>	116
3.3.3 Laideur, grotesque et brutalité ou comment dévoiler la condition tragique de l'homme : <i>Vanier présente son show de monstres</i>	126
3.4 Nouvelles prises de conscience	131
3.4.1 <i>La cuisine rouge</i> : nouvelle conscience politique – du FLQ au mouvement de libération des femmes.....	132
3.4.2 <i>Catastronic : Blood and Gold</i> – nouvelle conscience technologique, possibilités de l'art vidéo et bâtardisation du spectacle	138
3.4.3 <i>Le Bonhomme</i> ou la nouvelle conscience cosmique	142
3.4.4 <i>Montréal blues</i> : la nouvelle conscience artistique	148
CONCLUSION.....	154
APPENDICE INDEX DES FILMS CONTRE-CULTURELS (1959-1987)	157
BIBLIOGRAPHIE	183

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise a pour objet d'établir, à partir du discours littéraire qui a façonné les enjeux de la contre-culture québécoise dès ses balbutiements, un corpus cinématographique contre-culturel québécois pour la période comprise entre 1959 et 1987. Nous désirons démontrer comment le cinéma a joué le rôle de pratique actualisante de ce discours élaboré en premier lieu dans les revues littéraires. En empruntant une perspective d'histoire culturelle inspirée des travaux de Jean-Louis Harouel et de Pascal Ory, et en utilisant la notion de « lectures actualisantes » d'Yves Citton, et la définition du « littéraire » esquissée par Jean Bessière, ce projet s'applique à analyser la manière dont certaines productions cinématographiques underground ont émergé en médiatisant dans leur forme et leur contenu le discours littéraire de la contre-culture. Ce mémoire fait par conséquent ressortir l'arrimage et le dialogue croisé entre les sphères de la littérature et du cinéma dans le discours des principaux intellectuels issus de cette mouvance au Québec. L'enjeu de ce projet est de démontrer que cette actualisation participe d'une démarche de « contre-pouvoir », au sens où l'entendent Miguel Benasayag et Diego Sztulwark, en fournissant notamment au champ révolutionnaire de nouveaux outils pour tirer parti et repenser les potentialités d'une critique du quotidien à partir d'un « art subversif » tel que le conçoit Amos Vogel. Notre recherche s'affaire aussi à contredire l'idée que la contre-culture est un événement générationnel qui se limite au contexte sociopolitique et spatiotemporel de son élaboration. Cette étude poursuit les travaux des dernières années sur la contre-culture, en les enrichissant de la perspective cinématographique, laquelle n'a pas encore été étudiée de manière approfondie. Le résultat escompté consiste à faire connaître et à valoriser une partie du patrimoine cinématographique québécois sous la forme d'un corpus d'œuvres faisant l'objet d'une documentation et d'une analyse.

Mots-clés : contre-culture, underground, avant-garde, littérature québécoise, cinéma québécois, contre-pouvoir, discours littéraire, histoire culturelle, lectures actualisantes

INTRODUCTION

En dépit d'un regain d'intérêt manifeste pour la contre-culture québécoise, comme en témoigne une multitude d'ouvrages universitaires récents consacrés à celle-ci (Carvalho, 2015; Larose et Rondeau, 2016; Warren et Fortin, 2015), ainsi qu'un colloque international organisé à Montréal, en 2015¹, un numéro spécial de la revue *Liberté*², quelques productions littéraires comme les bulletins *Ghetto Mohawk* I et II (Beudet, 2015), les monographies *Montréal chaud show* (Dumas, 2008) et *Nos racines psychédéliques* (Brouillard, 2018), les documentaires *Le chômeur de la mort*, de Benjamin Hogue et Pierre-Luc Gouin (2010) et *Sur les traces d'Arthur*, de Saël Lacroix (2016), ainsi que les expositions *Environnement total : Montréal, 1965-1975* (Centre canadien d'architecture, 2009), *Just Watch Me* (Université Concordia, 2015) et *Révolution* (Musée des beaux-arts de Montréal, 2017), bien peu d'attention a été accordée aux effets du discours littéraire contre-culturel sur le cinéma québécois. Un vide occupe l'espace de la réflexion universitaire qui aurait dû être menée sur le sujet. Voici l'occasion de revenir sur cet angle mort du legs de cette mouvance.

Considérant que plusieurs « contre-culturistes » de la première heure associés au champ littéraire (Patrick Straram, Emmanuel Cocke, Claude Péloquin, Raoul Duguay, Louis Geoffroy, Denis Vanier, Josée Yvon, etc.) ont non seulement réfléchi au rôle du cinéma comme pratique culturelle, mais se sont littéralement investis dans la production d'œuvres cinématographiques, nous croyons qu'il existe au Québec un discours cohérent entre les productions cinématographiques et littéraires dites « contre-culturelles » et qu'il se doit d'être analysé.

L'idée s'avère avant tout de rendre manifestes l'arrimage et le dialogue entre ces productions chez les principaux intellectuels issus de la mouvance contre-culturelle. Par ce mémoire de maîtrise, nous désirons répondre à plusieurs questions en nous penchant sur une période d'environ trente ans qui donnera à voir l'articulation du discours de la contre-culture.

¹ « Contre-culture : Existences et persistances », colloque organisé par Simon Harel et Simon-Pierre Labelle-Hogues, en octobre 2015, à l'Université de Montréal.

² « Que reste-il de la contre-culture dans le Québec inc.? », *Liberté* n° 299, printemps 2013.

Nous tenterons notamment de comprendre comment, de la fin des années 1950 à la fin des années 1980, le cinéma contre-culturel se révèle tributaire, dans ses formes, contenus et pratiques, d'un discours littéraire qui s'est structuré dans la presse alternative; et qui plus est, comment celui-ci peut s'inscrire dans une démarche de « contre-pouvoir » visant à repenser les champs de l'action et de la création en investissant le quotidien. Par-dessus tout : comment le cinéma underground³ décuple les potentialités du discours contre-culturel, de manière à devenir le lieu d'actualisation d'une parole qui ne saurait simplement être contenue dans le paysage ontologique d'une mouvance générationnelle, comme il le lui a souvent été reproché par la critique.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous nous intéresserons aux origines de la contre-culture. Nous envisagerons l'avènement de celle-ci, au cours de la deuxième moitié des années 1960, comme un moment décisif de l'histoire des avant-gardes. Un phénomène socio-politico-culturel qui s'exprime par le biais de l'idée d'une convergence des foyers de résistance et des pratiques d'art d'avant-garde dans une lutte contre le discours de l'ordre. Nous travaillerons à partir d'une perspective d'histoire culturelle, en utilisant comme bases théoriques les travaux (aux orientations politiques diamétralement opposées) de Jean-Louis Harouel et de Pascal Ory. Nous exposerons comment, dans une histoire des représentations culturelles, les discours – composés de croyances, d'idéaux, de préjugés et d'idées – se révèlent aussi importants que les faits.

Après avoir exploré les fondements de la contre-culture, nous esquisserons sa trajectoire et la théorisation de ses pratiques, à partir de l'idée de critique du quotidien et d'intervention de l'art dans celui-ci. Nous nous appliquerons également à défaire certaines idées reçues afin de démontrer l'importance de l'actualisation du principe de rupture au sein des avant-gardes,

³ Dans le cadre de ce mémoire, nous emprunterons la définition du mot « underground » à Anithe de Carvalho, afin de parler d'une forme de « "néo-avant-gardisme artistique politisé", c'est-à-dire du courant qui tente de ramener l'art dans la pratique de la vie [quotidienne] et de contribuer ainsi à une ouverture d'esprit et à une prise de conscience pour transformer la société. » Anithe de Carvalho, *Art rebelle et contre-culture*, Saint-Joseph-du-Lac, M éditeur, 2015, p. 9. À cette définition nous ajoutons que la plupart des œuvres dites « underground » ont en commun un horizon de réception généralement restreint à une communauté discursive partageant les codes de celle-ci.

de comprendre les différentes conceptions de l'underground et de prendre en compte l'apolitisme associé à la contre-culture.

Dans le deuxième chapitre, nous nous attarderons à l'analyse du discours contre-culturel en présentant et en étudiant les éléments qui caractérisent le mieux ses manières d'être et ses modes d'action. Il sera question d'explorer les pratiques théorisées dans le discours littéraire façonné par les revues, entre les années 1960 et les années 1980. Avant de nous attarder à développer les caractéristiques de ce discours, nous reprendrons, dans la première partie du deuxième chapitre, la conception pragmatique de l'interprétation actualisante d'Yves Citton (Citton, 2007), mais d'un point de vue sémiotique et non historique. Cet appui théorique nous permettra de définir les conditions pour analyser l'actualisation des énoncés littéraires dans une sémiose propre au cinéma (image, son, musique, scénario, mise en scène).

Mise à part la notion de contre-culture, qui trouvera sa signification dans l'ensemble de notre recherche, deux notions essentielles seront définies dans nos analyses : le littéraire et le contre-pouvoir. Toujours dans le deuxième chapitre, nous nous attarderons d'abord à la conception du littéraire, afin d'analyser la construction rhétorique d'un discours à valeur indéterminée et transitive, trouvant sa force dans la puissance du « faire-agir ». Nous expliquerons comment cette puissance s'incarne dans les revues culturelles et littéraires, notamment par la performativité d'une variété de dispositifs qui visent à dépasser la parole descriptive. Puisque cette dimension pragmatique du discours sera analysée à partir des principales revues littéraires associées à la contre-culture, quelques pages de ce mémoire seront consacrées à une définition du littéraire, à partir des travaux de Jean Bessières (Bessières, 1990). Nous clarifierons ensuite la notion de « contre-pouvoir », en nous appuyant sur l'analyse des modes de critique radicale du système, telle que développée par Miguel Benasayag et Diego Sztulwark (Benasayag et Sztulwark, 2000). Cette analyse s'attardera à leurs recherches de nouvelles hypothèses dans le champ révolutionnaire et à la mise en œuvre d'une nouvelle radicalité au-delà de la subjectivité contestataire des avant-gardes et des mouvements correspondant aux formes traditionnelles d'action politique.

Dans la seconde partie du deuxième chapitre, nous nous appliquerons à exposer quatre sphères du discours contre-culturel : la sphère politique, la sphère technologique, la sphère

cosmique et la sphère artistique. Notre analyse des revues contre-culturelles (*Mainmise, Hobo-Québec, Chroniques, Logos, Cul Q*, etc.) fera ressortir une série de traits caractéristiques du discours de celles-ci. Parmi ces traits, nous noterons entre autres la dissémination délirante des structures narratives et des formes traditionnelles d'expression, la politisation de l'art et de la culture et l'esthétisation des formes de vie impures. Cette analyse des revues littéraires sera encadrée notamment par des travaux sur le cinéma, l'underground et les dispositifs typographiques. Ceux-ci serviront à déterminer comment le milieu contre-culturel a réfléchi à ses propres productions, en définissant ses principes et ses idées directrices. Nous nous appuyerons notamment sur les études d'Yves Robillard sur l'underground (Robillard, 1973), sur l'analyse de Sébastien Dulude de la performativité des dispositifs littéraires de la contre-culture (Dulude, 2015), sur les recherches d'Anithe de Carvalho sur la démocratisation culturelle (de Carvalho, 2015), et sur l'étude des revues culturelles menée par Élyse Guay (Guay, 2015). Les traits caractéristiques que nous relèverons serviront de critères pour constituer le corpus de films analysés dans la troisième partie.

Dans le troisième chapitre, en nous inspirant de l'ouvrage d'Amos Vogel *Le cinéma, art subversif* (Vogel, 2016 [1974]), dont l'approche conceptuelle repose sur une division thématique quadripartite (subversion de la forme, subversion du contenu, sujets interdits au cinéma, nouvelle prise de conscience), nous nous appliquerons à analyser la présence des traits caractéristiques des différentes sphères du discours littéraire contre-culturel québécois dans 19 films produits entre 1959 et 1987, rassemblés sous les quatre catégories imaginées par Vogel. Nous pourrions ainsi traiter des potentialités créatrices inédites et des conflits entre les idéologies présentes au sein des mouvances de ce cinéma « mineur » – compris ici au sens où l'entendent Deleuze et Guattari, comme nous l'expliquerons plus loin.

Moments charnières du cinéma underground québécois, les deux dates qui baliseront la période étudiée correspondent à l'année de production des *Désœuvrés* (1959), de René Bail, un film indépendant iconoclaste qui annonce la contre-culture au cinéma québécois, et à l'obtention improbable, par les frères Serge et Jean Gagné, en 1987, du prix SOGIQC (50 000 \$), pour leur film *La couleur encerclée*, ironiquement remis par un jury indépendant

au nom de la SGC⁴, alors que les deux réalisateurs étaient allés jusqu'à faire du piquetage devant les bureaux de l'organisme pour dénoncer son refus de leur accorder le support financier pour compléter leur film.

Notre méthode d'analyse permettra en dernier lieu de constituer, à partir des critères que nous aurons préalablement déterminés, un corpus cinématographique contre-culturel québécois substantiel et représentatif (tout en se voulant non exhaustif) de 55 films. Nous placerons en annexe une série de fiches descriptives qui permettront de regrouper la totalité de ces films, parmi lesquels se retrouveront ceux préalablement analysés dans le troisième chapitre. Cette annexe informative et pratique pour le lecteur s'inspirera du *Dictionnaire des films québécois*, de Marcel Jean (Jean, 2014).

⁴ Créée en 1983, la Société générale du cinéma du Québec succède à l'Institut québécois du cinéma, alors en opération depuis 1975. Elle est remplacée par la SODEC en 1995.

CHAPITRE I

LES ENFANTS DE MARX ET PEPSI-COLA : LA FIN DES AVANT-GARDES ?

« Mon nom est “Pea Soup” / Mon nom est “Pepsi”⁵ »

– Gaston Miron

Sujet de dérision par excellence, la figure du rebelle prête volontiers le flanc, en vieillissant, à une critique récurrente dans l’histoire des avant-gardes; un réflexe voulant que l’on devienne toujours le bourgeois, le vendu ou le tartufe de quelqu’un de plus radical que soi. Cette attitude est paradoxalement demeurée une tradition – le leitmotiv qui unit les avant-gardes du début du 20^e siècle à la contre-culture, et ce, dès les balbutiements de celle-ci au cours de la deuxième moitié des années 1960. Un paradoxe, puisque le discours des avant-gardes s’est avant tout constitué sur le principe de la rupture avec le passé. C’est ce que Jean-Louis Harouel implique lorsqu’il parle de « la tentative de mettre en œuvre le projet nietzschéen investissant le grand révolutionnaire de la mission de détruire le passé pour ouvrir le champ de l’avenir à une créativité quasi divinisée⁶. » Harouel suggère que la fatalité réside dans « l’attitude générale de l’avant-garde [qui] évoque quelque chose de [...] profondément négatif : un évitement de l’œdipe⁷ » ; caractéristique d’une manière de progresser que la culture (comprise chez lui au sens classique de *cultura animi* – la culture de l’âme) avait, jusqu’au début du 20^e siècle, porté en elle en « se fiant » au passé. C’est à peu près aussi ce que T.S. Eliot expliquait, déjà en 1919, en pleins balbutiements des premières avant-gardes russes et italiennes, dans son texte *La tradition et le talent individuel* :

[...] si nous approchons un poète sans préjugé, nous trouverons souvent que non seulement le meilleur, mais les parties les plus individuelles de son travail, pourraient bien être celles dans lesquelles les poètes morts, ses ancêtres, imposent leur immortalité avec le plus de vigueur. La tradition est une affaire de plus haute signification. On ne peut pas en hériter, et si vous en voulez, vous devez l’obtenir par un grand effort. Elle

⁵ Gaston Miron, « Séquences », *L’homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998 [1970], p. 77.

⁶ Jean-Louis Harouel, *Culture et contre-culture*, Paris, Presses universitaires de France, 2002 [1994], p. 2.

⁷ *Ibid.*, p. 73.

implique, en premier lieu, le sens de l'histoire [...]. [L]e sens de l'histoire contraint un homme à ne pas simplement écrire avec sa propre génération dans sa chair, mais avec le sentiment que l'intégralité de la littérature de l'Europe depuis Homère, et en elle toute la littérature de son propre pays, existent en même temps et composent une organisation simultanée. [...] Et c'est en même temps ce qui rend un écrivain intensément conscient de sa place dans le temps, de sa contemporanéité. Aucun poète, aucun artiste en aucun art, n'a de sens complet par lui-même⁸.

La conception résolument moderniste de cet écrivain dont les idées ont façonné la *New Criticism* exprime une vision diamétralement opposée à celle des avant-gardes révolutionnaires qui bouillonnent au même moment en Europe. À titre d'exemple, Robert Barsky rappelle que pour Berthold Brecht, l'art révolutionnaire exige une révolution du contenu *et* de la forme. Brecht (tout comme ses héritiers qui sont légion au sein des avant-gardes), envisage avant tout des œuvres dramatiques qui se veulent des forums d'échange et de débat idéologiques⁹. Une conception délibérément éloignée du réalisme socialiste qui sert alors de tombeau à l'art en URSS.

Saluant plus tard l'apport théorique de Brecht, Guy Debord affirme, en 1957, dans son *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (premier document officiel de l'Internationale situationniste) que dans les états ouvriers, seule l'expérience menée par Brecht, à Berlin, fut proche, par sa mise en question de la notion classique de spectacle, des constructions qui importent. En effet, pour Debord, « seul Brecht [avait réussi] à résister à la sottise du réalisme socialiste au pouvoir¹⁰. » Une idée qui, pour Harouel, se rapproche plutôt

⁸ Thomas Stearns Eliot, « La tradition et le talent individuel (1917) », *Essais choisis*, Paris, Seuil, 1999, p. 28-29.

⁹ Robert F. Barsky, *Introduction à la théorie littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1997, p. 73

¹⁰ Guy Ernest Debord, « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », reproduit dans : *Inter*, n° 44, 1989 [1957], p. 7.

d'une forme de terrorisme intellectuel¹¹ qui a fait régner sur le théâtre un ordre moral marxiste négateur de culture¹².

Pour l'École de Francfort, dont certains membres, notamment Theodor Adorno, ne portaient pas particulièrement Brecht en odeur de sainteté¹³, l'idée s'avère plutôt d'effectuer un pas de côté afin de plonger dans l'abstraction. Comme le souligne encore une fois Barsky :

L'École de Francfort [...], notamment Herbert Marcuse (1898-1979) et Theodor Adorno (1903-1960), concevait la littérature comme une industrie culturelle dominée par l'ordre social établi; ils s'intéressaient aux œuvres modernes [...] dont le haut degré d'abstraction permet à une critique radicale de s'y inscrire en filigrane¹⁴.

Herbert Marcuse (bien plus qu'Adorno) brille comme l'un des penseurs ayant eu le plus d'influence sur la contre-culture des années 1960, notamment avec la publication de *L'homme unidimensionnel*, en 1964. Un essai critique de la publicité, de la morale et des médias de masse – pratiquement le livre de chevet de la Nouvelle Gauche américaine – argumentant en faveur d'un « Grand Refus », et soulignant que la société avancée a perdu sa puissance de négation¹⁵. Une idée que le philosophe et théoricien de l'art Jean-Marc Lachaud résume par la « “ recherche d'un langage authentique”, à savoir “le langage de la négation”,

¹¹ La notion de « terrorisme intellectuel » à laquelle Harouel fait référence a été approfondie par Jean Sévilla dans un livre du même nom, publié chez Perrin, en 2000. Les écrits et la célébration des valeurs catholiques promus par Sévilla peuvent le rapprocher d'Harouel sur plusieurs fronts. Voir : Jean Sévilla, *Le terrorisme intellectuel*, Paris, Perrin, 2004, 320 p.

¹² Jean-Louis Harouel, *op. cit.*, p. 2.

¹³ Voir à ce sujet le documentaire *13 un ludodrame sur Walter Benjamin*, de Carlos Ferrand (2017), dans lequel est abordée la méfiance d'Adorno envers Brecht et son partage de celle-ci à Walter Benjamin.

¹⁴ Robert F. Barsky, *op. cit.*, p. 80.

¹⁵ Marcuse explique : « Ce qui est recherché ici – son élaboration conceptuelle n'est qu'au stade d'une lente gestation – est davantage et autre chose qu'une société fondée sur d'autres rapports de production (bien qu'une telle transformation de la base reste une condition nécessaire de la libération) : il s'agit d'une société dans laquelle les nouveaux rapports de production, et la productivité développée à partir d'eux, seront organisés par les hommes dont les besoins et les buts instinctuels seront la “négation déterminée” de ceux qui règnent dans la société répressive ; ainsi les besoins non sublimés, qualitativement différents, donneront la base biologique sur laquelle les besoins sublimés pourront se développer librement. » Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, Paris, Minuit, 1968 [1964], p. 9-10.

susceptible de fonder le “Grand Refus”, rejetant “les règles d’un jeu dans lequel les dés sont pipés¹⁶” ».

1.1 La relation forme/contenu

La relation forme/contenu demeure au cœur des préoccupations esthétiques des avant-gardes et des mouvements contre-culturels, depuis le début du 20^e siècle. La question se transpose logiquement de la sphère esthétique à la sphère politique, dans le rapport que les individus entretiennent avec leur environnement et leur quotidien, par le biais de l’idée d’une « avant-garde collective ». Un terme que Guy Debord utilise déjà en 1957, et qui va de pair avec la conception de la contre-culture que nous développerons dans ce mémoire :

La notion même d’avant-garde collective, avec l’aspect militant qu’elle implique, est un produit récent des conditions historiques qui entraînent en même temps la nécessité d’un programme révolutionnaire cohérent dans la culture, et la nécessité de lutter contre les forces qui empêchent le développement de ce programme¹⁷.

Ce « programme » combattant sur plusieurs fronts l’idéologie dominante et s’exprimant à travers la praxis révolutionnaire témoigne de l’idée d’une communion des foyers de contestation autour d’une sémiose partagée et d’un rapport de désolidarisation vis-à-vis la société « *straight* » – considérée comme l’incarnation du discours de l’ordre. Cette rhétorique belliqueuse s’est actualisée constamment au sein de la contre-culture depuis le tournant des années 1960. À titre d’exemple, en arts visuels, en musique et en littérature, pensons à l’usage de dispositifs typographiques délibérément provocants ou même illisibles pour le néophyte : les affiches psychédélics pour les concerts des Grateful Dead durant les années 1960, les collages punk d’inspiration dadaïste durant les années 1970, le lettrage distordu utilisé par les groupes de black métal durant les années 1990 ou même les affiches néopsychédélics sérigraphiées par le duo d’artistes visuels montréalais Séripop, depuis le début des années 2000. En d’autres mots, il s’agit de subvertir l’art en détournant

¹⁶ Jean-Marc Lachaud, « Du “Grand refus” selon Herbert Marcuse », *Actuel Marx*, vol. 45, n° 1, 2009, p. 139.

¹⁷ Guy Ernest Debord, *op. cit.*, p. 3.

constamment les codes du dominant, en construisant des situations et en dépassant délibérément les conditions existantes à travers une critique de celles-ci, comme l'entend Debord.

Au tournant des années 1970, s'intéressant à la notion de subversion, Amos Vogel, critique de cinéma et fondateur du cinéclub new-yorkais d'avant-garde Cinema 16 (1947-1963), attaque aussi de son côté la problématique forme/contenu afin d'envisager de nouvelles manières de créer un art subversif. Concevant le cinéma comme un acte plutôt qu'une création, il explique : « Le problème fondamental de l'action subversive révolutionnaire est de savoir si une formulation bourgeoise peut convenir à un message extrémiste¹⁸. » Une idée qui rejoint la préoccupation de Guy Debord, lorsqu'il remarque comment l'idéologie dominante peut se servir de la subversion à son avantage, en organisant la banalisation des découvertes subversives et en les diffusant largement après stérilisation¹⁹.

L'impérialisme américain incarnant à merveille ce moloch stérilisateur, on voit dès la fin des années 1960 partout, y compris au Québec, des critiques vives de la « pasteurisation » des avant-gardes et des idéaux de la « nouvelle culture ». Comme l'écrit Emmanuel Cocke, dans *Québeclove Superstory*²⁰ : « En Amérique, quand on remue des idées vivantes dans une âme, non seulement les requins arrivent et bouffent les idées, mais encore, ils recrachent l'âme²¹. » Les raisons sont donc nombreuses d'entrer en rupture complète avec les conditions qui rendent propices la marchandisation de l'être et de la création.

Faire table rase de la mémoire et du passé (tout en criant « merde » au bourgeois) demeure ainsi le leitmotiv le plus commun des avant-gardes, qu'il s'agisse des dadaïstes, des actionnistes viennois, des courants punk, des situationnistes, des surréalistes, du groupe

¹⁸ Amos Vogel, *Le cinéma, art subversif*, Nantes, Capricci, 2016 [1977], p. 128.

¹⁹ Guy Ernest Debord, *op. cit.*, p. 3.

²⁰ Un roman inédit qui deviendra ensuite un scénario cosigné par l'acteur Daniel Pilon.

²¹ Emmanuel Cocke, *Québeclove Superstory*, manuscrit inédit, Montréal, 1972, p. 46. Nous remercions la famille Cocke de nous avoir permis de consulter ce document.

fluxus, des futuristes, des automatistes ou bien du groupe Déclit!²², dont les membres s'inscrivent dans le prolongement du *Refus global*, au Québec, à la fin des années 1960.

1.2 Accoucher de la modernité par césarienne

Ayant popularisé le terme « contre-culture » dans son ouvrage *Vers une contre-culture* (1968), l'historien Theodore Roszak explique l'émergence de celle-ci par :

L'effervescence contestataire, à la fois sociale, politique et culturelle, d'une partie de la jeunesse américaine des années 1960. [...] La révolte des « enfants de la technocratie » contre une société du contrôle rationnel qui, toujours plus étendue, « orchestre tout le contexte humain²³ ».

Dans une boutade désormais célèbre de son film *Masculin-Féminin* (1966), Jean-Luc Godard parle de ces mêmes jeunes gavés de culture pop, de libération sexuelle et de grands bouleversements sociaux comme des « enfants de Marx et de Coca-Cola ». C'est que la contre-culture et sa constellation de contre-feux contestataires ne pouvaient que naître dans la modernité, au milieu des « Trente Glorieuses », en pleine explosion des communications, des médias de masse, mais aussi des théories (utopiques et dystopiques) envisagées en réponse à l'idée du développement d'une « société des loisirs²⁴ ». Dans *Québec underground*, Yves Robillard parle de la fin des avant-gardes en ces termes :

Nous enterrons peut-être par la présente une de nos dernières avant-gardes. Mais il faut se rappeler que la notion même d'avant-garde a pris internationalement sa débâcle en

²² Anithe de Carvalho rappelle d'ailleurs que leurs événements avaient « pour but de provoquer une réflexion sur la place de l'art dans la société, de dénoncer l'art bourgeois et conformiste de l'époque et de redonner place à l'imagination et à l'activité créatrice d'ici ». Nous y reviendrons dans le prochain chapitre. Anithe de Carvalho, *op. cit.*, p. 71.

²³ Roszak cité dans : Marc-André Robert, « Une semaine dans la vie de camarades : un manifeste cinématographique », dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 168.

²⁴ Pensons simplement à Stewart Brand, cocréateur du *Whole Earth Catalog* et précurseur de certaines des premières communautés virtuelles. Voir à ce sujet : Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture, Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, 354 p.

1968, lorsque les artistes ont enfin compris, qu'en jouant les vedettes des biennales et grandes manifestations internationales, ils ne faisaient que donner bonne conscience au système social dans lequel ils évoluaient²⁵.

Jean-Pierre Sirois-Trahan résume le positionnement particulier de la contre-culture par rapport aux avant-gardes historiques du 20^e siècle :

[On] peut également rapprocher la contre-culture des avant-gardes historiques, dont on voit les derniers feux dans les années 1960 (situationnisme [*sic*], Fluxus [*sic*], pop art, op art), mais elle s'en distingue par son positionnement particulier : toute avant-garde se concevait comme unique en s'opposant de façon duale (*nous* contre *eux*) à une multiplicité (le public bourgeois, les arrière-gardes, l'académisme) dans la diachronie [...] À partir des écrivains Beat, des beatniks et du mouvement hippie, la contre-culture s'est plutôt définie elle-même comme multiplicité (en l'occurrence, un ensemble de mouvements, de références, de groupes contestataires, dont le mouvement de la *free press* fut l'agent de propagation) formant un réseau plus ou moins étendu contre l'unicité (la pensée dominante incarnée, dans le discours, par le « *straight* » ou le « *wasp* »), même si des réflexes avant-gardistes (purisme, exclusion, clivage) n'en sont pas toujours absents²⁶.

Le discours de la contre-culture s'est donc forgé sur plusieurs fronts, notamment en puisant dans l'héritage des avant-gardes, dans les positionnements politiques de la Nouvelle Gauche et dans des formes de savoirs alternatifs et antagonistes au discours de l'ordre : mysticisme oriental, analyse reichienne et orgonothérapie, mode de vie néocommunaliste inspiré du *Small Is Beautiful* d'Ernst Friedrich Schumacher, alimentation macrobiotique cautionnée par le *Whole Earth Catalog*, bandes dessinées de Robert Crumb, science-fiction, usage de psychotropes, etc. En 1970, le sociologue Edgar Morin résume le tout dans son *Journal de Californie*, en écrivant :

L'aspect théorique est à mes yeux beaucoup plus riche, dans son syncrétisme brouillon où se mêlent et se juxtaposent des éléments tirés diversement de l'expérience psychédélique, des grands voyages intérieurs, des vulgates extrême-orientales, de la vulgate marxiste, et des différents prophètes que sont McLuhan, Marcuse, Buckminster Fuller, William Burroughs, Timothee Leary [*sic*], etc. (qui sont, non des théoriciens au

²⁵ Yves Robillard (dir.), *Québec underground 1962-1972 tomes 1-2-3*, Montréal, Médiart, 1973, p. 10.

²⁶ Jean-Pierre Sirois-Trahan, « L'évolution intranquille : multiplicité et rock québécois » dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 55-56.

sens politico-social du terme, ni des penseurs au sens universitaire du terme, mais vraiment des prophètes d'une quête eschatologique)²⁷.

Morin vient alors de passer une année complète au Salk Institute for Biological Studies, à San Diego, où il a pu observer ces phénomènes de ses propres yeux²⁸. Il conclut que tous les courants qui s'affirment dans la révolution culturelle existaient déjà, dans la société, comme contre-courants (néo-naturisme, néo-rousseauisme, néo-archaïsme), dans lesquels les individus se plongent en alternance, selon les époques et situations. Par exemple, comme formule résumant la culture « néo-tribale » avec laquelle il a été mis en contact, en Californie, Morin propose : « néo-rousseauisme + néo-archaïsme + macluhanisme²⁹ ». Non convaincu par l'idée de « contre-culture », telle que postulée par Roszak, puisque le préfixe utilisé est trop « infléchi [...] dans le sens de la négation³⁰ », le sociologue envisage plutôt une culture qui s'affirme par des valeurs positives. Selon lui :

[C]ertaines de ces valeurs existaient déjà dans la société, mais elles étaient, soit enfermées dans les réserves de l'enfance, soit vécues comme détente à la vie « sérieuse » du travail (vacances, loisirs, jeu, esthétique) ou bien elles étaient enfermées dans la gangue des religions, sans pouvoir contaminer la vie quotidienne³¹.

Cependant, loin d'être dupe, Edgar Morin, qui au tout début des années 1960 s'était intéressé au phénomène de la « culture de masse », comprend néanmoins que cette « alternative » constitue le bon plaisir d'une jeunesse occidentale privilégiée. Comme il le note : « [c]es jeunes, les plus affamés d'amour de la terre, sont en même temps les enfants les plus riches de la terre³² ». À la fin des années 1970, les mots de Gaëtan Rochon rejoignent, au Québec, ceux de Morin :

La contre-culture est dans la dépendance symbiotique de l'ordre économique qu'elle prétend fuir. Elle n'est pas et ne sera jamais autosuffisante, dépendant pour exister des

²⁷ Edgar Morin, *Journal de Californie*, Paris, Seuil, 1970, p. 22.

²⁸ Trois ans plus tard, en 1973, Morin sera de passage à l'Université McGill pour une série de cours d'été au Département de langue et littérature françaises. Les cours furent filmés par Pierre Monat (également graphiste de *Québec Underground*) et son équipe. Un problème technique au niveau du son empêcha cependant l'utilisation de ces bandes. Monat documenta néanmoins le passage de Morin dans son film/vidéogramme *Vive les animaux*.

²⁹ Edgar Morin, *op.cit.*, p. 111.

³⁰ *Ibid.*, p. 132.

³¹ *Loc. cit.*

³² *Loc. cit.*

surplus de son abondance, de ses prestations diverses, des acheteurs de sa production artistique ou artisanale³³.

Cette dépendance symbiotique de l'ordre économique que la jeunesse prétend fuir s'accompagne d'un intérêt particulier pour la transformation de la vie au quotidien. On assiste ainsi à l'avènement de l'« homme nouveau », mais aussi à l'analyse et la critique du quotidien, au règne et à la réification de la spontanéité créative. Cette obsession de l'authenticité et de la spontanéité s'exprime autant par les *happenings*, les *sit-in* politiques, le *Living theatre*, la libération sexuelle et le culte de l'amateurisme et du vulgaire qui seront notamment repris plus tard comme l'apanage des courants punk, à la fin des années 1970.

1.3 L'homme nouveau et le règne du quotidien : l'exemple du « Bison ravi »

En 1969, dans sa préface à la réédition du recueil *L'Afficheur hurle*³⁴, Paul Chamberland résume le changement de paradigme dont les « parti-pristes » furent les initiateurs :

Lors d'une récente conversation, [Gaston] Miron établissait devant moi une distinction fort pertinente : la génération de poètes qui est la sienne, disons brièvement celle de l'*Hexagone* [sic], aurait mis au jour la THÉMATIQUE de la dépossession et de l'appartenance, alors que celle à laquelle j'appartiens, disons brièvement celle de *parti pris* [sic], aurait commencé de transformer cette thématique en une PROBLÉMATIQUE. (Il va de soi, par ailleurs, que Miron est tout à la fois l'homme de cette thématique et de cette problématique; et que, plus généralement, il s'agit moins d'un phénomène individuel qu'une d'époque). En somme, il y aurait (eu) passage d'une parole *poétique* à une parole *politique*³⁵.

Dotée d'un programme tripartite (laïcité, indépendance et socialisme), la revue *Parti pris* a, dès 1964, comme secrétaire de rédaction et chroniqueur l'écrivain, critique et animateur social Patrick Straram³⁶. Son parcours nous force à considérer non seulement l'évident rapprochement entre le cinéma et la littérature, mais aussi les apories et zones de conflits au sein de la contre-culture. Ancien compagnon d'armes de Guy Debord et d'Ivan Chtcheglov,

³³ Gaëtan Rochon, *Politique et contre-culture*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 53.

³⁴ Initialement publié aux éditions Parti pris, en 1964.

³⁵ Paul Chamberland, *L'afficheur hurle*, Montréal, Parti pris, 1969 [1964], p. iii-iv.

³⁶ Straram intègre le groupe à partir du cinquième numéro de la revue qui paraît en février 1964. Sa chronique s'intitule alors « Jazz dans la vie quotidienne ».

et cofondateur du cinéma Élysée (premier centre de cinéma d'art et essai à Montréal), Straram demeure jusqu'à sa mort, en 1988, un « critique de la vie quotidienne ». Nourries de lectures du philosophe Henri Lefebvre et de Bertold Brecht, ses chroniques publiées dans *Parti pris* lui assurent une place parmi les pionniers de l'underground au Québec dans l'ouvrage d'Yves Robillard, *Québec underground* (1973). À ce titre, Straram confie dans un long texte inédit :

Ce sont surtout mes chroniques « Interprétations de la vie quotidienne » dans *Parti pris* qui ont amené un collectif dirigé par Yves Robillard (responsable du programme Histoire de l'art, à l'Université du Québec à Montréal) à faire de moi, avec les sculpteurs Robert Roussil et Armand Vaillancourt et l'écrivain Claude Gauvreau, l'un des [quatre] pionniers de l'underground québécois³⁷.

Straram s'avère un filon particulièrement riche à remonter pour comprendre les origines et les particularités du discours contre-culturel québécois, ne serait-ce qu'à travers les relations houleuses qu'il entretient avec le milieu culturel. De sa mise à pied du service de courrier à Radio-Canada à sa mise à pied du magazine *Sept-Jours*, en passant par ses prises de bec avec les anciens parti-pristes, son séjour californien, son départ de la revue *Hobo-Québec*, ses vitupérations des revues « alternatives » comme *Mainmise* et *Nous*, ses relations parfois conflictuelles avec ses collègues de la revue marxiste *Chroniques*, ou encore ses états d'âme de fin de vie, alors qu'il déplorait être *persona non grata* partout. Straram semble avoir adopté la même attitude que Debord, qui a préféré tout au long de sa vie changer de fréquentations plutôt que de principes.

L'historien et journaliste Jean-François Nadeau rappelle qu'en 1988, à l'occasion du décès de Straram : « *Le Devoir* observe qu'on ne trouve « guère un mouvement auquel il n'ait été associé à Montréal, une esthétique qu'il n'ait dénoncée dans une quête incessante de tendresse et d'insolence systématique, provocante. » [Straram s'avère un] homme de toutes les marges, en somme³⁸. »

³⁷ Patrick Straram, « Réflexions/questionnement : contre-culture? », Fonds d'archives Patrick Straram (391/005/108), Bibliothèque nationale du Québec, document inédit, 1975, p. 3.

³⁸ Jean-François Nadeau, « Les marges de Patrick Straram », *Le Devoir*, 31 mai 2003, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/lire/28721/essai-les-marges-de-patrick-straram>>, consulté le 15 mai 2018.

Il se dessine autour de Straram, mais aussi autour des deux pôles orientant de sa vie (la littérature et le cinéma) une constellation contre-culturelle; une généalogie dont l'arborescence témoigne de l'évolution d'un discours qui prend la forme du rhizome, compris ici à la suite du concept élaboré par Gilles Deleuze et Félix Guattari, soit un dispositif où n'importe quel point peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être³⁹. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, cette polyphonie du discours littéraire a tôt fait de s'actualiser au cinéma, alors que celui-ci est pour ainsi dire encore à ses premières armes. Dominique Noguez résume déjà ce propos en 1970 :

Le jeune cinéma québécois, d'un seul coup, a fait surgir de la neige et de la nuit une floraison merveilleuse de portraits; plus vite et mieux qu'aucun jeune cinéma, il a contribué à donner à tout un peuple, dans tous les sens de l'expression, non pas seulement *un* visage (façon Maria Chapdelaine), *des* visages, mais *son* visage – car ce visage est la multiplicité même⁴⁰.

Il importe de ce fait de comprendre l'itinéraire de la contre-culture québécoise avant de plonger dans son discours et son actualisation au cinéma.

1.4 L'itinéraire de la contre-culture

Dans son essai *Pratiques minoritaires – Fragments d'une histoire méconnue du cinéma québécois*, le comparatiste et spécialiste du cinéma québécois Guillaume Lafleur soutient que « [t]out ouvrage qui s'intéresse à l'histoire témoigne non seulement du passé, mais aussi du temps présent, c'est-à-dire de l'époque même où il s'écrit [...] »⁴¹. Appliqué à la contre-culture, ce constat de Lafleur – qui est notamment aussi partagé par Pierre Nora (*Historien public*, 2011), Georges Didi-Huberman (*Survivance des lucioles*, 2009) et Jean-François Hamel (*Revenances de l'histoire*, 2006) – souligne l'attitude nécessaire pour comprendre les tenants et aboutissants de la parole contre-culturelle dans l'histoire des idées au Québec. En

³⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, p. 13.

⁴⁰ Dominique Noguez, *Essais sur le cinéma québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 16.

⁴¹ Guillaume Lafleur, *Pratiques minoritaires – Fragments d'une histoire méconnue du cinéma québécois*, Montréal, Nota Bene, 2015, p. 7.

d'autres mots, comme tout objet d'étude dont le vécu historique est non négligeable, la contre-culture doit avant tout être étudiée en gardant en tête l'effet d'accumulation des années sur le discours qui la porte, et la possibilité pour celui-ci de se transformer et de se voir actualisé autrement. C'est ce que Pascal Ory entend lorsqu'il précise l'importance qui doit être accordée par le culturaliste à « la préoccupation des règles propres aux formes étudiées, dont l'ignorance peut conduire l'analyste à de monumentales erreurs d'interprétation [...]»⁴² ». En effet, pour Ory, la compréhension de la culture d'une époque nécessite qu'on se préoccupe d'abord du sort des créateurs, des médiateurs, des œuvres, des genres, des supports reçus par leurs contemporains primordiaux, qu'il s'agisse de la société des « élites » ou de celle des « classes populaires⁴³ ».

Les erreurs entourant l'étude et la réception de la contre-culture sont légion, mais nous en retiendrons deux sur lesquelles nous reviendrons plus loin : l'erreur de jeunesse et la tentation de l'argument générationnel. L'itinéraire de la contre-culture au Québec a ceci de particulier qu'il retrace des modes d'être, d'agir et de penser qui sont contemporains de l'évolution accélérée – du rattrapage – vécue par la société québécoise dès le début des années 1960. Contrairement à des manifestations similaires, notamment en France et aux États-Unis, ces modes ne représentent néanmoins pas une inscription en faux contre une longue tradition artistique et une histoire intellectuelle dont le poids aurait pesé sur une jeunesse aspirant à plus de liberté.

Cette conjoncture s'illustre comme le résultat d'une forme de néocolonialisme anglo-saxon couplé à un conservatisme religieux doublé d'un nationalisme ethnique parachevant le travail de censure de toute parole émancipatrice. Déjà, en 1945, Jean-Charles Harvey annonce le tout dans une conférence intitulée *La peur*, prononcée à l'Institut démocratique canadien de Montréal, deux jours après la capitulation de l'Allemagne nazie :

Quand les quelques quarante à cinquante mille Canadiens de langue française qui pensent exactement comme nous sur les problèmes essentiels, sur la liberté de pensée, de conscience, de foi et de parole, se croient obligés de se cacher comme des taupes, de se soumettre servilement à un tas de pratiques qui leur répugnent, afin de

⁴² Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2015 [2004], p. 19.

⁴³ *Ibid.*, p. 47.

ne pas être menacés dans leur situation et leurs biens, tous ces gens-là ne sont pas libres : ils ont peur⁴⁴.

Ainsi, à l'heure où le Québec de la Révolution tranquille profite du fait que le couperet de la modernité le délie du joug clérical, on constate l'ampleur de la mainmise religieuse sur les pans institutionnels, politiques et culturels de la société.

On comprend de ce fait la place que prennent les écrivains dans ce Québec, au moment où les questions politiques – notamment celle de la souveraineté – n'ont pas encore rencontrées une caste de « professionnels » pouvant les prendre en charge⁴⁵.

À ce titre, dès 1960, le constat défendu par Patrick Straram, dans deux lettres au sujet des Canadiens français – l'une à Ivan Chtcheglov, l'autre à Guy Debord – est sans équivoque. À Chtcheglov, il explique que :

[L]e contexte canadien est à part, aujourd'hui. Et plus à part encore le contexte canadien-français. Catholicisme resté tout-puissant (toute l'éducation dépend entièrement et seulement du clergé), qui bénéficie du soutien du gouvernement fédéral puisque celui-ci, anglais, n'a rien à craindre des Canadiens français tant que le clergé les maintiendra dans leur état d'infériorité actuelle (une infériorité à laquelle on ne croirait pas à Paris). Capitalisme américain s'infiltrant partout et maître des seules ressources naturelles qui permettraient au Canada, et plus particulièrement au Québec, de se développer, outre qu'il impose de plus mode de vie, loisirs organisés et toute cette logique profonde de la société déterminée par la publicité comme nouvelle morale [...]⁴⁶.

Straram précise sa pensée dans une lettre adressée cette fois à Debord :

Je suis convaincu que la société canadienne-française, et le Canada, mais plus vivement la société canadienne-française vivent une période prérévolutionnaire. Toute période prérévolutionnaire sous-entend deux issues possibles : un remaniement profond de toutes les structures, une remise en question totale de l'indiscuté et alors de nouvelles bases, ou une réaction imposant un totalitarisme encore plus anachronique, la prérévolution à ce moment-là non assumée (non amenée à une révolution)⁴⁷.

⁴⁴ Jean-Charles Harvey, *La peur*, Montréal, Boréal, 2000, p. 39.

⁴⁵ Comme l'explique François Ricard dans le documentaire de Marcel Jean *Écrire pour penser* (1998), avec l'arrivée du Parti québécois, en 1968, les politiciens prendront progressivement le relais sur les écrivains. Marcel Jean, *Écrire pour penser*, prod. INRS/Télé-Québec, 1998, 52 minutes.

⁴⁶ Patrick Straram, *Lettre à Guy Debord (1960) ; précédée d'une Lettre à Ivan Chtcheglov*, Paris, Sens & Tonka, 2006, p. 37.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 49.

En 1967, le comité de rédaction de la revue littéraire *QUOI!?*, autour de laquelle gravitent entre autres Raoul Duguay et Michel Beaulieu, souligne quant à lui dans son premier éditorial:

Nous intensifions, depuis peu, le laboratoire. L'art, entre autres, tente une analyse peu commune jusqu'ici. Nous avons, en particulier, le manifeste de *Parti Pris* [sic], et celui, différent, du Zirmate⁴⁸. Mais outre, ici l'influence du « nouveau roman » : aucune nouveauté. Nous inventerons la décadence du « nouveau roman », ou nous ne serons rien. La grandeur de la culture québécoise est à ce prix⁴⁹.

Notons que le Zirmate semble aussi abonder dans le même sens. Bien qu'il affirme opter pour une recherche dénuée de toute attache nationaliste, romantique, religieuse, sociologique, dogmatique et logique, Claude Péloquin, dans le *Manifeste infra*, écrit : « Le Québec est un Atlantide [sic] de forces à préserver. Il est porteur des valeurs latentes et déjà agissantes. Notre prise de conscience s'opère par ces bouillonnements intérieurs qui tendent de plus en plus à remonter à la surface⁵⁰. » Cette idée va se voir reprise par plusieurs, notamment Marshall McLuhan, qui résume le tout de manière imagée, en affirmant que le Québec constitue un peuple de hippies qui viennent de passer du 18^e siècle au 21^e siècle⁵¹. Dans le premier numéro de *Mainmise*, publié en octobre 1970, Jean Basile confirme cette intuition :

Face à l'Europe latine, face aux États-Unis, le Québec est une ALTERNATIVE. Car il s'inscrit dans la grande marche de la contre-culture américaine sans le tas de fumier qui pollue les États-Unis. Selon nous, le Québec est plus qu'une quelconque ALTERNATIVE parmi d'autres. Le Québec est l'ALTERNATIVE. Le Québec, c'est l'ALTERNATIVE UTOPIQUE⁵².

Dans cette optique utopique, la vision défendue par Victor-Lévy Beaulieu (VLB) au début des années 1970 reflète une idée similaire. Non sans un certain paradoxe, en cette période où tout semble porter vers la rupture, VLB combat à la fois le « cauchemar

⁴⁸ Allusion au *Manifeste Infra*, signé par certains membres du Zirmate et publié par Claude Péloquin en 1967 à L'Hexagone. Dans celui-ci, on peut lire qu'il s'agit d'un « groupe de recherche dans l'expression insolite, du caché et de la phénoménologie du fantastique dans le subconscient et ses univers environnants [...] ». Claude Péloquin, *Manifeste infra, suivi des Émissions parallèles*, Montréal, L'Hexagone, 1967, p. 12.

⁴⁹ [s. a.], [s. t.], *QUOI*, vol.1, n°2, printemps-été 1967, p. 4.

⁵⁰ Claude Péloquin, *op. cit.*, p. 13.

⁵¹ Cité dans : Marcel Rioux, *Les Québécois*, Paris, Seuil, 1974, p. 50.

⁵² Pénélope [Jean Basile], « Pénélope nous parle maintenant de Mainmise », *Mainmise*, n° 1, octobre 1970, p. 63-64.

héréditaire⁵³ » et la vaporeuse conscience historique des amnésiques. En effet, le directeur littéraire des Éditions du Jour conçoit la survivance des Québécois et l'affirmation de celle-ci à travers la langue, comme un phénomène naturellement contre-culturel; un réflexe de survie face à l'hégémonie anglo-saxonne – un signe distinctif de cette société dont une partie de la jeunesse se targue de « mettre la Terre à l'année zéro⁵⁴ ».

L'emploi par VLB de néologismes forgés dans une oralité crue (« Mourial mort », « Platdchips ») en témoigne notamment dans ses productions (*Un rêve québécois*, 1972 ; *Oh Miami Miami*, 1973), où la langue est visiblement affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation permettant à travers l'argot québécois l'expression d'un agencement collectif d'énonciation. L'auteur de *Jack Kerouac – Essai-poulet* rejoint alors les Raûl Duguay, Paul Chamberland, Pierre « Pierrot le fou » Léger et autres enthousiastes du « Kébec » dans leur quête émancipatrice néonationaliste. Leurs pratiques d'écriture en viennent à incarner, en particulier dans la presse alternative, ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari qualifient de « littérature mineure » : « [...] pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure [...] »⁵⁵. Une littérature où l'on ne prend pas la parole de manière individuelle.

Dans son article « Le Québec, la langue pis sa contre-culture », rédigé dans un vernaculaire renvoyant au « J'parle pour parler » de Jean Narrache, VLB met de l'avant l'idée que :

La contre-culture est apparue aux U.S.A. sur la fin du jour, comme le Bonhomme Sept-Heures. La contre-culture est apparue aux U.S.A. quand y avait pus d'espace pour qu'le monde soye encore du monde — mais seul'ment des bêtes productrices dans c'te grand zoo climatisé, programmé pis désâmé. C'tait normal que ça arrive: en 1960, y a pus d'nouvelles frontières à défoncer, l'espace physique du pays y est toute occupé, y a pus d'Ouest américain, autrement dit, j'parle pour parler, y a pus d'rêves, la mythologie a sacré l'camp en même temps qu'les Thoreau, Melville, Whitman pis Twain [...] Y peut

⁵³ Gaston Miron, *op. cit.*, p. 130.

⁵⁴ D'après l'expression employée par Jean-Philippe Warren, « La contreculture au Québec et dans le monde, son impact, son héritage », Radio-Canada, 13 mars 2017, en ligne, <<https://ici.radiocanada.ca/premiere/premiereplus/societe/c/117942/contreculture-au-quebec-et-dans-le-monde-heritage>>, consulté le 15 mai 2018.

⁵⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 29

pas y avoir de contre-culture dans Québec parce que toutes nous autres qui y vivons, on est contre-culturel⁵⁶.

Deux ans plus tard, alors que d'aucuns voient déjà en la contre-culture une mouvance vivant ses derniers soubresauts *in articulo mortis*, à l'heure où Montréal accueille les pères de la Beat Generation, dans le cadre de la Rencontre internationale de la contre-culture⁵⁷, Laurent-Michel Vacher confirme l'idée d'un champ artistique où la rupture ne peut s'opérer, faute d'illustres ancêtres à affronter. Il souligne dans son *Pamphlet sur la situation des arts au Québec* que : « Les pratiques artistiques canadiennes et surtout québécoises se font sous le double signe complémentaire du rattrapage culturel et de la dépendance de l'étranger [...] dans l'absence de toute tradition artistique et spécialement dans l'inexistence d'un milieu artistique spécifique – seul l'Automatisme constituant un certain début de tradition [...]⁵⁸. »

1.5 La presse parallèle : un lieu de synthèse

Le lieu de synthèse de la parole contre-culturelle s'avère avant tout, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, les revues littéraires. En effet, le foisonnement de celles-ci témoigne d'un phénomène d'une ampleur sans précédent. À cet effet, dans son mémoire de maîtrise consacré à la revue *Dérives* et à l'accès des littératures migrantes au champ littéraire québécois, la chercheuse Élyse Guay souligne, en s'appuyant sur des chiffres avancés par Andrée Fortin, qu'« [e]ntre 1970 et 1979 au Québec, cent-huit nouveaux périodiques, toutes tendances confondues, émergent dans le champ littéraire⁵⁹ ». Fort des effets d'une

⁵⁶ Victor-Lévy Beaulieu, « Le Québec, la langue pis sa contre-culture », *Études littéraires*, vol. 6, n° 3, 1973, p. 364-365.

⁵⁷ Coorganisée par l'Atelier d'expression multidisciplinaire (ATEM), à la Bibliothèque nationale, en avril 1975, la Rencontre internationale de la contre-culture sera notamment le théâtre du passage dans la métropole de William S. Burroughs, Anne Waldman, Allen Ginsberg, Marie Beach, Claude Pélieu et Charles Plymell.

⁵⁸ Laurent-Michel Vacher, *Pamphlet sur la situation des arts au Québec*, Montréal, L'Aurore, 1975, p. 15-16.

⁵⁹ Élyse Guay, « La revue *Dérives* (1975-1987) et l'écriture migrante : introduire le tiers dans la littérature québécoise », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2015, p. 6. À ce titre, il est à noter que les trois revues phares des premières années de la contre-culture

effervescence intellectuelle remarquable, le discours qui traverse la plupart de ces publications suit une trajectoire qui dépasse « l'engagement sartrien » préconisé par les intellectuels de la décennie 1960. *Québec underground*, l'ouvrage d'Yves Robillard qui regroupe des articles et extraits de revues et périodiques, le prouve par son volume : plus de mille pages, pour une période de dix ans, dans une province où la production artistique et culturelle d'avant-garde était jusqu'alors plutôt timide.

Comme le précise Guay: « Au commencement de la décennie 1970, la plupart des revues poétiques [et littéraires] sont plutôt associées au formalisme. La contre-culture et le marxisme-léninisme viendront infléchir cette orientation esthétique⁶⁰ ». La fin de la décennie et le début des années 1980 voient ainsi se profiler l'émergence des paroles minoritaires (homosexuels, femmes, communautés ethniques) dans « la filiation des avant-gardes littéraires québécoises⁶¹ ».

Les luttes intestines entre les différents organes intellectuels et culturels – les « apolitiques » de *Mainmise* contre les marxistes de *Chroniques*, pour ne citer qu'un exemple⁶² – témoigneront par ailleurs de la multitude des choix faits par différents groupes pour s'attaquer à la société technocratique qui représente alors l'antiéthos de la posture prédominante au sein de la « communauté discursive⁶³ » contre-culturelle.

1.6 L'erreur de jeunesse et la tentation de l'argument générationnel

Dans le Québec post-référendaire, la contre-culture a longtemps fait office d'erreur de jeunesse, bêtement comprise comme une *crisette générationnelle*. Un péché mignon dont la

québécoise s'évanouissent dans le paysage au tournant de la décennie 1980 : *Mainmise* (1970-1978), *Hobo Québec* (1973-1981) et *Cul Q* (1973-1983).

⁶⁰ *Loc. cit.*

⁶¹ *Loc. cit.*

⁶² Voir à ce titre le dossier consacré à la Rencontre internationale de la contre-culture de 1975 dans le numéro 47 de la revue *Mainmise* (mai 1975).

⁶³ Nous utilisons ici le terme de Dominique Maingueneau. Voir : *Le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2005, p. 35.

naïveté nous renvoie aux ambitions d'un poète comme Paul Chamberland de devenir un « guerrier de l'amour » (comme l'a si bien immortalisé son ancien compatriote parti-priste Pierre Maheu dans le film *Le Bonhomme*, en 1972). Tout au mieux attendrissant lorsqu'il espère la naissance de « l'homme nouveau⁶⁴ » dans sa prose « cosmique » pétrie d'argot nouvel âge, Chamberland incarne d'autant plus, par ses « traces d'une avancée laborieuse et risquée dans le territoire des interdits⁶⁵ », une version pour le moins douteuse – mais conceptuellement cohérente – d'un certain discours sur la libération sexuelle, en vogue dans le « Kébec-Terre-Cosmos » (pour reprendre son expression).

Cette hypothèse de « l'erreur de jeunesse » en est une que nous désirons ici débouter, au même titre que l'argument générationnel. La radicalité des critiques émises à l'égard de la contre-culture (ou plutôt, de la génération soixante-huitarde qui devint rapidement un magma informe de jouissance et d'interdictions d'interdire) tient surtout à l'idée que les acteurs d'une génération n'ont pu faire de leurs ambitions des réalités.

En effet, au pays du confort et de l'indifférence⁶⁶, qui succède à celui de l'« ALTERNATIVE », une question taraude rapidement les militants et contre-culturistes de la première heure : avons-nous échoué ? L'interrogation embaume le discours durant plus de dix ans, du milieu des années 1970 au milieu des années 1980, où le passé est définitivement jugé à l'aune d'un présent considéré mortifère, notamment en raison de l'échec du premier référendum sur la souveraineté du Québec. À plus ou moins vingt ans d'Expo 67, de Mai 68 et d'Octobre 1970, on voit donc se dessiner à la fois la volonté de rendre compte et aussi de rendre des comptes au sujet d'une période charnière de l'histoire du Québec moderne⁶⁷.

⁶⁴ Comme nous le verrons plus loin, l'avènement de l'« homme nouveau » devient un leitmotiv de la contre-culture. L'emploi du mot traverse pratiquement toutes les sphères qui se rapportent de près ou de loin à celle-ci, qu'il s'agisse de décolonisation, de mysticisme, d'utilisation de psychotropes ou de musique. On retrouve le terme, de manière transhistorique, chez une grande variété d'influences de la contre-culture : de Frantz Fanon à Herbert Marcuse, en passant par Che Guevara, Wilhelm Reich, Timothy Leary ou Friedrich Nietzsche.

⁶⁵ Ceux de la pédérastie et de la pédophilie. Voir entre autres à ce sujet les recueils *Demain les dieux naîtront* (1974), *Le prince de Sexamour* (1976) et *Émergence de l'adultenfant* (1981).

⁶⁶ En référence ici au film de Denys Arcand, réalisé au lendemain du premier référendum sur la souveraineté du Québec.

⁶⁷ Le phénomène fait écho, par la bande, à des questionnements similaires et à des œuvres posant la même question au même moment, de *Critique de la raison cynique*, de Peter Sloterdijk (1983, paru

Ce crépuscule tardif de la parole d'acteurs de la contre-culture dans sa première mouture donne aussi lieu à la création d'une foule d'œuvres témoignant de cette crise existentielle, comme le documentaire *Charade chinoise* (1987) de Jean-Marc Piotte et Jacques Leduc, produit au même moment où les frères Serge et Jean Gagné peuvent enfin faire paraître *La couleur encerclée* (1986) et où Jacques Pelletier dirige l'ouvrage *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec* (1987).

En 1989, Jean Basile, cofondateur de la revue *Mainmise*, en entrevue dans la revue *Moebius*, revient sur le déclin des premiers idéaux contre-culturels et l'élan de désolidarisation au sein du milieu :

La période fut grise. La contre-culture n'exista plus nommément. Ce fut, conjointement, l'après-référendum. Alors, les idées progressistes s'effondrèrent. Pire encore, tout fut vilipendé et ridiculisé. Une bonne partie de la société ressentit cela comme un immense gâchis et subit un profond traumatisme. Certains écrivains trouvèrent leur voie dans le formalisme, qui est un retrait, au mieux une feinte, ou dans une soi-disant modernité qui n'est qu'un autre slogan terroriste, dans le fond. Ou bien, l'on se mit à compiler sur ordinateur, un comportement obsessionnel, mais qui a l'avantage, du moins, de calmer les nerfs, surtout quand il y a des budgets à l'appui⁶⁸.

La contre-culture a-t-elle échoué ? La réponse à cette question nous apparaît en elle-même particulièrement inintéressante, car calquée sur le mode des joutes de pouvoir et l'idée bancaire d'un point d'arrivée dans l'histoire humaine. Une croyance que Miguel Benasayag et Diego Sztulwark, théoriciens qui se sont penchés sur les nouvelles radicalités, estiment dépassée : « Les différentes expériences révolutionnaires ont fait la preuve qu'il n'existe pas un "modèle" de société qui serait la concrétisation du désir de liberté et d'émancipation⁶⁹. »

Le réel intérêt de la contre-culture réside dans sa persistance en tant que constellation d'alternatives à des formes de normativité portées par un discours en constante évolution et, depuis longtemps, en adéquation avec le libéralisme qui a habilement su accaparer les codes des marges culturelles et même politiques. L'idée s'avère donc essentiellement de refuser une

en français en 1987) jusqu'à *The Demon Box*, de l'Américain Ken Kesey (1986), en passant par le film de Morley Markson, *Growing Up in America* (1988), ou encore le pamphlet de Guy Hicquenghem, *Lettre à ceux qui sont passés du col Mao au Rotary* (1986).

⁶⁸ Raymond Martin, « Interview de Jean Basile », *Moebius : écritures / littérature*, n° 39, 1989, p. 22-23.

⁶⁹ Miguel Benasayag & Diego Sztulwark, *Du contre-pouvoir*, trad. Anne Weinfeld, Paris, La Découverte (Poche), 2000, p. 29.

bonne manière de faire et de permettre au concept de contre-culture de sortir de son contexte d'élaboration pour ensuite s'actualiser différemment et créer de nouvelles démarches de contre-pouvoir.

Réfléchir à la contre-culture et à son discours sur le mode de l'histoire culturelle implique de remettre en question non seulement des modes d'agir et de représentation, mais aussi de comprendre que l'un des plus grands obstacles à l'interprétation du phénomène lui-même s'avère son confinement à une seule génération.

Cette restriction a d'ailleurs infléchi le discours des quelques intellectuels québécois qui s'y sont intéressés à la fin des années 1970, dans le cadre de travaux scientifiques. Généralement, ceux-ci l'ont fait pour décrier le cul-de-sac politique qui en découle et réduire la contre-culture aux clichés d'une seule époque (la seule qui se présentait alors comme objet d'étude, manque de recul oblige) : libération sexuelle, mouvement hippie, drogues, rock, communes, etc. C'est le cas de Jules Duchastel et de Gaétan Rochon, sur lesquels nous reviendrons brièvement plus loin.

Si l'histoire culturelle est une histoire des représentations, une modalité d'histoire sociale qui circonscrit son enquête aux phénomènes symboliques⁷⁰, une quête dont l'objet final est de révéler « la règle éclairée par toutes ses exceptions⁷¹ », nous pouvons reprendre les mots de Pascal Ory et préciser que « la *génération* est [elle-même] une "pure" représentation, fondée sur une relecture des solidarités en fonction d'un événement *crystallisateur*, promu au rang de fondation : guerre, révolution, crise économique⁷². » Le confinement générationnel ne tient donc pas la route, puisqu'au-delà de ses mythes fondateurs (Woodstock, Summer of Love, Expo 67, Guerre du Vietnam, Nuit de la poésie, Octobre 1970), la contre-culture s'est transposée hors du contexte de son émergence par le truchement des diverses formes d'actualisation de son discours. Sa dissémination en de nombreuses niches et le fait que les contre-culturistes de la première acception ont été

⁷⁰ Pascal Ory, *op.cit.* p. 12.

⁷¹ *Ibid.*, p. 18.

⁷² *Ibid.*, p. 70.

récupérés, dans bien des cas, par la culture populaire⁷³ ou sont devenus une partie intégrante des structures de démocratie culturelle alors en vogue au Québec, expliquent l'impression d'une disparition de la contre-culture à une certaine époque.

Or, comme nous le démontrerons, les potentialités générées par l'actualisation du discours contre-culturel tendent à prouver que cette impression découle d'une incompréhension fondamentale du principe de rupture et de critique du quotidien.

1.7 « Underground » : le mot-valise de ceux « qui ont leur voyage »

L'ouvrage en trois tomes *Québec underground 1962-1972* (1973), première étude approfondie sur le sujet de la contre-culture québécoise, témoigne d'un changement accéléré dans le champ de la création qui ne peut se comprendre ou se rejeter en bloc monolithique. Revenant sur le terme « underground », Robillard explique dans sa préface :

Par underground ou marginal, nous entendons toute expression artistique qui a cherché à sortir résolument de ou des médiums dans lesquels s'était traditionnellement cantonnée, ou bien, dans un autre esprit, toute forme d'art que l'on a voulu résolument populaire. Avec la même conséquence dans un cas comme dans l'autre, que ces expériences ont été difficilement admises sinon refusées par l'« establishment » artistique. Et pourtant, à bien des points de vue, c'est peut-être ce qui a le plus servi à transformer la sensibilité d'une bonne partie des artistes et des intellectuels québécois⁷⁴.

Cette définition esquissée par Robillard apparaît contentieuse. En 2014, à l'occasion de la publication d'un dossier sur les revues *Sexus* et *Allez Chier*, Yvan Mornard, fondateur de celles-ci, offre un point de vue divergeant en revenant sur la différence entre « underground » et « contre-culture » :

Il ne faut pas confondre contre-culture et *underground*. L'appellation *underground* (souterrain) est une appellation réductrice de la contre-culture qui est un phénomène historique. Elle est empruntée à une certaine contre-culture américaine (il y en avaient

⁷³ Plume Latraverse sorti des boules à mites l'espace d'une fête de la Saint-Jean; Lucien Francoeur vendant des sandwiches pour Burger King; Robert Charlebois se produisant au Domaine Sagard, entouré d'une distribution digne du film de Pierre Falardeau *Le temps des bouffons*, etc.

⁷⁴ Yves Robillard, *op. cit.* p. 5.

[sic] d'autres plus politisées) limitée aux années 1960-70, connue surtout pour sa libération sexuelle, l'usage de drogues et par la recherche d'une vie de communauté et de simplicité volontaire, en marge de la société marchande. La philosophie *underground* cherchait à limiter la révolte sociale à une révolte morale, peu politique, non globalement financière, exercée dans de petites communautés, révolte circonscrite dans la société capitaliste qu'elle ne détruisait pas, mais qu'elle voulait édifier⁷⁵.

Également en 2014, l'artiste et vidéaste Pierre Monat exprime lui aussi sa dépréciation du terme « *underground* », dans une entrevue accordée à l'historien Éric Fillion, pour le compte de la revue en ligne *Hors Champ* :

L'*underground* est une illusion. C'est quelques journalistes de Montréal qui affublèrent le Québec de ce qui se passait à Montréal. L'appropriation... la centralisation montréalaise de la culture... le titre de ces trois tomes aurait dû être *Montréal underground*. Il y a eu un problème de géolocalisation. Montréal était tellement hégémonique. [...] En ce qui concerne le terme *underground*, c'était issu de la somme phénoménale d'informations que des gars comme [Yves] Robillard et [Normand] Thériault avaient amassée compte tenu qu'ils étaient tous deux journalistes à *La Presse* et que tout cela n'était répertorié nulle part. Il y avait une espèce de blackout d'information sur des gens qui étaient en principe *underground* mais qui étaient aussi très en demande dans le micromilieu des arts visuels. Le qualificatif *underground* est peut-être une post-appellation versus ce qui se passait à New York ou sur la côte Ouest américaine. [...] Le terme *underground* était un dérivatif au même titre que l'appellation valise qu'était la contre-culture⁷⁶.

Pierre Véronneau, professeur à l'UQTR qui organisa en 1970 la Semaine *underground*, au Centre culturel de Trois-Rivières⁷⁷, explique déjà à l'époque, dans la brochure de son événement cinématographique que :

[Le] premier dénominateur [des cinéastes *underground*] est de réagir *contre* [nous soulignons] le cinéma officiel, qui aux USA plus qu'ailleurs, est très étouffant [...] Un Nouveau Cinéma s'est introduit, dont l'expression créative est propre à l'artiste. Un cinéma indépendant de toute dictature ou d'engagement commercial. Un cinéma qui

⁷⁵ Yvan Mornard, « Notes sur la contre-culture et l'*underground* au Québec », *Ghetto Mohawk le bulletin*, n° 1, novembre 2014, p. 8-9.

⁷⁶ Éric Fillion, « Vive les animaux et/ou Y'a du dehors dedans », entretien avec Pierre Monat, 4 janvier 2012, en ligne <www.horschamp.qc.ca/spip.php?article470>, consulté le 20 mai 2017.

⁷⁷ Du 19 au 24 septembre 1970, à l'initiative de son comité cinéma, le centre culturel de Trois-Rivières fut l'hôte de la Semaine *underground*. L'espace de six soirs, ce lieu de diffusion construit dans l'élan du 100^e anniversaire du Canada, présenta quelque 27 œuvres – courts, moyens et longs métrages –, parmi lesquelles une vaste majorité de productions québécoises et canadiennes réalisées par de jeunes cinéastes comme Camil Adam, Hugues Tremblay, Mike Snow, Lise Noiseux-Labrecque et Charles Gagnon. Nous y reviendrons.

veut communiquer librement et à part ces vieux clichés qui ont réduit cet art en un produit commercial⁷⁸.

En 2017, lors d'une entrevue, Véronneau corrige le tir, en ajoutant :

À cette époque-là, la notion d'*underground* semblait en adéquation avec plusieurs autres termes. Le livre phare de Gene Youngblood, par exemple, s'intitulait *Expanded Cinema*, lequel avait été traduit par « cinéma élargi ». D'autres personnes préféraient le terme « expérimental », alors que certains parlaient de contre-culture ou de nouvelle culture [...] Les différents réseaux avaient beaucoup à voir avec la pluralité des dénominations et avec les tendances valorisées. Par exemple, le terme « cinéma expérimental » tenait à la valorisation des processus de création. Des gens aux sensibilités différentes préféraient au contraire se réclamer des circuits *underground* ou contre-culturels⁷⁹.

Les propos de Véronneau rejoignent de ce fait une définition proposée par Jean Basile, en 1989 : « [l']enjeu fondamental de la Contre-culture fut [...] de revendiquer un surcroît de liberté individuelle dans le droit à l'expérimentation par tous les moyens disponibles⁸⁰. »

1.8 De l'apolitisme comme opium du peuple?

Reprenant un argument de Jules Duchastel, le chercheur Simon-Pierre Labelle-Hogue insiste sur l'idée que la contre-culture québécoise est, du fait de son manque de cohésion, apolitique, ce qui se répercute dans certains thèmes, par exemple la technocratie. Alors qu'il s'agit d'un thème important de la contre-culture américaine, qui fait l'objet d'un chapitre complet de l'ouvrage de Theodore Roszak, il est très peu question de la machine étatique au Québec, même si elle demeure en toile de fond⁸¹. Selon Labelle-Hogue, la raison en est que les nouvelles institutions sont créées avec la « montée des jeunes », de manière à les accommoder. Labelle-Hogue suggère que : « La contre-culture s'ingère donc immédiatement

⁷⁸ Pierre Véronneau, *Un cinéma LIBRE...* [Brochure], Centre culturel de Trois-Rivières, 1970. p. 5.

⁷⁹ Entrevue avec Pierre Véronneau réalisée par Ralph Elawani, Montréal, 12 juillet 2017. Notons qu'un long extrait du livre de Gene Youngblood est reproduit dans la brochure officielle de la Semaine underground. Voir : Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York: P. Dutton & Co, 1970, 417 p.

⁸⁰ Raymond Martin, *op. cit.*, p. 15.

⁸¹ Simon-Pierre Labelle-Hogue, « La contre-culture québécoise par la méthode. Lieux de distinction », dans Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Contre-cultures!*, Paris, CNRS, 2015, p. 73.

dans plusieurs domaines de l'institution, par exemple les bourses gouvernementales aux artistes et les prix littéraires, bien qu'elle soit toujours boudée par l'académie⁸². » Comme nous le verrons plus loin, le discours de la contre-culture n'a peut-être pas attaqué directement la machine étatique québécoise de plein fouet, mais cela n'a pas empêché plusieurs revues et intervenants, notamment Jean Leduc et l'équipe de *Cul Q*, de prendre le contre-pied de celle-ci. Il en est d'ailleurs de même pour des cinéastes qui, après un passage à l'ONF, se tournent vers d'autres possibilités, notamment Jean Pierre Lefebvre, Gilles Groulx et Jacques Leduc. La mise sur pied d'institutions comme le Vidéographe, le Conventum, le Cinéma d'intervention et politique (CIP), la société Cinéma libre, la Coop Vidéo de Montréal, ou encore Vidéo Femmes permet par ailleurs d'offrir un moyen de produire, tourner et de diffuser avec très peu de moyens techniques et financiers.

L'apolitisme dont parle Labelle-Hogue s'apparente plus concrètement à la reprise de l'arène du politique par les politiciens, afin de mettre de l'avant un projet qui avait été porté par le champ littéraire : l'indépendance du Québec. Nous croyons cependant, tout comme Anithe de Carvalho, qu'une bonne partie des œuvres associées à la contre-culture dans sa première acception québécoise (surtout dans le champ des arts visuels) ont de politique le fait qu'elles « devancent d'abord puis renforcent ensuite les enjeux et les tendances historiques en matière d'étatisation de la culture, dans le cadre de la mise en place d'un nouveau paradigme des politiques culturelles, celui de la démocratie culturelle⁸³. »

Néanmoins, il nous apparait impossible de déterminer la contre-culture en l'associant seulement aux impératifs collectivistes ou individualistes qui traversent l'époque de sa naissance ou même en ambitionnant faire une synthèse discursive « exhaustive » de celle-ci en confinant son propos à la seule époque de son émergence. La contre-culture se trouve ailleurs, dans des pratiques plurielles, multiformes, qui ne visent pas nécessairement la production d'objets matériels ou de spectacles payants. Elle se présente comme un incubateur de formes de vie dont les seules balises – la finitude de l'individu et l'inachèvement des œuvres – ouvrent la réflexion à la singularité. En d'autres mots, la contre-culture est à envisager comme un rhizome de pratiques et de discours qui ont évolué, se sont contredits et

⁸² *Loc. cit.*

⁸³ Anithe de Carvalho, *op.cit.*, p. 18.

ont été confrontés à l'arrivée d'autres modes d'être et de penser, d'autres itérations tablant sur des fondements similaires : la rupture. Demeure donc la posture contestataire actualisée notamment par le passage du texte à l'écran, réitérant constamment sa critique du discours de l'ordre. Toute la verve contenue dans la célèbre réplique de Marlon Brando dans le film *The Wild One* (1953), de Laslo Benedek:

– *Hey Johnny, what are you rebelling against?*

– *Whatcha got?*

CHAPITRE II

LE DISCOURS LITTÉRAIRE CONTRE-CULTUREL : VAGUES ET LAMES DE FOND

2.1 Première partie : éléments théoriques

Structuré au cours de la deuxième moitié de la décennie 1960, le discours de la contre-culture envisage avant tout l'affranchissement de la contrainte et du conformisme. Celui-ci s'attaque donc aux structures et constructions sociales jugées opprimantes : le monde des « adultes », la technocratie, le mode de vie *wasp*, ou encore tout autre groupe que la convergence des multiples foyers de résistance pose comme *anti-sujet* d'un conflit idéologique irréconciliable. Porté par des convictions animées par les potentialités de l'intervention de l'art dans le quotidien, la parole contre-culturelle s'exprime autant dans l'engouement pour les manifestations (souvent spontanées) au grand air de la fin des années 1960 que dans l'urgence et le pessimisme combatif inhérents au mouvement punk – par l'entremise notamment de l'éthique *Do it Yourself* – et à ses embranchements paralittéraires au tournant des années 1980⁸⁴. On y trouve une profonde méfiance envers le passé et l'histoire « officielle », ainsi qu'une conception du futur qui relève aisément du cynisme. Des formules qui ont fait école, telles « Interdit d'interdire », « *Don't trust anyone over 30* », « *Make love not war* », « *Up against the wall, motherfucker* », « Sous les pavés, la plage », ou encore « On ne tombe pas amoureux d'un taux de croissance » en donnent le ton, sans pour autant nous suggérer autre chose qu'une idée du discours se rapprochant plus de la

⁸⁴ À la fin des années 1970, la musique prend le relais sur la littérature comme premier foyer et porte-voix de la contre-culture. La « paralittérature » qui l'accompagne en porte manifestement les traits et les fonctions : fanzines, bandes-dessinées, poésie chantée, etc. Des festivals comme Ultimatum I et II, organisés par Alan Lord, aux Foufounes électriques et au théâtre Le Milieu, en 1985 et 1987, où l'on retrouve autant des groupes punk que des poètes et théoriciens comme Sylvère Lotringer, John Giorno, Josée Yvon, Geneviève Letarte, Fortner Anderson, Mario Campo ou les Boys du Sévère, fournissent l'évidence de ce glissement du champ littéraire vers la performance scénique et l'intermédialité.

réclame que de la pensée critique⁸⁵. Si la revue *Mainmise* définit la contre-culture comme « une révolution devant commencer par la transformation des consciences individuelles⁸⁶ », son évolution s'avère historiquement contingente du contexte socio-politico-culturel de l'époque de son énonciation et des représentations et discours (croyances, idéaux, préjugés, etc.) de celle-ci. Cette idée est cruciale si l'on veut révéler les potentialités d'une critique du quotidien envisagée comme moteur de contre-pouvoir – tant dans le discours littéraire que dans son actualisation au cinéma.

Déjà, en 1970, Edgar Morin note que la « nouvelle culture » apparaît vouée à trois choix : 1) une décomposition dans la clochardisation et la drogue; 2) une mutation en une révolte politique; ou 3) une constitution en un tissu social original⁸⁷. Neuf ans plus tard, Jules Duchastel reprend sensiblement les mêmes catégories pour analyser ce qu'il considère comme une incapacité de jouer un rôle unificateur qui se reflète dans la décrépitude du mouvement contre-culturel (fuites dans la drogue, sectarisme, réintégration, etc.)⁸⁸.

Dans les faits, Morin – et par extension, Duchastel – a à la fois tort et raison sur toute la ligne. Tort, puisque la « nouvelle culture » n'a pas eu à souscrire impérativement à l'une de ces trois options; raison, parce que les trois voies proposées par Morin furent empruntées par les contre-culturistes. Le discours des revues culturelles et littéraires, et son actualisation dans différents types d'approches cinématographiques et d'organisations plus ou moins radicales, en fournissent moult exemples. Ainsi, du début des années 1960 jusqu'au milieu des années 1980, le discours contre-culturel suit grosso modo la trajectoire d'une parole d'avant-garde politisée, théorisée à travers la littérature, devenue, l'espace d'un moment, totalisante par son imbrication au quotidien de ses adhérents (sexualité, économie, nutrition, orientation politique, manière d'habiter le territoire, etc.), avant de connaître un schisme

⁸⁵ La contre-culture se voit souvent tournée en dérision comme une idéologie apolitique et ludique, dont les fondements reposeraient finalement plus sur un marketing de soi que sur une critique du système. Une manière de se dire à gauche tout en parlant, sans le savoir, à droite. Voir à ce sujet Joseph Heath et Andrew Potter, *Nation of Rebels: Why Counterculture Became Consumer Culture*, New York, HarperCollins, 2004, 368 p.

⁸⁶ Germain Lacasse et Sacha Lebel « Sexe et cinéma contre-culturels : cruauté et grotesque dans l'utopie », dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*. Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 144.

⁸⁷ Edgar Morin, *op. cit.*, p. 139.

⁸⁸ Jules Duchastel, « La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme », dans *La transformation du pouvoir au Québec, Actes du colloque de l'ACSALF*, Montréal, Albert Saint-Martin, 1980, p. 15.

entre les « politiques » (l'extrême gauche, les néonationalistes) et les « alternatifs », puis un retrait dans les marges, à l'orée des années 1980, alors que les revendications minoritaires⁸⁹ prennent de plus en plus la forme des contre-discours politisés en phase avec les modes d'être, d'agir, de penser et de diffusion de la contre-culture. Comme l'explique Jacques Pelletier, le projet « sémiologique » de l'avant-garde littéraire dans les années 1970, au départ, « s'inscrit lui-même dans une visée plus large : mettre en cause, effectuer une critique radicale de la société capitaliste en s'attaquant sur le plan idéologique à un de ses maillons forts: l'ordre du discours qui est aussi discours de l'ordre⁹⁰ ». Les « revendications minoritaires » décloisonnent en quelque sorte le regard « tourné sur soi-même » engendré par l'émergence d'une littérature et d'un cinéma national⁹¹.

Dans le cadre de ce mémoire, nous proposons l'analyse de quatre sphères du discours élaboré dans les revues contre-culturelles, afin de rendre compte des influences de cette parole, des pratiques qu'elle a théorisées et de la subversion du discours de l'ordre qu'elle a opéré : 1) la sphère politique, où se fomentent l'idée d'une libération « totale » (d'abord indépendantiste) puis une cristallisation en deux franges politiques : l'extrême gauche marxiste-léniniste (ML) et la gauche néonationaliste⁹²; 2) la sphère technologique, où se conçoit la société des loisirs; 3) la sphère cosmique, où l'idée d'une nouvelle conscience émerge; 4) et la sphère artistique, où l'idée d'« art total » intègre la vie quotidienne.

Par l'entremise de ces quatre sphères, après avoir observé les pratiques qu'elles ont permis de théoriser, nous retiendrons quatre traits caractéristiques de la parole contre-culturelle : 1) la politisation de l'art et de la culture; 2) la dissémination délirante des structures narratives et des formes traditionnelles de contenu et d'expression; 3) l'esthétisation des formes de vie impures; et 4) la performativité de la parole créatrice. Ces analyses nous permettront, au chapitre suivant, de nous pencher sur 19 films du corpus de 55

⁸⁹ Au sens ici de celles formulées par une ou des minorités au sein d'une majorité.

⁹⁰ Jacques Pelletier, « Constitution d'une avant-garde littéraire dans les années 1970 au Québec : le moment de négation », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, 1987, p. 114.

⁹¹ En ce sens, l'émergence d'un cinéma national, au Québec, participe à une vague mondiale de « cinémas nationaux » durant les années 1960: Afrique, Brésil (Cinéma Novo), Amérique du Sud (*Tercer cinema*), Europe de l'Est, etc.

⁹² Un schisme représenté par le parcours de Pierre Vallières et Charles Gagnon (l'un appuyant le PQ et l'autre se cantonnant dans les marges avec la faction marxiste-léniniste En Lutte!)

œuvres que nous placerons en index, et dont la classification fera écho à une division formelle établie à partir des travaux d'Amos Vogel : subversion de la forme, subversion du contenu, sujets interdits au cinéma, nouvelle prise de conscience.

Néanmoins, avant d'aller plus loin, trois éléments théoriques centraux de notre analyse se doivent d'être clarifiés : le littéraire, le contre-pouvoir et les lectures actualisantes. Pour ce faire, nous nous référerons successivement à Jean Bessière, à Yves Citton, puis aux travaux de Miguel Benasayag et Diego Sztulwark.

2.1.1 Le littéraire, ou la puissance du « faire-agir »

À l'instar de Guillaume Lafleur, qui soutient, comme nous l'avons vu, que tout ouvrage qui s'intéresse à l'histoire témoigne non seulement du passé, mais a aussi l'inévitable obligation de témoigner de l'époque même où il s'écrit⁹³, le comparatiste français Jean Bessière avance que « [t]oute réflexion sur la littérature est une double mise à l'épreuve : celle de la force d'une parole inactuelle et celle de la force *problématique* de nos questions actuelles⁹⁴. » Notre présente réflexion sur le littéraire et son actualisation à travers le médium cinématographique est indissociable de l'idée que le littéraire implique la construction rhétorique d'un discours à valeur indéterminée et transitive, lequel trouve sa force dans la puissance du « faire-agir ». C'est à travers cette puissance que la posture contre-culturelle, par sa volonté de se constituer comme un contre-pouvoir, se conçoit *de facto* comme un projet inachevable, puisque sa fixité correspondrait à l'idée bancale d'un « point d'arrivée dans l'histoire⁹⁵. Comme le dit Bessière :

Le littéraire est un inexplicite, compris au sens où R. Rorty a lu l'inconscient, défini par la psychanalyse, non pas comme le refoulé, mais comme l'inexplicite de toute culture – ce qui ne cesse de faire événement en elle sans qu'il puisse être ultimement caractérisé.

⁹³ Guillaume Lafleur, *op.cit.*, p. 7.

⁹⁴ Jean Bessière, *Dire le littéraire : point de vue théorique*, Liège, Pierre Mardaga, 1990, [non paginé].

⁹⁵ Ce que nous réfuterons explicitement plus loin, en reprenant Benasayag et Sztulwark.

Toute théorie présente alors une double conjecture – elle est démonstration méthodique de l'inexplicite et restauration de l'inexplicite suivant un jeu de figuration⁹⁶.

Le littéraire correspond à « l'historicité quotidienne » : « [il] se lit comme le retour de l'ordinaire dans l'ordinaire : il vient dans cela qui est sans issue, parce qu'il est son propre nœud de circonstances et de mots⁹⁷. » Pour Bessière, comme pour Northrop Frye, le littéraire s'avère une somme de symboles caractérisés par l'orientation de l'œuvre vers ses propres signes; une orientation interne⁹⁸. Ainsi, « [m]arque[r] la généralité de la littérature, ce n'est pas tant noter une écriture artistique qui va par elle-même, qu'indiquer que tout discours peut se percevoir comme un lieu à l'intérieur de la littérature⁹⁹ ».

La sémiotique témoigne par ailleurs de la même hésitation sur la mesure du littéraire :

[L]'œuvre relève de structures sémantiques profondes – à ce titre, elle ne se distingue pas essentiellement de tout autre discours ; elle est bien un objet en elle-même qui commande une analyse des structures de surface – elle est une donnée phénoménologique¹⁰⁰.

On en revient à l'idée que Deleuze et Guattari expriment au sujet du livre : celui-ci n'a pas « d'objet », mais plutôt une multitude de connexions. « En tant qu'agencement [le livre] est seulement lui-même en connexion avec d'autres agencements, par rapport à d'autres corps sans organes¹⁰¹. »

Le littéraire est donc avant tout un événement de discours, un « acte temporellement et interlocutoirement double – de son actualité et de toute actualité –, qu'il est inévitablement texte – texte veut dire que l'objet littéraire est à la fois événement de discours et ensemble en lui-même¹⁰² ». Dire la spécificité du littéraire se résume à dire en quoi le langage fait du

⁹⁶ Jean Bessière, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, p. 10.

¹⁰² Jean Bessière, *op. cit.*, p. 78.

spécifique, hors de la logique du discours dans le temps¹⁰³. C'est ce sur quoi nous insisterons, en reprenant l'idée de Jean Bessière selon laquelle :

[l']originalité contemporaine de l'idéologie du littéraire réside dans le constat que le littéraire est à la fois un impouvoir et un pouvoir. Impouvoir, car il n'appartient au littéraire aucune action ni aucune décision effective. La notion de texte s'impose parce qu'il y a une crise de la praxis : le rapport aux discours sociaux est pensé à l'intérieur même de l'autonomie de l'écriture. L'empire du texte dit néanmoins une manière de pouvoir¹⁰⁴.

2.1.2 Le contre-pouvoir : de l'importance de créer des situations

Clarifions la notion de « contre-pouvoir », puisque celle-ci est essentielle à la conception rhizomatique et multiforme d'une contre-culture, dont les moteurs sont des modes d'être, d'agir et de penser pouvant constamment s'actualiser et trouver leur force à travers le « faire-agir » propre au littéraire. Notre pensée s'inspire ici de Miguel Benasayag et Diego Sztulwark, dont l'analyse effectue un pas de côté afin de démontrer la manière dont les nouvelles expériences et recherches dans le champ révolutionnaire, anticapitalisme et anti-impérialisme ne peuvent devenir opératoire simplement en s'avérant le décalque d'expériences passées répétées de manière mimétique ou systématique. En effet, selon les deux auteurs, afin de demeurer fidèles à l'exigence de justice, de liberté et d'égalité, il est nécessaire, pour continuer dans le même sens, de changer¹⁰⁵. Comprendre le contre-pouvoir et ses potentialités nécessite inévitablement de faire l'économie d'un point d'arrivée de l'histoire – d'une forme de Nouveau Monde qui serait à portée de main. Il s'agit d'un appel à la rupture d'avec un « mythe historique » : la fin de la « conviction que l'humanité parcourt

¹⁰³ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 319.

¹⁰⁵ Miguel Benasayag & Diego Sztulwark, *Du contre-pouvoir*, trad. Anne Weinfeld, Paris, La Découverte/Poche, 2000, p. 10.

un chemin [...] qui la [mène] à son autolibération, son autoémancipation [...] [où] [l']homme [est] le messie de l'homme¹⁰⁶. »

Le contre-pouvoir présuppose une recherche de nouveauté qui, bien qu'elle s'enracine dans le passé, demande constamment d'en faire table rase et d'accomplir une révolution du quotidien :

Cette recherche du nouveau [...] ne sera effective que si l'on conçoit que c'est tout simplement « la vie » qu'il faut opposer au capitalisme, en trouvant dans nos pratiques, dans notre quotidien, des ressorts et des pistes nouvelles de révolte. Mais cela suppose, et c'est notre hypothèse principale, que l'on cesse de penser la politique sous l'impératif central – exclusif et excluant – de la « prise de pouvoir »¹⁰⁷.

Il s'agit avant tout de développer une multitude de foyers de résistance. C'est ce à quoi répond fondamentalement le phénomène contre-culturel par sa nature fédératrice de multiples modes d'agir et de penser en rupture avec le discours de l'ordre. L'idée demeure de faire du quotidien à la fois le canevas et l'outil de la libération, notamment à travers la création de situations qui mettent en œuvre des pratiques concrètes de libération, des formes de vie différentes; d'où le caractère d'abord « existentiel » de l'engagement¹⁰⁸. Le contre-pouvoir constitue un affront direct aux « passions tristes » dont parle Spinoza¹⁰⁹ et que Benasayag et Sztulwark entrevoient comme étant l'élément dont se nourrit la tyrannie. À la manière de Guy Debord, dont les dérives incarnent l'acte le plus antithéâtral que l'on puisse concevoir, la création de situations se veut une manière d'exproprier le spectacle de ce dont il nous a lui-même dépossédés¹¹⁰, c'est-à-dire de notre puissance d'agir, car celui-ci conserve le spectateur dans la passivité¹¹¹.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁹ Les passions tristes ou l'affect de tristesse sont liées, pour Spinoza, à tout ce qui diminue la puissance d'agir et de penser. Le contre-pouvoir s'y oppose en tant qu'il augmente cette puissance. Baruch Spinoza, *L'Éthique*, Livre III, Propositions XI, XII, XIII, traduction Bernard Pautrat, Paris, Seuil, 2010, p. 231-235.

¹¹⁰ Voir notamment à ce sujet « Guy Debord (1931-1994), une oeuvre à détourner », *France Culture*, 11 novembre 2017, en ligne, <<https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/guy-debord-1931-1994-une-oeuvre-a-detourner>>, consulté le 13 septembre 2018.

¹¹¹ Debord recourt souvent à Brecht et à la distanciation pour faire valoir cette idée.

Comme l'expliquent Benasayag et Sztulwark : « “la société” n'existe pas autrement que comme un ensemble infini de pratiques situées, ou de situations, impliquant un imaginaire *transsituationnel*¹¹². » Dans une logique similaire à celle des surréalistes, qui affirmaient qu'il n'y a pas d'états amoureux, mais uniquement des actes d'amour, Benasayag et Sztulwark croient qu'il n'existe pas non plus d'« état » de liberté dans le sens d'une organisation sociale définitive qui serait en elle-même « la liberté ». Seuls existent des actes, multiples, de libération¹¹³. Une pratique artistique contre-culturelle (dotée d'une volonté de contre-pouvoir) se voit forcée de créer des situations où l'on prend le contre-pied de la culture dominante, comprise ici comme une instance essentiellement normative, car elle distingue une bonne manière de faire, d'une mauvaise manière de faire, selon différents territoires¹¹⁴.

2.1.3 Les lectures actualisantes

La notion de « lecture actualisante » que nous développons dans ce mémoire reprend une caractérisation esquissée par Jean-Louis Dufays et bonifiée par Yves Citton dans son ouvrage *Lire, interpréter, actualiser* : « [l]es lectures généralement pratiquées par l'histoire littéraire “permettent au lecteur d'*expliquer* le texte en termes causalistes en inscrivant ses signes dans une Histoire”, les *lectures actualisantes* “permettent d'actualiser le texte dans un nouveau contexte, de lui conférer des sens *a posteriori*”¹¹⁵ ».

Tout le travail de lecture doit donc consister à opérer un « renouvellement incessant de la projection, constitutif du mouvement du sens dans la compréhension et dans

¹¹² Miguel Benasayag & Diego Sztulwark, *op cit.*, p. 38.

¹¹³ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁴ Voir à ce sujet la conférence de Jean-Pierre Denis et Jean-Luc Marion « Le catholicisme, une contre-culture ? », *France Culture*, 15 juin 2018, en ligne, <<https://www.franceculture.fr/conferences/college-des-bernardins/le-catholicisme-une-contre-culture>>, consulté le 13 septembre 2018.

¹¹⁵ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?* Paris, Éditions Amsterdam, 2000, p. 25.

l'interprétation¹¹⁶ ». L'idée défendue par Citton, qui s'inspire de ce que Hans-Georg Gadamer appelle l'« altérité du texte¹¹⁷ », implique que la lecture (tout comme le visionnement d'un film) est avant tout une révision constante des propres préésses du lecteur. Comme l'écrit Citton : « L'interprétation n'est pas exhumation, mais réinvention¹¹⁸. »

À l'instar de Mikhaïl Bakhtine et de Gilles Deleuze, Citton reprend en exemple le flambeau de la dénonciation de l'« angoisse de la page blanche », laquelle suggère qu'écrire « consisterait à fouler d'une façon absolument inaugurale une terre encore vierge de tout traçage antérieur¹¹⁹. » Il cite cette pensée de Deleuze pour clarifier sa perspective :

Il y a une page blanche objectivement, c'est-à-dire d'une fausse objectivité, pour le tiers qui regarde. Mais votre page à vous, elle est complètement encombrée – et c'est bien ça, arriver à écrire : c'est que la page est tellement encombrée, qu'il m'y a même plus de place pour y ajouter quoi que ce soit. Si bien qu'écrire ce sera fondamentalement « gommer », « supprimer ». Qu'est-ce qu'il y a sur la page avant que je commence à écrire ? Je dirais – pardonnez-moi – qu'il y a le monde infini de la connerie. [...] Votre page, elle est pleine. Elle est pleine de quoi ? Je dirais : d'idées toutes faites¹²⁰.

En reprenant Bakhtine et Deleuze, Citton revient aussi sur le « “système fonctionnel” à travers lequel Roland Barthes caractérise “l'être transhistorique de la littérature¹²¹” ». Pour Citton, « le geste interprétatif le plus fécond ne consiste pas à prouver la vérité ou la fausseté de telle ou telle interprétation, mais à instaurer un nouveau plan de référence qui permette de relire un auteur en y découvrant des pertinences inédites¹²² ». Ces pertinences inédites sont

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁷ Dans une conférence intitulée « Gadamer et l'expérience herméneutique du texte », prononcée en 2012, dans le cadre de la 13th *International Conference on Hermeneutic Study and Education of Textual Configuration*, le philosophe Jean Grondin explique : « Gadamer souligne que pour parler de l'altérité, [...] on pourrait aussi dire l'autonomie [...] du texte à interpréter que sa conception de l'expérience herméneutique, comme d'une fusion entre l'interprète et son objet, paraissait mettre en question : “comprendre un texte, c'est au contraire être prêt à se laisser dire quelque chose par ce texte. Une conscience formée à l'herméneutique doit être ouverte d'emblée à l'altérité du texte”. Simplement, nous savons que l'écoute d'un texte ne peut toujours s'accomplir qu'à la faveur de certaines anticipations et de notre capacité de saisie. » Jean Grondin, « L'expérience herméneutique du texte », p. 60, conférence disponible en ligne, <https://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/eng/result/pdf/09_GRONDIN.pdf>, consulté le 20 avril 2018.

¹¹⁸ Yves Citton, *op. cit.*, p. 46.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹²⁰ *Loc. cit.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 71.

¹²² *Loc. cit.*

ce que notre relecture du cinéma contre-culturel québécois, à travers le prisme de la littérature, espère par ailleurs relever.

Selon Citton, quatre critères sont en jeu pour conclure qu'une interprétation littéraire d'un texte ancien est actualisante :

a) elle s'attache à exploiter les virtualités connotatives des signes du texte, b) afin d'en tirer une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète, c) sans viser à correspondre à la réalité historique de l'auteur, mais d) en exploitant, lorsque cela est possible, la différence entre les deux époques (leur langue, leur outillage mental, leurs situations sociopolitiques) pour apporter un éclairage dépayasant sur le présent¹²³.

L'acte interprétatif insuffle au texte une vie « depuis l'aval de la réception, dans la mesure où ce texte produit dans ce lecteur des effets relevant de l'application¹²⁴. » D'une manière similaire, nous croyons que le cinéma de la contre-culture insuffle au discours littéraire contre-culturel une vie depuis l'aval de sa réception.

2.2 Deuxième partie : les quatre sphères du discours contre-culturel

2.2.1 Sphère politique : pour une libération totale

Débutons l'analyse des quatre sphères du discours de la contre-culture par la sphère politique, puisqu'elle s'avère la plus commentée et la plus longue à décortiquer. Pour ce faire, nous effectuerons un bref survol chronologique de l'idéologie de sept revues (*Cahier pour un paysage à inventer*, *Parti pris*, *Logos*, *Hobo-Québec*, *Cul Q*, *Chroniques* et *Le Berdache*) parues sur une période d'un peu plus de vingt ans, soit du début des années 1960 au tournant des années 1980.

Sur le plan politique, la subversion du discours de l'ordre implique avant toute chose la production d'un contre-discours dont les visées ne sont pas de retourner l'ordre actuel

¹²³ *Ibid.*, p. 265.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 270.

comme un gant, mais bien d'aboutir à une conjoncture autre – une alternative –, où l'obtention du pouvoir n'est plus l'objectif poursuivi. Cette critique, dans le sillon de l'idée de Miguel Benasayag et Diego Sztulwark, rejoint aussi les positions du situationniste belge Raoul Vaneigem. Dans la préface à la deuxième édition de son *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1992 [1967]), il écrit :

La violence a changé de sens. L'insurgé ne s'est pas lassé de combattre l'exploitation, l'ennui, la misère et la mort, il s'est seulement résolu à ne plus les combattre avec les armes de l'exploitation, de l'ennui, de la misère et de la mort. [...] Si le vieux cri de « Mort aux exploités ! » ne retentit plus par les cités, c'est qu'il a fait place à un cri, venu de l'enfance, issu d'une passion plus sereine et non moins tenace : « La vie avant toutes choses ! »¹²⁵

La politisation du quotidien et la célébration de la spontanéité créatrice sont au cœur des nouveaux modes d'être, d'agir et de penser élaborés par le discours contre-culturel. Cette ambition est décelable dès les premiers pas de la néo-avant-garde politisée qui compose les premiers feux de la contre-culture et s'inscrit dans le sillon du *Refus global*, dans le prolongement de la critique marxiste et de la décolonisation. La politisation de l'art et de la culture constitue, par extension, l'effet principal de la sphère politique du discours de la contre-culture.

Plus qu'un élément de la praxis marxiste, l'ambition de transformer le quotidien est un mot d'ordre et une visée du discours littéraire de la contre-culture. D'après Frédéric Rondeau, le motif de la quotidienneté, le style « vécu/fiction » (ainsi désigné dans la revue *Hobo-Québec*, notamment), est sans doute le plus caractéristique de la contre-culture littéraire¹²⁶. Il apparaît dans l'œuvre d'une multitude de contre-culturistes québécois, dont Pierre Léger, Louis Geoffroy, Michel Beaulieu et Patrick Straram¹²⁷. Le même motif de la quotidienneté s'actualise au cinéma, durant les années 1970, notamment dans l'élan de la

¹²⁵ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 11.

¹²⁶ Le motif de la quotidienneté et de l'urgence s'exprime également en musique, notamment en improvisation. Voir à ce sujet les recherches de l'historien Éric Fillion autour du Quatuor de Jazz libre du Québec, de la commune du P'tit Québec libre et des films du Vidéographe autour de l'improvisation.

¹²⁷ Frédéric Rondeau, « Ne plus appartenir au présent : la contre-culture littéraire », dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*. Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 218-219.

mise sur pied de lieux et d'organisme de diffusions voués à la création amateur (ou underground) – comme le Centre du film underground (1967), le Vidéographe (1971), le collectif Vidéo Femmes (1973) et le centre d'essai Le Conventum (1974). On assiste également à la naissance d'organes de diffusion underground ou d'extrême gauche, comme la société sans but lucratif Les films du crépuscule (1976), ou encore la maison de production et de distribution Cinéma d'intervention politique (CIP), rattachée aux animateurs de la revue *Champ libre* et aux militants marxistes-léninistes du groupe *En Lutte!*¹²⁸. Leurs visées reprennent, à travers la grille d'analyse marxiste, celles des organes de la presse parallèle, soit la passation d'un savoir servant à lutter contre les outils des appareils idéologiques de l'État bourgeois et des technocrates. À ce titre, à propos du politique au cinéma québécois, Dominique Noguez note déjà en 1970 :

D'une certaine façon, tous les films québécois qui comptent sont des films politiques. Non seulement parce que tout film, par les subsides qui permettent sa réalisation, par les concessions qu'il fait ou non à l'idéologie dominante, par le public qu'il vise, par la manière dont il est diffusé, se situe par rapport à un système économique et politique, non seulement parce qu'en particulier, choisir de faire un film en français au Québec et sur les Québécois est un acte *particulièrement* politique, mais parce que, dans les faits, on constate que le cinéma québécois, depuis qu'il existe, a été délibérément et efficacement, un instrument de prise de conscience. "Nos consciences, écrivait Gaston Miron en 1963, sont éparpillées dans les débris / de nos miroirs." *Le chat dans le sac, Patricia et Jean-Baptiste, Le règne du jour* ou *Le viol d'une jeune fille douce* auront considérablement contribué à rajuster ces débris en un miroir unique¹²⁹.

Les mots de Noguez sont au diapason avec ceux d'Amos Vogel, qui écrit, dans *Le cinéma, art subversif* :

Révéler les inégalités et les injustices sociales, satiriser ou démystifier les institutions et les dirigeants, enregistrer les conflits et les troubles, exhorter soit à la violence

¹²⁸ Comme le précise le fonds d'archives de l'Organisation marxiste-léniniste du Canada En lutte! (conservé à l'UQAM) : « En 1972, [le militant] Charles Gagnon quitte le Front de libération du Québec (FLQ). Il forme alors un mouvement marxiste-léniniste autour d'un projet de journal qui verra le jour en mai 1973 sous le nom de *En lutte!*, [à la suite de la parution] d'un manifeste intitulé *Pour le parti prolétarien*, lancé en 1972. [...] Au début des années 1980, l'organisation se rapproche[ra] du mouvement féministe et en 1982, à la suite de deux années de crise idéologique et structurelle, l'organisation se dissout. » Fonds d'archive de l'organisation marxiste-léniniste du Canada En Lutte!, en ligne, <<https://archives.uqam.ca/fonds-archives/archives-privées/11-gestion-archives-historiques/46-fonds-archives.html?varcote=38P>>, consulté le 22 juillet 2018. Nous y reviendrons plus loin, notamment à travers le témoignage de Pierre Véronneau, historien, professeur de cinéma et ancien conservateur des collections de la Cinémathèque québécoise qui fut membre d'En Lutte!

¹²⁹ Dominique Noguez, *op. cit.*, p. 165.

extrémiste soit à la révolution non violente – telles sont les tâches du cinéma révolutionnaire¹³⁰.

Bref, il s'agit de rendre opérantes les potentialités d'une critique du quotidien dans l'art révolutionnaire.

2.2.1.1 Annoncer la contre-culture : *Cahier pour un paysage à inventer* et *Parti pris*

En 1960, dans la première et unique livraison de la revue *Cahier pour un paysage à inventer*, Patrick Straram écrit : « [T]oute véritable création n'est complète qu'avec une critique correspondante, qui est elle-même création. Tant en ce qui concerne l'éthique de toute expression que sur un plan sociologique, une création veut qu'on se prononce, et se prononcer, c'est créer¹³¹. » On voit ici se profiler l'idée de la performativité du littéraire. C'est tout le potentiel du « faire-agir » de l'écriture que soulève la remarque de Straram.

Par ailleurs, si « se prononcer, c'est créer », se prononcer implique aussi de se prononcer à partir de quelque part. Ce quelque part – le champ littéraire –, tient lieu de champ opératoire de la création. Comme l'explique le sémiologue Sylvano Santini, expert de l'œuvre de Straram :

[Straram] a toujours soutenu qu'il se souciait d'exprimer, dans le récit de sa « vie quotidienne », une situation concrète qui déterminait la société de son époque. Il était persuadé, autrement dit, que l'expression de sa vie intime n'était pas celle d'un ego, mais d'une position dans la société. Sa thèse était claire : la conscience de la lutte sociale advient par la compréhension de sa propre vie¹³².

Réunissant des collaborateurs de plusieurs champs (musique, poésie, arts visuels, cinéma), dont Gilles Leclerc, Serge Garant, Gilles Hénault, Paul-Marie Lapointe, Gaston Miron et Marie O'Leary¹³³, et reprenant aussi des textes de l'Internationale situationniste,

¹³⁰ Amos Vogel, *op. cit.*, p. 128.

¹³¹ Patrick Straram, « Avertissements », *Cahier pour un paysage à inventer*, n° 1, 1960, p. 5.

¹³² Sylvano Santini, « La "bâtardise" de Patrick Straram. La gauche culturelle au Québec dans les années 1970 et ses suites », *Globe*, 2011, volume 14, n° 1, p. 55.

¹³³ Notons que Marie O'Leary est aussi la sœur du cinéaste expérimental Étienne O'Leary, dont il sera question dans notre troisième chapitre.

Cahier pour un paysage à inventer ne connaîtra qu'un seul numéro¹³⁴, bien que Straram, son animateur principal, envisageait, avec le cinéaste et poète Gilles Carle, une deuxième livraison exclusivement sur le cinéma. Dans son introduction, celui qui se fera plus tard appeler le « Bison ravi » explique que cette revue est le fait « [d]'individus très différents [qui] expriment des idées qui peuvent être divergentes. Ce n'est pas une unité de ton, de style ou de politique qui compte, mais l'unité provenue de l'hétérogénéité, c'est-à-dire l'unité de manifestation, au-delà des formes et des idées¹³⁵ ».

La revue qui s'ouvre sur une citation de Roland Giguère (« le paysage le beau paysage n'était plus beau / le paysage était à refaire ») n'offre pas l'impression qu'un esprit de corps régit le groupe dont les écrits (essai, poésie, fiction) vont du coup de gueule néonationaliste à la critique culturelle, en passant par la prose d'idées vitupérant la complaisance des Canadiens français¹³⁶. Néanmoins, l'urgence qui anime la plupart des textes de la revue appuie bel et bien une idée qui taraude Straram et dont nous avons déjà fait état précédemment : celle que le Canada et, plus précisément, le Canada français, vit à ce moment-là une période préévolutionnaire.

Après la brève aventure de *Cahier pour un paysage à inventer*, Patrick Straram collabore à la revue *Parti pris*. Bien que cette dernière ne soit pas, à proprement parler, une publication contre-culturelle, son discours laïque, socialiste et indépendantiste est au Québec l'équivalent de ce que la Nouvelle Gauche américaine est sur les campus américains. Jean-Marc Piotte, l'un des fondateurs de la revue (également fidèle collaborateur de Straram et du cinéaste Gilles Groulx, à qui il consacre une monographie, en 1975¹³⁷) va jusqu'à décrire

¹³⁴ À notre connaissance, seulement deux recensions furent faites de ce premier numéro, à l'époque de sa sortie : l'une dans la revue *Liberté*, l'autre dans le quotidien *Le Devoir*.

¹³⁵ Patrick Straram, « Situation d'une critique et d'une production », *Cahier pour un paysage à inventer*, n° 1, 1960, p. 69.

¹³⁶ Le compositeur Serge Garant y tient notamment cette phrase assassine, dans « Dire une musique d'ici », qui rappelle les mots d'esprit de polémistes comme Jules Fournier, Olivar Asselin, Arthur Buies ou Jean-Charles Harvey: « Notre seule qualité : la prudence; notre seul appétit : la sécurité. Peut-être devrions-nous fabriquer des montres... » Serge Garand, « Dire une musique d'ici », *Cahier pour un paysage à inventer*, n° 1, 1960, p. 53.

¹³⁷ Patrick Straram le Bison Ravi & Jean-Marc Piotte Pio le fou, *Gilles Cinéma Groulx le lynx inquiet*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Éditions québécoises, 1975, 142 p.

Parti pris comme « l'excroissance idéologique du groupe effelquois¹³⁸ ». Il est par ailleurs remarquable de constater que la trajectoire de certains parti-pristes correspond en tous points à celle d'activistes de la Nouvelle Gauche américaine, qui, après avoir flirté avec les milieux libertaires, durant les années 1960, choisissent « la ligne » dure maoïste¹³⁹.

En adoptant une posture intellectuelle hostile au discours de l'ordre, *Parti pris* pose les jalons d'un élément constitutif du vocabulaire contre-culturel : l'opposition claire entre un « groupe-sujet » et un « groupe-objet ». Pierre Maheu, l'un des fondateurs de la revue, qui embrasse quelques années plus tard le communautarisme, explique : « En nous constituant en groupe-sujet, nous posons nos adversaires comme groupe-objet. Désormais, l'essentiel, c'est nous; nous n'écrivons pas pour “dialoguer”, pour confronter nos idées avec celles de ceux qui deviennent, de jour en jour plus objectivement, nos ennemis [...]»¹⁴⁰.

Hugo Beauchemin-Lachappelle, dont le mémoire de maîtrise porte sur le passage du poète Paul Chamberland, de *Parti pris* à la contre-culture, soutient que : « [...] *Parti pris* radicalise cette conception [de l'émancipation nationale et du néonationalisme] par son intégration des préceptes de la décolonisation dans la lecture de la situation nationale¹⁴¹. » Selon ce dernier « La révolution de la contre-culture intervient [...] là où la conception nationaliste, donc *particularisante*, de la praxis révolutionnaire de *Parti pris* échoue¹⁴². » En effet, Chamberland et Maheu, au lieu de viser la substitution d'un pouvoir par un autre, concentrent, lors de leur « passage » à la contre-culture, leur travail révolutionnaire sur les rapports humains, débarrassés de tout intermédiaire institutionnel¹⁴³.

¹³⁸ La revue se définit comme le « front intellectuel » de libération du Québec. Jacques Pelletier, « Introduction », dans Jacques Pelletier (dir.), *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec*, Montréal, UQAM, Les Cahiers du département d'études littéraires, n° 5, 1986, p. 18.

¹³⁹ Comme l'explique le sociologue Christopher Lasch : « Le S.D.S [*Students for a Democratic Society*] fut pendant dix ans (1960-1970) la principale organisation gauchiste américaine. Elle compta jusqu'à cent mille membres. Libertaire à l'origine, elle était dominée par le maoïsme lors de son éclatement. Sa principale tendance, dite des *Weathermen* passa à la lutte armée clandestine [...] » Christopher Lasch, *La culture du narcissisme*, Paris, Champs essais, 2006 [1979], p. 52.

¹⁴⁰ Hugo Beauchemin-Lachappelle, « Paul Chamberland, de *Parti pris* à la contre-culture », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2012, p. 27.

¹⁴¹ *Loc. cit.*

¹⁴² *Ibid.*, p. 55.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 58.

Fait à noter, *Parti pris* est, avec *Liberté* et la revue de cinéma *Objectif*¹⁴⁴, l'une des premières revues culturelles à s'intéresser à la manière dont l'équipe francophone de l'ONF constitue à la fois l'emblème de la domination anglo-saxonne et le visage d'une nouvelle prise de conscience. En effet, la jeune équipe d'*Objectif* – le futur cinéaste Jean Pierre Lefebvre en tête – n'hésite pas à vitupérer contre le contingent francophone dès 1962, notamment dans un article intitulé « L'équipe française souffre-t-elle de "Roucheole" ? ». Lefebvre et Jean-Claude Pilon écrivent alors :

Il semble que l'expérience du « candid eye » à l'équipe française de l'ONF soit dans une impasse. On ne s'est pas suffisamment aperçu qu'il s'agit là d'un genre valable, mais limité, que la marge est extrêmement mince qui sépare une expérience réussie d'une expérience ratée, en ce domaine, et que, en tout cas, il ne saurait rien sortir de bon d'une tentative de fusionner le cinéma-vérité au « candid eye »¹⁴⁵.

En avril 1964, *Parti pris* (dont plusieurs des collaborateurs, comme Hubert Aquin, Denys Arcand, Jacques Godbout et Pierre Maheu, ont œuvré, œuvrent ou œuvreront sous peu à l'Office) ouvre ses pages aux cinéastes de l'ONF. En présentation du septième numéro de la revue, qui a pour thème « L'ONF et le cinéma québécois », l'équipe éditoriale écrit :

Les textes du présent numéro, écrits par des cinéastes, nous semblent révéler ce qu'est l'Office National du Film : un instrument de la colonisation. Par cet organisme, on tente de couper le cinéma de ses sources vives dans le pays et de l'identifier à une nation fantôme, à ce bi-pays auquel s'identifie le National Film Board, que les films des cinéastes québécois sont distribués en Nouvelle-Zélande avant de l'être en France. Le N.F.B. est la négation d'un cinéma québécois¹⁴⁶.

Reprenant là où Jean Pierre Lefebvre avait le débat laissé en 1962, et usant d'une analogie littéraire, Gilles Carle revient sur le problème du cinéma documentaire qui a fait école à l'Office : « Le documentaire, comme l'essai en littérature, est un genre limité. En le

¹⁴⁴ Fondée en octobre 1960 et dissoute en août 1967, la revue *Objectif* sera la première revue indépendante de cinéma au Québec. Première publication résolument laïque, par ailleurs, puisqu'à l'époque une bonne partie de celles-ci (pensons à *Séquences*) et des ciné-clubs sont régis par le clergé. L'équipe éditoriale compte entre autres à son bord les (futurs) cinéastes Pierre Hébert et Jean Pierre Lefebvre, ainsi que le critique et membre du groupe Fusion des arts Robert Daudelin (plus tard directeur de la Cinémathèque québécoise). Voir à ce sujet l'article de Marcel Jean, « Objectif, 1960-1967. L'aventure d'une revue de cinéma indépendante », *24 images*, n° 142, juin-juillet, 2009, p. 16-19.

¹⁴⁵ Jean Pierre Lefebvre & Jean-Claude Pilon, « L'équipe française souffre-t-elle de "Roucheole" ? », *Objectif 62*, vol. 2, n° 5-6, 1962, p. 53.

¹⁴⁶ [s. a.], « L'O.N.F. et le cinéma québécois », *Parti pris*, n° 7, avril 1964, p. 2.

développant à l'excès, l'Office National du Film a fait naître un cinéma incomplet, pour ne pas dire aberrant : un genre cinématographique est devenu tout le cinéma¹⁴⁷ ».

Quelques mois plus tard, Jean Pierre Lefebvre en remet dans *Objectif*, en signant un article intitulé « Petit éloge des grandeurs et des misères de la colonie française de l'OFFICE NATIONAL DU FILM » :

[...] *Pour la suite du monde, À tout prendre* et *Trouble-fête*, que nous pouvons considérer comme les trois premiers longs métrages canadiens-français (*Séraphin, Le Petite Aurore* [sic], *l'enfant martyr* et compagnie n'avaient rien à voir avec le cinéma ; quant à *Seul ou avec d'autres*, il s'agissait d'une blague d'étudiants qui fit tomber Michel Brault et Gilles Groulx dans le pire amateurisme). Gilles Groulx pour sa part ne tourna qu'un film, *Voir Miami*. Et Jacques Godbout fit quelques petites bricoles¹⁴⁸.

Il apparaît que pour ces critiques, le problème de l'originalité, de la forme et des productions en elles-mêmes s'avère avant tout un symptôme d'un manque de souveraineté politique. Impossible alors de ne pas considérer la politisation de l'art comme une solution. Les revues culturelles représentent le parfait organe de diffusion de cette idée.

2.2.1.2 Les revues contre-culturelles : tout ce qui ne « fitte » pas dans la grande presse

Logos

Il faut attendre l'automne 1967 pour réellement parler des premières publications contre-culturelles québécoises. Avatar de la nouvelle conscience, *Logos* constitue la première tentative de journal underground montréalais. Initialement bilingue¹⁴⁹, *Logos* tire son importance, dans le champ littéraire, de son rôle de catalyseur de sujets (culture, politique, psychédéisme) traités à travers le prisme de l'underground, où se constitue une communauté discursive à laquelle prennent part les lecteurs et collaborateurs de la publication. Comme l'écrit Simon-Pierre Beaudet :

¹⁴⁷ Gilles Carle, « l'o.n.f. et l'objectivité des autres », *Parti pris*, avril 1964, n° 7, p. 11.

¹⁴⁸ Jean Pierre Lefebvre, « Petit éloge des grandeurs et des misères de la colonie française de l'OFFICE NATIONAL DU FILM », *Objectif 64*, août-septembre 1964, p. 3-17.

¹⁴⁹ On retrouve dans les cinq premiers numéros des textes de Jacques Larue-Langlois, Léandre Bergeron, Robert Myre, Denis Vanier et Emmanuel Cocke (sous le nom de plume « Sainte-Péloche »).

Là où le *New York Times* se targue de présenter « All the News That's Fit to Print », la presse souterraine s'intéresse à ce qui ne « fitte » pas dans la grande presse. Elle ne fait pas que s'en distinguer : elle la combat. On développe un discours extrêmement critique d'une presse vue comme au service des intérêts dominants¹⁵⁰.

Ce faisant, le journal qui se targue de publier « *with continuous irregularity, with exceptions made for uprisings, revolutions & other groovy scenes*¹⁵¹ » cristallise l'opposition entre *freaks* et *straights*, et campe ses positions politiques à l'extrême gauche, en s'intéressant à la fois à la guerre du Vietnam et au FLQ.

Bien que *Logos* abandonne le bilinguisme après cinq numéros et change d'équipe éditoriale à répétition, tout au long de son existence, son empreinte politique la plus forte, au-delà de ses articles revendicateurs, en phase avec la Nouvelle Gauche américaine, demeure l'application du « faire-agir » inhérent à son discours. Et c'est par le truchement du pastiche et de la satire que *Logos* marque les consciences... tout en provoquant l'ire des forces constabulaires montréalaises, à l'heure où la ville accueille Expo 67.

Reprenant le motif du pastiche et du détournement¹⁵², *Logos* fait paraître le 16 octobre 1968, soit un an après sa fondation, en réponse au harcèlement dont la jeunesse hippie (et la

¹⁵⁰ Simon-Pierre Beaudet, « L'aventure de *Logos*, volume 1 », *Ghetto Mohawk le bulletin*, Québec, n° 2, avril 2015, p. 1. Il est également à noter que la trajectoire de *Logos* rappelle en quelque sorte celle de la revue de cinéma montréalaise *Take One*, laquelle passe d'une publication (minimalement) bilingue et orientée vers le cinéma local, le cinéma d'auteur et le cinéma underground, à une publication plus grand public. Quelques figures de l'underground québécois, comme Patrick Straram, signent des articles dans les premiers numéros de *Take One*. L'artiste Vittorio en fut par ailleurs brièvement le directeur artistique.

¹⁵¹ *Loc. cit.*

¹⁵² Deux éléments emblématiques du cinéma subversif de l'époque : du *Mister Freedom* (1969), de William Klein, jusqu'aux *Idoles* (1968) de Marc O', en passant par *IXE-13* (1972), de Jacques Godbout, *Q-bec my love* (1970), de Jean Pierre Lefebvre et *La dialectique peut-elle casser des briques* (1973), de Marc Viénet. Par ailleurs, comme l'explique André Carpentier dans un article intitulé « La page image », publié dans *La Barre du jour* : « [D]éjà en '55 [sic], la presse souterraine apparaissait avec *The Village Voice*; c'était le début de la longue "preuve qu'un hebdomadaire peut subsister en dehors des circuits traditionnels de la presse". De '55 à '65, la tendance est au canular et à l'invective – quoiqu'encore poli – et à l'imagination, elle aussi encore trop polie pour être débridée. Après '65, les rédacteurs réagissent face au langage de la presse traditionnelle et choisissent délibérément l'irrévérencieux. La nouvelle presse se concentre sur les intérêts immédiats des lecteurs. » André Carpentier, « La page image », *La Barre du jour*, n° 35-36-37, 1972, p.129-143.

presse underground) se dit victime de la part de l'administration Drapeau, une parodie du journal *The Gazette*¹⁵³ titrée : « EXTRA! MAYOR SHOT BY DOPE-CRAZED HIPPIE! »

Ainsi, des dizaines de vendeurs se répartissent ce jour-là aux bouches de métro et scandent « Extra! Extra! » Plusieurs d'entre eux seront arrêtés et le canular vaut un procès à l'éditeur Paul Kirby, qui prend la fuite, avec sa femme, Adriana Keler. Comme le précise Simon-Pierre Beudet, le couple se rend, après s'être assuré du soutien d'avocats. Kirby est accusé de sédition et une audience préliminaire s'ouvre en décembre 1968¹⁵⁴.

Si 1968 constitue un jalon mondial de la contestation étudiante, de Paris à Milan, en passant par Dakar, Tokyo et Mexico, le Québec n'est pas en reste du point de vue politique. Crise interne au RIN, publication de *Nègres blancs d'Amérique*, procès Vallières-Gagnon, « Lundi de la matraque », Semaine du cinéma politique au cinéma Verdi, passage de Jean-Luc Godard en Abitibi, occupation des Beaux-arts, élections de Pierre-Elliot Trudeau, fondation du Parti québécois, adoption de la loi créant l'UQAM; cette année qui voit aussi la première des *Belles-sœurs*, de Michel Tremblay et la création de l'*Osstidcho* n'aura néanmoins pas le poids politique et la marque sur l'imaginaire collectif que la douche froide d'Octobre 1970 imposera deux ans plus tard.

En effet, Jacques Pelletier remarque que sur un plan plus événementiel, la décennie 1970 s'ouvre sur deux faits marquants: les élections provinciales du mois d'avril 1970 qui signalent la percée électorale décisive du courant néonationaliste (le PQ obtient 24% des voix exprimées) et la Crise d'octobre, dont la signification politique sera déterminante pour les années à venir¹⁵⁵. Alors que certains, comme Mathew J. Bartkowiak et Yuya Kiuchi, auteurs d'une étude critique des trames sonores du cinéma contre-culturel des années 1960 et

¹⁵³ Simon-Pierre Beudet note que sur la une du faux journal, plusieurs indices laissaient voir la supercherie, notamment les lettres G et Z de Gazette, qui étaient placées à l'envers et le nom du maire, épilé « Drapaeu », lequel avait été transporté à l'hôpital « St-Luc ». Beudet précise que le nom du reporter, « Philip Winfast », est d'ailleurs une parodie de Philip Winslow, journaliste à *The Gazette*, qui avait lui-même publié un reportage sur les hippies.

¹⁵⁴ Cette saga ne sera pas sans rappeler celle entourant la publication du numéro 94 du journal *Hara-Kiri*, le 16 novembre 1970, titré « Bal tragique à Colombey – 1 mort », en référence à la mort du Général de Gaulle. Nous y reviendrons plus loin en abordant également le cas des revues *Sexus* et *Allez Chier*.

¹⁵⁵ Jacques Pelletier, « Constitution d'une avant-garde littéraire dans les années 1970 au Québec : le moment de négation », *op. cit* p. 114.

1970, voient en la sortie du film de Ronald Krauss *Gimme Shelter*¹⁵⁶ (1970) l'événement iconique de la fin de l'innocence des baby-boomers et (soi-disant) la fin de la contre-culture¹⁵⁷, il en va autrement au Québec. De ce fait, ce n'est pas un hasard si les trois revues contre-culturelles les plus connues (*Mainmise*¹⁵⁸, *Cul Q* et *Hobo-Québec*) voient le jour au cours de la première moitié de la décennie 1970. On sent néanmoins, comme nous le verrons plus loin, une volonté de désolidarisation au sein du milieu contre-culturel au fur et à mesure que progresse la décennie.

Hobo-Québec

Publié en format tabloïd et offrant aux écrivains et artistes un espace de parole « non-directionnelle¹⁵⁹ », *Hobo-Québec* s'avère un lieu d'expérimentation permettant, comme l'écrit Jean-Pascal Baillie :

des rencontres interdisciplinaires, voire l'éclatement des frontières entre les formes artistiques et littéraires. La collaboration entre écrivains et artistes favorise la production de genres mixtes tels que la bande dessinée, le texte illustré, le poème-affiche ou le collage. [...] En parcourant les pages de la revue, l'œil se réjouit des mélanges, surtout

¹⁵⁶ Enregistrement désormais classique du meurtrier concert des Rolling Stones au festival d'Altamont, le 6 décembre 1969.

¹⁵⁷ « *The release of Gimme Shelter (1970) defined the end of the 1960s, the end of the baby boomers' sense of innocence, and the end of the counterculture, or so it goes in the annals of popular culture history. Reflecting the end of the 1960s makes sense, as the concert, which the film documented, occurred in December 1969. It literally was the end of the 1960s and it makes sense to affix such a grandiose claim.* » Mathew J. Bartkowiak & Yuya Kiuchi, *The Music of Counterculture Cinema*, Jefferson, McFarland & Company, 2015, p. 20.

¹⁵⁸ Bien que se voulant apolitique, *Mainmise* est ironiquement lancé en plein mois d'octobre 1970. Jean Basile expliquera en 1988, à *Moebius* : « *Mainmise* commença dans *Le Devoir* où j'inaugurai, à la fin des années soixante, une chronique de rock'n'roll sous le nom de Pénélope. Le succès fut immédiat. Je fis même tout un supplément de fin de semaine dont la couverture, psychédélique, ressemblait au *Chicago Free Press* de l'époque. C'était violent et ravissant. Le gros titre était : La pensée magique ! [...] Quand le deuxième numéro de *Mainmise* parut, en 1970, il n'eut pas l'heur de plaire à Claude Ryan à cause d'un article sur l'orgasme féminin. Il me convoqua dans son bureau et me somma de choisir entre *Le Devoir* et *Mainmise*. C'était me provoquer et je choisis *Mainmise*, parce que *Mainmise*, justement, n'était rien. » Raymond Martin, *op. cit.* p. 13.

¹⁵⁹ Joseph Bonenfant & Richard Giguère, « Les passions de l'écriture : Interview avec André Roy », *Lettres québécoises*, n° 22, été 1981, p. 50.

lorsque ces derniers sont guidés par la spontanéité, la simplicité du plaisir de créer sans entraves¹⁶⁰.

Journal « d'écritures et d'images » où priment le motif de la quotidienneté et le style « vécu/fiction », *Hobo-Québec* s'ancre directement dans le quotidien de ses collaborateurs. Avec son graphisme qui propose un genre hybride entre l'écriture, le dessin, les photographies et les collages, la publication s'avère une niche tout indiquée pour le style métagraphique popularisé au Québec par Patrick Straram¹⁶¹. Le « Bison ravi » y trouve un véhicule pour propager sa conception du vécu au quotidien, en faisant littéralement agir l'idée de Lautréamont selon laquelle « une phrase appartient moins à son auteur qu'à celui qui l'utilise le mieux¹⁶². »

Reflet du rapport de l'artiste à la société et à son environnement¹⁶³ permettant, selon Straram, de délaissier « toute esthétique [...] au profit de l'appréhension et de la concrétisation d'une structure, l'image [étant] nécessaire au mot et vice versa¹⁶⁴ », la métagraphie (qui rassemble par le collage les mots, billets de concerts, tracts politiques, images pornographiques, etc.) trouve sa place dans les pages d'*Hobo-Québec*, au même titre que la parole affranchie et ludique de la « Fabrique d'écriture » de Paul Chamberland (nous y reviendrons). Comme le mentionne Baillie, d'autres écrivains et artistes, à la suite de Straram, endosseront le slogan « pas d'écritures sans images » et adopteront la métagraphie comme mode d'expression dans *Hobo-Québec* (notamment Louis Geoffroy, Josée Yvon et Denis Vanier¹⁶⁵). Cette pratique est pour eux aussi une manière de faire intervenir le quotidien dans l'écriture et l'écriture dans le quotidien, et ainsi de politiser le champ des arts

¹⁶⁰ Jean-Pascal Baillie, « Apologie de l'analogique. À propos d'*Hobo-Québec* : Journal d'écritures et d'images. » *ETC*, n° 46, juin-août 1999, p. 30.

¹⁶¹ Contrairement à ce qu'affirme Jean-Pascal Baillie, Patrick Straram n'a pas « inventé la métagraphie ». Membre de l'Internationale lettriste, Straram a plutôt emprunté la pratique dérivée des expérimentations d'Isidor Isou.

¹⁶² Voir à ce sujet le texte de Patrick Straram « Métagraphie, L'almanach manifeste », dans *La Barre du jour* n° 35-36-37, automne 1972, p. 181.

¹⁶³ Jean-Pascal Baillie, *loc. cit.*

¹⁶⁴ Patrick Straram, *loc. cit.*

¹⁶⁵ Le caractère purement analogique de cette pratique alors assez répandue (entre autres les textes-dessins de Raoul Duguay, Paul Chamberland et de Lucien Francoeur) sera plus tard éclipsé par l'apparition du traitement de textes informatisé. Voir à ce sujet la thèse de Sébastien Dulude : « Performativité des dispositifs typographiques du livre de poésie de contre-culture québécoise : regards culturels et littéraires », Thèse de doctorat, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2015, 312 p.

– si l'on accepte en effet l'idée que la vie quotidienne n'est pas une affaire intime, mais bien collective, comme le soutient Straram. Une conception facilement transférable au cinéma et qui se voit soulignée dans le tout premier numéro du journal. André Beaudet écrit alors:

Derrière le pavoisement overground du québec [*sic*] des années soixante, la Révolution tranquille a soudainement pris place dans le grand lit défait de la constitution et du ready-made idéologique – ici commence le journal d'une descente aux enfers... Québec année zéro : tout est à recommencer – catharsis du démembrement démocratique & de rétrécissement des alibis littéraires **en ce qui est écrit** [...] j'incite à l'écriture-montage défoliée inscrite en l'histoire focalisée de l'ici & maintenant [...] vingt-quatre images-chocs à la seconde en infini/instantané pour produire une pratique de l'écriture décolonisée [...] L'ÉCRITURE DEVANT SANS CESSER ROMPRE AVEC L'ÉVÉNEMENT QU'ELLE CROYAIT CERNER AVEC CERTITUDE¹⁶⁶.

Lieu d'une catharsis idéologique, *Hobo-Québec* s'avère aussi, l'espace d'un moment, un terrain d'échange à l'opposé de la ligne dure marxiste qui prend du galon au sein du discours politique de l'époque. En 1981, dans une entrevue accordée à *Lettres québécoises*, André Roy, qui a tenu une chronique cinéma dans *Hobo-Québec* jusqu'en 1974, explique qu'« [i]l existait à ce moment-là une solidarité parmi les intellectuels [...] qui a été perdue un peu plus tard. [...] [A]vec *Hobo-Québec*, parce que revue non directionnelle, il existait un climat d'échange extrêmement stimulant [...]»¹⁶⁷.

Cul Q

Partageant quelques-uns de ses collaborateurs avec *Hobo-Québec*, la revue *Cul Q* (à laquelle se greffe la maison d'édition du même nom) est avant tout un exercice de moqueries, de libération et de désolidarisation de l'intelligentsia contre laquelle son fondateur, Jean Leduc (accessoirement professeur à l'UQAM), peste sans répit. Un renversement carnavalesque qui fait intervenir un humour grinçant et une volonté sadienne¹⁶⁸

¹⁶⁶ André Beaudet, « Fragments en marge d'un journal noir et blanc », *Hobo-Québec*, vol. 1, n° 1, 1973, p. 2.

¹⁶⁷ Joseph Bonenfant & Richard Giguère, *op. cit.* p. 51.

¹⁶⁸ Notons qu'après avoir remporté le Prix d'Europe (plus ancien concours de musique au Québec, dont le prix permet au lauréat d'aller perfectionner son art à l'étranger) en 1957, Leduc s'installera à Paris, où il soutiendra quelques années plus tard une thèse sur Sade. Bibliophile aguerri, il ira jusqu'à reconstituer chez lui la bibliothèque personnelle du Marquis.

de choquer en s'attaquant au passé autant qu'au présent. À l'automne, 1973, dans son article « Le cul dans les *Relations des Jésuites*¹⁶⁹ et chez les poètes de L'Hexagone », Leduc écrit :

Québécoises, Québécois, cessez donc enfin, peu importent vos motifs, de regarder derrière et de vous regarder le derrière. Que ce soit au nom d'une culture universelle ou au nom d'un nationalisme bête qui sent le besoin de se masturber sur ses supposées racines, il faut supprimer « la vision par-dérrière ». Quant au voyeurisme, il n'est que métaphorisation et la métaphore, c'est le passé...¹⁷⁰

Sur un ton similaire, Leduc en rajoute dans l'éditorial du premier numéro de la revue et tire à boulets rouges sur tout ce qui bouge, en faisant intervenir par la bande son propre quotidien afin d'illustrer le propos :

En as-tu déjà lu des revues dites culturelles dites québécoises ? Les revues dites culturelles dites québécoises tiennent, règle générale, des propos d'une platitude PLATTE. Pour m'en convaincre (comme si besoin était) je (le je qu'on abhorre) feuillette, ce trois mars 1873 [...] vers la quatrième heure de la nuit (heure pourtant où rien n'est "platte" [sic]), les rejetons d'icelles. [...] *Études françaises, Voix et images du pays, Cinéma-Québec, Les Herbes rouges, La Barre du jour, Liberté, Champ libre*, etc.¹⁷¹.

Cette animosité nourrie à l'égard du « discours de l'ordre » qui semble s'incarner, pour *Cul Q*, au sein des autres revues, se poursuit au fil des numéros. Dans la dixième et dernière parution de l'organe dissident, Jean Leduc prend pour cible *Liberté* et son directeur, Naïm Kattan :

De plus, nous ne faisons pas partie du club des petits amis de Naïm Kattan comme les membres (!) de *Liberté* somptueusement subventionnés par le Conseil des Arts pour organiser dans le secret d'un riche hôtel du Nord et... à bar ouvert des *Rencontres internationales d'écrivains* où on retrouve presque exclusivement d'illustres inconnus venus d'ailleurs et le gang de *Liberté* sans oublier... Naïm Kattan [...] La Rencontre de 1976 a ensuite fait l'objet à Radio-Canada d'une série de huit émissions d'une heure animées par la bégayante Gauvin et André Belleau qui souffle dans le micro comme un

¹⁶⁹ Étrange motif dans la littérature contre-culturelle québécoise, les *Relations* reviennent épisodiquement dans certains ouvrages, notamment les premiers numéros d'*Hobo-Québec*, où figure en couverture une citation différente à chaque publication.

¹⁷⁰ Jean Leduc, « Le cul dans les *Relations des Jésuites* et chez les poètes de L'Hexagone », *Cul Q*, n° 1, 1973, p. 20-34. Notons par ailleurs, qu'à la suite du percutant premier numéro de la revue, l'UQAM retirera sa subvention accordée à *Cul Q*, comme l'explique Claude Beausoleil, l'un des cofondateurs de celle-ci. Claude Beausoleil, « Jean Leduc », *Lettres québécoises*, hiver 2008, n° 132, p. 52.

¹⁷¹ [s. a.], « avant-quiproquo », *Cul Q*, automne 1973, n° 1, p. 7-5 [volontairement paginé à l'envers].

chameau poussif. Notons que Jean-Guy Pilon, directeur de *Liberté*, est comme par hasard directeur des émissions culturelles à Radio-Canada¹⁷².

En septembre 1981, à l'heure où le PQ est réélu et que la Cour Suprême se prononce de manière affirmative au sujet de la légalité d'un rapatriement unilatéral de la constitution, Jean Leduc prend la plume pour une autre revue (*Hobo-Québec*), et rend hommage à Hubert Aquin, son ancien collègue de l'UQAM (avec qui il partageait un bureau), en s'attaquant de manière improbable au PQ, et encore une fois à ce qu'il considère comme le discours de l'ordre. Dans « "L'eau chaude, l'eau frette" In memoriam Hubert Aquin », Leduc se sert de l'œuvre d'André Forcier comme fil conducteur. Son texte vitriolique s'ouvre sur le détournement d'une réplique du film : « "Montréal est une ville très sûre contrairement aux autres capitales du monde"¹⁷³ [...] In memoriam Hubert Aquin lâchement assassiné par le PQ à Montréal, ville très sûre¹⁷⁴. » Leduc offre donc ici un contre-exemple flagrant à l'argument de Simon-Pierre Labelle-Hogue, présenté en introduction de ce mémoire, voulant qu'au sein de la contre-culture québécoise, il ait été très peu question de s'attaquer à la machine étatique provinciale, même si elle demeure en toile de fond.

Chroniques

Là où la contre-culture a pu constituer, aux yeux de certains, un bastion d'apolitisme, la petitesse du milieu québécois mène au constat que la porosité des équipes des revues et des milieux contre-culturels est notoire. La migration de collaborateurs d'une revue à une autre et les prises de bec entre les animateurs des différents organes en témoignent et tracent la

¹⁷² Jean Leduc, « Note », *Cul Q*, 1977, n° 10, p. 5-6.

¹⁷³ La citation est directement empruntée au personnage d'Amédée Croteau, interprété par Albert Payette. Notons par ailleurs que Jean Leduc a tenu dans *Cul Q* une chronique de cinéma baptisée « CINEQUEB », toute aussi illisible que déconstruite. Voir à ce sujet : Marc-André Goulet, « Quatre revues québécoises et la modernité littéraire : *Passe partout*, *Poèmes*, *Cul Q* et *Mium/mium* », dans Jacques Beaudry (dir), *Le rébus des revues : petites revues et vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 134.

¹⁷⁴ Initialement paru dans le numéro de septembre 1981 d'*Hobo-Québec* et repris dans le « coffret » *Crazy Brocoli*, publié chez Moulton éditions, en 2014 : Jean Leduc, « L'EAU CHAUDE, L'EAU FRETTE IN MEMORIAM HUBERT AQUIN », *Crazy brocoli* (livret *In memoriam*), Montréal, Moulton, 2014, p. 5.

courbe du discours contre-culturel en lui conférant des allures d'électroencéphalogramme d'un cœur aux battements en adéquation avec les chamboulements sociaux de l'époque. Ainsi, au milieu des années 1970, alors que *Mainmise* s'apprête à se tourner presque exclusivement vers la musique, quelques démissionnaires d'*Hobo-Québec* (Laurent-Michel Vacher et Patrick Straram, notamment) ainsi que des professeurs et militants d'extrême gauche (Madeleine Gagnon, François Charron, Jean-Marc Piotte) fondent la revue *Chroniques*. Campée dans le marxisme, *Chroniques* n'est cependant pas l'organe officiel d'un parti ou d'un regroupement politique. Sylvano Santini précise :

Aucun de ses membres, à ce que je sache, ne faisait officiellement partie du mouvement marxiste-léniniste, même si parfois les références explicites à la pensée de Mao laissaient croire à une parenté avec sa ligne idéologique. Même les plus politisés des chroniqueurs, François Charron et Laurent-Michel Vacher, professeurs au cégep, où les groupes marxistes-léninistes étaient très présents, n'avaient pas rejoint *En lutte !* ou *La ligue*. *Chroniques* était indépendante sur le plan politique et se définissait surtout à l'époque par les ennemis à combattre dans la lutte. La culture bourgeoise était au premier rang, mais surtout les tendances en apparence progressistes qui entretenaient la division au sein du peuple : le nationalisme réactionnaire du Parti québécois et l'entreprise de libération universelle de la contre-culture qui apparaissait, selon la grille marxiste, comme une simple inversion de l'ordre des choses impuissante à renverser le pouvoir dominant¹⁷⁵.

N'empêche qu'en son sein se révèle justement une faille qui pèse lourd sur les épaules des militants d'extrême gauche : la contradiction. De ce fait, Patrick Straram (comme certains membres de la revue, des années plus tard) n'hésite pas à se dire « “discuté” au sein de *Chroniques*¹⁷⁶ ». Straram est alors marqué au fer rouge de la contre-culture, même s'il l'a notamment critiquée lors de la Rencontre internationale de la contre-culture¹⁷⁷, en se servant parfois de la pensée de Marx, et même si d'anciens compagnons de *Parti pris* – Chamberland et Maheu, fortement inspirés par la contre-culture américaine – ne se gênent pas non plus pour critiquer son orientation marxiste. Toujours d'après Sylvano Santini: « [S]a contradiction ne s'explique pas uniquement par une volonté de se positionner dans le

¹⁷⁵ Sylvano Santini, « La “bâtardise” de Patrick Straram. La gauche culturelle au Québec dans les années 1970 et ses suites », *Globe*, volume 14, n° 1, 2011, p. 66.

¹⁷⁶ Voir à ce sujet le texte inédit « Réflexions/questionnement : contre-culture ? », *op. cit.*, p. 6.

¹⁷⁷ « Contre la mythologie de *Mainmise*, lisez *Chroniques* ». Phrase citée par Marc Vachon dans : *L'arpenteur de la ville. L'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram*, Montréal, Tryptique, 2005, p. 15.

champ littéraire comme le laisse entendre Pierre Milot dans *Le paradigme rouge* : il n'a pas fondé *Chroniques* pour s'opposer tout bonnement à *Mainmise* ou à *Hobo-Québec*¹⁷⁸. »

L'intransigeance de la revue *Chroniques* et du discours qui la caractérise est également décriée à posteriori par André Roy, au tournant des années 1980, alors que les grands idéaux marxistes subissent les contrecoups de l'effondrement des idéologies de la fin des années 1970¹⁷⁹. En 1981, Roy revient sur son départ d'*Hobo-Québec* et son exclusion du groupe fondateur de *Chroniques* :

Mon départ de *Hobo-Québec* est assez marrant à raconter. J'étais à Cannes en mai 74 et lorsque je suis revenu, les chroniqueurs Laurent Michel Vacher et Patrick Straram avaient quitté le magazine pour fonder, avec d'autres, *Chroniques*. J'étais donc absent, mais en fait exclu ; on me soupçonnait de « bourgeoisisme », d'opportunisme ; disons que je n'étais pas très rentable d'un point de vue marxiste. Comme j'étais très fatigué, j'ai quitté *Hobo-Québec*, et je dois avouer que j'étais aussi un peu jaloux de *Chroniques*, un peu envieux. Il y avait là des gens comme Jean-Marc Piotte que j'avais lu dans *Parti Pris*, que j'admirais beaucoup alors ; c'aurait été flatteur de travailler avec lui¹⁸⁰.

L'un des auteurs phares des *Herbes rouges*, André Roy, confirme d'ailleurs que son exclusion tient d'une « culpabilisation tous azimuts de l'intellectuel, du créateur¹⁸¹ ». On constate alors que l'« unité de ton, de style ou de politique qui compte, mais l'unité provenue de l'hétérogénéité, c'est-à-dire l'unité de manifestation, au-delà des formes et des idées¹⁸² » dont parle Straram, quinze ans plus tôt dans *Cahier pour un paysage à inventer*, semble alors loin d'être de mise chez *Chroniques*.

On note par ailleurs qu'à l'heure où Roy s'exprime au sujet de *Chroniques*, son écriture est profondément marquée par les luttes homosexuelles et l'affirmation de cette identité, comme en témoigne son recueil *Les passions du samedi* (1979), qui s'ouvre sur ces mots :

¹⁷⁸ Sylvano Santini, *op. cit.*, p. 67.

¹⁷⁹ La période est caractérisée par ce que le sociologue américain Daniel Bell a baptisé « La fin de l'idéologie » [*the end of ideology*].

¹⁸⁰ Joseph Bonenfant et Richard Giguère, *op. cit.* p. 51-52.

¹⁸¹ *Loc. cit.*

¹⁸² Patrick Straram, « Avertissements », *op.cit.*, p. 5.

« l'anus, les yeux; deux adolescents; la lan - / gue, le sexe; les muscles jeunes; lécher, encu- / ler; deux sexes; le petit animal; mains, / morsures; dans les yeux; écrire le cul¹⁸³. »

Le Berdache

Longtemps absentes du discours politique contre-culturel (bien que *Mainmise* a servi de creuset au Front de libération homosexuel), les revendications des minorités sexuelles et des femmes obtiennent finalement un lieu où s'incarner, à la toute fin des années 1970, dans le discours littéraire. On voit notamment aux *Herbes rouges*, dans l'oeuvre de France Théoret, Josée Yvon, Nicole Brossard, Mario Campo et André Roy, ainsi que chez *Cul Q*, avec Jean-Paul Daoust, une littérature explorant les sexualités minorisées et un discours plaçant la libération du désir sur le plan politique. Ainsi, la politisation de l'art et de la culture trouve en ces minorités un souffle contre-culturel dont la puissance subversive est déjà annoncée au milieu des années 1970 par les articles de Denis Vanier et (surtout) de Josée Yvon¹⁸⁴. Cette dernière écrit dans *La Barre du jour* :

L'action subversive (prendre la parole par n'importe quel moyen) commence quand on introduit ses tics dans le combat, sa nourriture, son habillement, son parler dans l'affront, en reconsidérant son mode de vie à la base, selon ses normes personnelles, ses préférences d'instinct. C'est l'usus, la vie quotidienne physique qu'il faut changer. Il n'est plus question de linéarité dans le langage féminin (ni dans quoi que ce soit d'ailleurs), mais d'explosion, entre autres de tout ce qui nous a rendues malades. Le langage de la femme porte toutes les cicatrices du manque perpétuel, un ultime désir aspirant d'un meilleur, d'un ailleurs, d'un bonheur¹⁸⁵.

En effet, depuis l'année 1971, où est fondé le journal *Le Tiers*, par André Dion, 144 périodiques gais tous types confondus ont vu le jour au Québec. Le chercheur et poète Nicholas Giguère explique qu'à l'instar des Noirs, des Amérindiens et des femmes, les gais

¹⁸³ André Roy, *Les passions du samedi*, Montréal, Les Herbes rouges, 1979, [non paginé].

¹⁸⁴ À ce titre, une réédition de l'ouvrage *Travaux pratiques*, publié à soixante exemplaires (!) en 1988 aux Éditions Transpercées et Remi Ferland, et réunissant les articles de Vanier et Yvon, permettrait de mesurer l'envergure du travail critique effectué par le couple au cours des années 1970 et 1980 au sein de diverses revues.

¹⁸⁵ Ce texte, paru en 1975 dans le 50^e numéro de *La Barre du jour*, dans lequel l'auteure explore les liens entre la femme et le langage, a été republié dans *Liberté*, en 2013, à l'occasion d'un numéro spécial sur la contre-culture : Josée Yvon, « La poche des autres », *Liberté*, n° 299, printemps 2013, p. 13.

font partie de ces communautés qui ont eu recours à l'imprimé afin de « créer des liens de solidarité effective » et de se faire (re)connaître¹⁸⁶. L'émergence des périodiques gais se verra largement accrue, au Québec, après l'adoption, en 1969, de la *Loi de 1968-69 modifiant le droit pénal*, dit *bill Omnibus* qui décriminalise les actes sexuels commis en privé entre individus de même sexe de 21 ans et plus¹⁸⁷.

Thomas Waugh, activiste et professeur à l'Université Concordia, est peut-être celui qui cerne le mieux le changement de paradigme et l'émergence du mouvement gai et son décalage par rapport au Québec contestataire des années 1960 et 1970, dans un article publié dans *Le Berdache* en 1982.

Journal militant auquel participent aussi Pierre Vallières et Josée Yvon, *Le Berdache* émerge au Québec au même moment que le mensuel français *Le Gai pied*, fondé par le militant Jean Le Bitoux (et baptisé d'après une idée de Michel Foucault, qui collabore épisodiquement à la revue). Dans « Nègres blancs, tapettes et “butch” – Les lesbiennes et les gais dans le cinéma québécois », Waugh explique :

En 1970, c'est le début d'une nouvelle période post-nationaliste pour le cinéma québécois. C'est également à la même période qu'on assiste à l'émergence du mouvement gai et que la communauté gaie se manifeste au Québec [...] les réalisateurs de la première moitié des années 1970 se soucient moins d'affirmer l'existence d'une communauté nationale que d'explorer les tensions économiques et politiques au sein de cette communauté [gaie]. Cet âge d'or du film politique québécois, tant radical que réformiste, a produit les documentaires d'Arcand, de Groulx et de Lamothe, les premiers films féministes et, bien sûr, une série impressionnante de longs métrages consacrés à la fiction. La famille nucléaire y apparaissant toujours comme la manifestation des ravages du capitalisme¹⁸⁸.

Ainsi, entre la fin des années 1960 et le milieu des années 1980, la sphère politique s'ouvre, grâce aux périodiques gais et aux travaux d'individus comme Josée Yvon, Thomas Waugh ou André Roy, à une politisation d'un autre pan du quotidien : l'identité sexuelle.

¹⁸⁶ Nicholas Giguère, « Les périodiques gais au Québec : évolution et transformations d'une presse au service d'une communauté », *Mémoires du livre*, vol. 7, n° 2, printemps 2016, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2016-v7-n2-memoires02575/1036859ar/>> [non paginé], consulté le 22 août 2018.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Thomas Waugh, « Nègres blancs, tapettes et “butch” – Les lesbiennes et les gais dans le cinéma québécois », *Le Berdache*, n° 30, mai 1982, p. 47.

2.2.2 Sphère technologique : utopies, société de loisirs, dissémination délirante et objets polysémiotiques

Entre les scènes filmées par les stations de télévision du monde entier lors d'Expo 67 et celles du film de science-fiction *Quintet*, de Robert Altman, tourné en 1979, dans le décor en désuétude de Terre des Hommes, il semble y avoir un gouffre temporel insondable. Pourtant, tel n'est pas le cas. À l'image des bouleversements que connaît la société québécoise au sortir des « Trente Glorieuses », le contraste (bien qu'artificiel) entre ces séquences cinématographiques représente à merveille l'essoufflement de l'optimisme des années 1960 qui colore les années 1980. La seconde sphère du discours contre-culturel que nous analyserons dans ce cadre de ce mémoire est tributaire à la fois de cet optimisme et de la désolation qui lui succède, au tournant de la décennie s'ouvrant sur le premier référendum sur la souveraineté du Québec. En nous intéressant à la manière dont les avancées technologiques et médiatiques qui annoncent la société des loisirs ont constitué le creuset de l'émergence de la contre-culture, nous désirons montrer ici comment le discours littéraire, à travers la dissémination délirante des structures narratives et des formes traditionnelles de contenu et d'expression, a reflété l'enthousiasme et le délire ludique associé aux représentations technologiques de la période de son surgissement. Nous observerons comment les pratiques graphiques d'avant-garde, le formalisme, le collage/pastiche citateur et les nouveaux dispositifs de production et de communication sont au cœur du discours littéraire contre-culturel et constituent des moteurs de son actualisation au cinéma. Nous nous intéresserons à trois revues : *Mainmise*, *Hobo-Québec* et *La Barre du jour*, et nous nous appuierons sur l'argumentaire défendu dans la thèse de Sébastien Dulude, qui s'intéresse à la performativité des dispositifs typographiques du livre de poésie contre-culturelle québécoise.

2.2.2.1 De nouvelles manières d'envisager l'imprimé

Quiconque s'est intéressé aux revues culturelles québécoises des années 1960 sait qu'un changement radical s'opère sur le plan graphique au cours de la deuxième portion de la décennie. Couleurs, typographies, collages, formats, influence de la bande dessinée américaine; l'écart est impressionnant entre, par exemple, une revue comme *Parti pris* et un journal d'images et d'écriture comme *Hobo-Québec*, où pourtant plusieurs des mêmes collaborateurs sévissent, à quelques années d'intervalle¹⁸⁹.

Sébastien Dulude note que la contre-culture québécoise émerge dans des circonstances sociohistoriques particulières qui sont entre autres marquées par une croissance exponentielle du champ de la communication et par le développement de nouvelles technologies et de médias de masse d'une accessibilité inédite¹⁹⁰. Résultat : selon Dulude, ce contexte s'avère plus que favorable à l'interpénétration des courants de pensée, qui plus que jamais, s'influencent mutuellement et se structurent de manière plus dispersée qu'une avant-garde (comme nous l'avons également démontré en introduction, notamment par l'entremise des analyses de Jean-Pierre Sirois-Trahan).

L'avènement des technologies médiatiques participe de nouvelles manières d'envisager l'imprimé et la diffusion du livre, mais aussi de la manière dont la matérialité de celui-ci importe dorénavant dans sa réception auprès d'un public qui se reconnaît en certains codes. Ce public répond ainsi à la présence d'un document polysémotique qui met de l'avant à la fois la puissance du « faire-agir » littéraire et la performativité du matériel¹⁹¹ créé dans l'optique d'une réification de la créativité spontanée dont nous avons préalablement aussi fait l'argumentaire.

¹⁸⁹ La même chose pourrait d'ailleurs être affirmée au sujet des publications culturelles des années 1970, lorsque comparées à celles du milieu des années 1980 et à leur facture austère.

¹⁹⁰ Sébastien Dulude, « Performativité des dispositifs typographiques du livre de poésie de contre-culture québécoise : regards culturels et littéraires », Thèse de doctorat, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2015, p. 119.

¹⁹¹ À titre d'exemple, à la toute fin des années 1970, l'une des images les plus fortes de la culture punk britannique demeure cette partition tablature pour guitare, publié dans le fanzine *Sniffin' Glue*, montrant comment jouer un accord de sol, de la et de mi, coiffée du titre : « Now Form a Band ».

Au point de vue technique, Sébastien Dulude soutient que :

La disponibilité de machines permettant de composer des textes sans recours à des typographes – notamment avec la machine à écrire IBM Selectric, apparue en 1961, moins d’une décennie avant les débuts de la publication assistée par ordinateur, d’abord coûteuse, à la fin des années 1960 – et surtout l’accessibilité économique des presses offset ou, plus encore, de la photocopie et de la sérigraphie ont [...] favorisé une spontanéité nettement plus grande dans les processus d’édition. Désormais, il devenait possible pour l’éditeur-graphiste d’intervenir dans toutes les étapes de fabrication de l’imprimé¹⁹².

Les animateurs de *Mainmise*, *Hobo-Québec* et *La Barre du jour* (comme ceux de *Logos*, de *Cul Q* et de plusieurs autres revues) sont particulièrement sensibles aux possibilités de l’imprimé. Il en va de même notamment pour les éditeurs des *Herbes rouges* et des Éditions Erta, ainsi que pour plusieurs poètes et écrivains – notamment Denis Vanier, Josée Yvon, Paul Chamberland, Patrick Straram et Claude Péloquin, dont les publications savent tirer parti des potentialités techniques permises par les nouveaux dispositifs d’impression et de diffusion.

Dans une entrevue accordée à Radio-Canada, Jean Basile, cofondateur de *Mainmise*, explique l’impact du médium télévisuel sur le champ littéraire contre-culturel québécois :

[Marshall McLuhan] nous a fait comprendre qu’il y a eu la télévision, et, pour nous, c’était très important. Je pense que les journaux écrits n’en tiennent pas compte assez. Nous avons dit : « Bon, nous allons construire une chose écrite comme un scénario de télévision »¹⁹³.

Marshall McLuhan, tout comme Buckminster Fuller, a une influence décisive sur la manière dont le discours autour des médias et des technologies se structure à la fin des années 1960. Mais bien au-delà du discours théorique, son application concrète à la matérialité du livre et des revues se fait sentir très tôt. Ce n’est pas un hasard si le premier numéro de *Mainmise*, publié en octobre 1970, ressemble étrangement, dans sa mise en page et son traitement imprimé, à *The Medium is the Massage*, de McLuhan¹⁹⁴. À titre de membre associé de l’Underground Press Syndicate (UPS), la revue a alors accès à un fonds d’images

¹⁹² Sébastien Dulude, *op. cit.*, p. 120.

¹⁹³ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Pratiques et discours de la contreculture au Québec*, Québec, Septentrion, 2015, p. 101.

¹⁹⁴ En 1972, l’ouvrage de Jacques Languirand *De McLuhan à Pythagore* reprendra d’ailleurs le même motif.

et de textes que se partagent les membres de ce syndicat qui alimente plus de 200 journaux dans le monde, dont la plupart sont américains¹⁹⁵. *Mainmise* peut reprendre et traduire des articles internationaux et des textes de McLuhan, Fuller et bien d'autres, publiés dans *Play Power*, à Londres, ou *L.A. Free Press*, aux États-Unis.

Cette diffusion offre au milieu un essaimage de signes qui traduisent la pensée contestataire soutenant le discours contre-culturel. L'esthétique psychédélique et la forte influence du pop art et de l'op art inscrivent d'une manière tangible et physique le discours de la contre-culture dans le champ littéraire, à travers la matérialité des livres et des revues. Comme l'explique Sébastien Dulude :

Tout se passe comme si le livre devenait un document polysémiotique, texte et objet cosignifiants, plus, dès lors, qu'un seul réceptacle de mots ou qu'un strict recueil de poèmes, qui puisse transmettre d'emblée par ses formes typographiques, visuelles et matérielles du sens complémentaire au texte. Le livre déborde, exubérant comme la contre-culture elle-même, il aspire à une part d'absolu, participant de cette quête d'un art total qui émerge au cours de la décennie 1960, notamment par l'apparition des happenings multidisciplinaires, de l'art de la performance et des pratiques installatives [...] On remettra en question jusqu'à la pertinence même du livre : « il faut quitter le livre », ainsi que l'exhortait Péloquin dès 1966 [...] Première cible dans cette dynamique: le lecteur¹⁹⁶.

Si la première « cible » de cette dynamique est le lecteur, ce dernier fait aussi l'expérience du pouvoir de « faire-agir » que le discours de la contre-culture tente de rendre opératoire en premier par l'écriture. Un « faire-agir » qui se vit au quotidien et qui implique toute l'euphorie du vécu-fiction télescopée à travers une esthétique du collage, de la citation et des associations libres. Le discours littéraire emprunte ainsi à tout et à n'importe quoi – au quotidien, au vécu, aux expériences psychotropiques – et devient le distillat de ce champ de bataille où s'est abattue la cloison entre haute et basse cultures. Dans sa forme même, et d'un seul coup d'œil, l'objet imprimé signifie ainsi d'emblée quelque chose et libère par son irruption dans le paysage de l'imprimé une charge qui va à l'encontre d'une institution clairement identifiable, forte de sa tradition et de ses indicateurs de légitimation¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *op. cit.*

¹⁹⁶ Sébastien Dulude, *op. cit.*, p. 117.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 122.

Journal d'images et d'écritures, *Hobo-Québec* fait vivre les possibilités de l'imprimé d'une multitude de façons, tout en insistant sur l'importance du vécu quotidien et de son rayonnement à travers une écriture décomplexée, *joualisée* et créative, où la pratique d'écriture « déborde » littéralement du cadre matériel et culturel de son énonciation. Au profit de la créativité réifiée, on espère donc alors permettre à la création de jouir sans entrave. Ce faisant, on autorise le quotidien à pénétrer de toutes parts dans ce grand fourre-tout polysémotique. Par exemple, dans la deuxième livraison d'*Hobo-Québec*, on retrouve un article de Pierre « Pierrot le fou » Léger, intitulé « Patoff ou la commercialisation du merveilleux... tabarnac », dans lequel celui-ci insère carrément une publicité pour son plus récent livre et laisse son numéro de téléphone au bas de l'article, avec la mention: « appelle-moé/viens jaser ». Le dispositif rappelle peut-être les petites-annonces des journaux jaunes, mais l'idée d'une communion participative, active et constante, entre le lecteur et l'écrivain nous transporte beaucoup plus près des utopies numériques et de la création hyperconnectée de l'ère 3.0.

La rubrique « Frabrike d'écriture », créée et animée par Paul Chamberland, qui à l'époque d'*Hobo-Québec* est membre de la commune Cadet-Roussel, évoque le lien entre les utopies communales et les idées partagées par les penseurs des utopies numériques à l'origine d'une bonne partie de la Silicon Valley. Dans le même numéro de la revue, Paul Chamberland explique, à propos de l'écriture:

[...] je me suis retrouvé un moment donné, grâce à [Francis] Ponge, en particulier, dans une sorte de pratique de l'écriture, où c'est le mouvement qui compte, d'abord et avant tout, le mouvement de production textuel qui fait que ça écrit – si ça apparaît plutôt du côté du roman ou de la poésie, que d'un autre côté, ça n'a pas plus d'importance que cela. Il y a aussi des techniques qui ont été mises au point dans le roman, qui débordent le roman, comme celle du « cut-up » de Burroughs¹⁹⁸.

Cette rubrique vise à provoquer, selon son inventeur, un mouvement d'expression, de production écrite ou orale, « de faire se communiquer les gens entre eux, par leur propre texte, qu'ils fabriquent ensemble du texte¹⁹⁹ ». Intervenant comme « catalyseur », par l'entremise de divers jeux d'écriture, Chamberland espère alors à créer un processus de

¹⁹⁸ [s. a], « Entrevue : Paul Chamberland », *Hobo-Québec*, vol.1, n° 2, février 1973, p. 9.

¹⁹⁹ *Loc. cit.*

libération, à travers l'écriture, qu'il résume en cette formule : « Toulmonde est écrivain parce que toulmonde parle²⁰⁰. »

2.2.2.2 Nouveau catalyseur : *La Barre du jour*

Si la première moitié des années 1970 est riche en expérimentations de toutes sortes, elle se caractérise entre autres, comme le souligne Charles Messier, par l'émergence d'un courant dit « formaliste ». Mais bien que les productions poétiques d'avant-garde marquent l'imaginaire du champ littéraire, elles ne représentent toutefois qu'à peine dix pour cent des 632 recueils de poésie publiés de 1970 à 1975²⁰¹. De ce courant formaliste, *La Barre du jour* tient lieu de catalyseur, en évacuant notamment le politique de ses livraisons²⁰². Selon Élyse Guay, « si le nationalisme littéraire était assez uni durant les années soixante, il est contesté par une nouvelle relève poétique dans la décennie suivante, relève qui ne souhaite plus assumer de fonctions politiques, mais qui cherche à se “centrer” sur le littéraire²⁰³. » Cette recentralisation sur le littéraire provoque, d'après Guay, au tournant de la décennie 1970, une inflexion qui fait que le pays devient alors, dans les discours, une réalité économique et politique, alors que le littéraire s'en trouve progressivement déchargé²⁰⁴. Recentrée sur le littéraire, *La Barre du jour* envisage un affranchissement du langage qui vise néanmoins à s'autonomiser, ou plutôt à rompre totalement, d'avec les valeurs bourgeoises et les intérêts des classes dominantes. Sébastien Dulude suggère que :

[...] l'enjeu est dès lors déplacé vers la déconstruction syntaxique et langagière par une littérature transgressive, en rupture complète avec la frange politisée de la littérature québécoise et nourrie par des courants théoriques issus du structuralisme européen diffusé notamment par la revue d'avant-garde *Tel Quel*²⁰⁵.

²⁰⁰ *Loc. cit.*

²⁰¹ Charles Messier, « L'ascension de Lucien Francoeur dans le champ littéraire québécois », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, p. 12.

²⁰² Du moins jusqu'en 1977, année où la revue devient *La Nouvelle barre du jour*, et se recentre autour de l'enjeu des écritures féminines. Voir à ce sujet le mémoire d'Élyse Guay cité plus tôt.

²⁰³ Élyse Guay, *op. cit.*, p. 21.

²⁰⁴ *Loc. cit.*

²⁰⁵ Sébastien Dulude, *op. cit.*, p. 108.

L'un des enjeux de cette lutte contre la domination s'illustre à travers l'importance sémiotique du lien texte-image. En 1973, *La Barre du jour* consacre un numéro entier à la relation entre les deux dispositifs. Dans la présentation du dossier, Jean Yves Colette écrit :

Avec des mots (et des images) cette publication cherche à situer les *lieux illustrés*; à montrer l'organisation interne de ces derniers. [...] En outre, les textes-images dits de création rendent compte d'utilisations possibles de l'image à des fins autres que mercantiles et informatives (au sens restreint du terme). Règle générale, tous s'attachent à la relation texte-image²⁰⁶.

Prenant en charge une lutte utopique se déroulant à même le langage, les formalistes de *La Barre du jour* (à laquelle participent aussi des contre-culturistes comme Patrick Straram, ou Josée Yvon) s'attaquent directement au maillon fort de la société capitaliste que Jacques Pelletier nomme, comme nous l'avons vu plus tôt, « l'ordre du discours qui est aussi discours de l'ordre ». Ainsi, l'intervention d'images, de citations, de pastiches et de détournements participe à prendre le contre-pied d'une langue déjà contaminée par l'ordre. Comme le soutient Sébastien Dulude :

De manière synergique, l'audiovisuel, le cinéma sont à la fois des vecteurs de diffusion de ces importantes transformations culturelles qui s'opèrent et constituent, en soi, ces transformations, dans une effervescence créative tout à fait en phase avec cette nouvelle civilisation de l'image. Dans la perspective contre-culturelle [...] à travers cette volonté [...] de riposter à un très vaste ensemble de normes, valeurs et institutions dominantes par une nouvelle culture transgressive et/ou subversive, la portée multimédiatique du cinéma allait trouver écho dans la production graphique et livresque de l'époque qui aspirait elle aussi à une portée totalisante, fondée sur une démarche de multiplication des perceptions mises en jeu dans la transmission des contenus²⁰⁷.

La dissémination délirante des pratiques d'écriture et la création d'objets polysémiotique servent ainsi le projet contre-culturel de renversement du discours de l'ordre en faisant non seulement intervenir l'art dans le quotidien, mais en subvertissant l'écriture afin de créer de nouvelles zones d'interprétation résultant de dispositifs qui rendent inséparable la pratique de la vie quotidienne de la création artistique. Une dimension du discours contre-culturel qui sera au cœur de son actualisation au cinéma et à travers l'art vidéo, comme nous le verrons plus loin.

²⁰⁶ Jean Yves Colette, « Avant image », *La Barre du jour* n^{os} 35-36-37, automne 1972, p. 7.

²⁰⁷ Sébastien Dulude, *op. cit.*, p. 233.

2.2.3 Sphère cosmique : la nouvelle conscience et l'esthétisation des formes de vies impures

Le 8 décembre 1968, à 14h30, près de 2000 personnes sont réunies à la cathédrale Notre-Dame de Montréal pour célébrer l'Immaculée Conception. À 14h45, un collectif formé de six hommes et de deux femmes s'introduit par la porte arrière et interrompt la cérémonie. Du haut de la nef, les huit individus associés au groupe Déclic! scandent une trentaine de vers du manifeste *Place à l'orgasme*, sous le regard ébahi d'une foule qui subit les fulminations de ceux-ci. Dans les mots d'André Fournelle, membre du groupe : « [N]ous scandons nos invectives contre le pouvoir de l'église, le capitalisme, le conformisme [...] tout en proclamant haut et fort les valeurs auxquelles nous croyons [...] : Place à la magie, Place à la lumière, Place à la lucidité²⁰⁸ ». *Happening* où se rencontrent la performance, le *Living theatre*, les idées héritées du *Refus global* et la notion d'« homme nouveau », cette irruption de l'extraordinaire dans le quotidien résume en quelque sorte les tenants et aboutissants de la sphère cosmique que nous désirons ici analyser afin de démontrer l'importance qu'y joue l'esthétisation des formes de vies impures. Une pratique qui s'inscrit dans une entreprise d'affranchissement du pouvoir et du discours de l'ordre, notamment par le truchement d'un renversement des valeurs véhiculées par structures opprimantes soutenues par la famille nucléaire, les trois grandes religions monothéistes et l'ordre social.

Nous analyserons ici la constitution de la sphère cosmique du discours contre-culturel, en nous penchant sur le mysticisme, la libération sexuelle, les drogues et les nouvelles formes de solidarité prônées par le communautarisme et le « retour à la terre ». Pour ce faire, nous tirerons quelques exemples du discours de quatre revues : *Mainmise*, *Cul Q*, *Sexus* et *Allez chier*, en plus de nous attarder à certains aspects des *Travaux pratiques* de Denis Vanier et Josée Yvon et de l'œuvre poétique de Louis Geoffroy et de Paul Chamberland.

²⁰⁸ Anithe de Carvalho, *op. cit.*, p. 75.

2.2.3.1 Recul de la censure : une parenthèse sur le cléralisme

Deux statistiques peuvent nous aider à comprendre la conjoncture qui mène au foisonnement de la « sphère cosmique » au sein du discours contre-culturel québécois. Tout d'abord, l'atomisation du pouvoir de censure de l'établissement religieux doit être soulignée. À titre d'exemple, entre 1913 et 1967, le Bureau de censure des vues animées de la province de Québec, dont le mandat est le maintien de la morale, met à l'index et/ou découpe près de 6000 films tous genres confondus. En 1967, alors que le terme « censure » disparaît, le Bureau de censure devient le « Bureau de surveillance ». En 1983, celui-ci est une fois de plus renommé. Il devient la Régie du cinéma²⁰⁹. La sécularisation de la question de la censure souligne la gémflexion du pouvoir religieux tout en accompagnant la démocratisation culturelle et la naissance de l'État-providence. On relègue de ce fait à l'institution politique les questions de moralité.

Soulignons ensuite l'atomisation au même moment du pouvoir religieux lui-même, et ce, en termes d'effectifs. Incidemment, alors que le pouvoir religieux s'atomise d'un point de vue légal, on constate une diminution draconienne des entrées en prêtrise. Si le chiffre des vocations est de 2000, en 1946, il tombe à un peu plus d'une centaine en 1976²¹⁰. Le recul du religieux fait alors place à l'État-providence.

Comme l'a démontré Anithe de Carvalho, les ambitions de la démocratie culturelle véhiculées par les idéaux contre-culturels sont devenues en quelque sorte le prolongement de la démocratisation de la culture amorcée plus tôt :

[...] l'objectif de la démocratisation est de rendre accessible la culture d'élite à un public plus vaste alors que celui de la démocratie culturelle consiste à faire la promotion de la culture au sens large, née des traditions et des coutumes populaires et produite par les gens eux-mêmes. Au Québec, c'est après les événements de Mai 68 qu'on peut voir

²⁰⁹ Pierre Hébert, Yves Levers & Kenneth Landry (dir.), *Dictionnaire de la censure au Québec*, Montréal, Fides, 2006, p. 18.

²¹⁰ Denis Monière, « La renaissance du mysticisme », *Chronique*, n° 18-19, juin-juillet 1976, p. 99.

le modèle de la *démocratie culturelle* (1970-1980) succéder et se juxtaposer à celui de la *démocratisation de la culture* (1950-1960)²¹¹.

Bien ironiquement, pour plusieurs contre-culturistes aux visées athées, les idéaux humanistes du personnalisme chrétien (d'où émerge l'idée de démocratisation de la culture) ont engrangé les sympathies de l'État pour la contre-culture et la manière dont celle-ci s'est conséquemment intégrée à l'État-providence²¹², comme le soulignent les chercheurs Jean-Philippe Warren et E.-Martin Meunier.

Ceci dit, l'anticléricalisme fielleux dont est tributaire le discours littéraire de la contre-culture, au Québec, tire ses origines de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle, notamment chez les polémistes Olivar Asselin, Arthur Buie, Jules Fournier et Jean-Charles Harvey. Ajoutons à cela le discours caustique commun à un certain nombre d'ouvrages anticléricaux à la diffusion confidentielle (publiés surtout après la Seconde Guerre mondiale), comme *Orage sur mon corps*²¹³, d'André Béland (1944), *L'âne de Carpizan*, de Raymond Goulet (1957), ou encore *Histoires pour enfants snobs* de Roger-Bernard Huard (1963). Les idéaux socialistes et laïques d'animateurs de revues culturelles comme *Parti pris*, reprennent de leur côté, au cours des années 1960, le relais du discours quérulent et anticlérical consacré par le *Refus global*, qui déjà en 1948 décriait le :

[...] petit peuple serré de près aux soutanes restées les seules dépositaires de la foi, du savoir, de la vérité et de la richesse nationale. Tenu à l'écart de l'évolution universelle de la pensée pleine de risques et de dangers, éduqués sans mauvaise volonté, mais sans contrôle, dans le faux jugement des grands faits de l'histoire quand l'ignorance complète est impraticable²¹⁴.

L'intérêt pour le mysticisme et pour les religions et pratiques spirituelles orientales participe, à partir de la fin des années 1960, et ce, jusqu'au début des années 1980, à la diffusion de l'idée que l'« homme nouveau » peut finalement espérer une communion qui, à l'inverse de ce que Marx décriait, n'est plus « le soupir de la créature opprimée, le sentiment

²¹¹ Anithe de Carvalho, *op. cit.*, p. 15.

²¹² *Ibid.*, p. 17.

²¹³ Au-delà de sa nature « défroquante », le livre de Béland, qui demeure une oeuvre plutôt faible, est surtout le premier roman québécois à contenu homosexuel, comme le précise le *Dictionnaire de la censure au Québec*.

²¹⁴ Paul-Émile Borduas, « Refus global », *Refus global et autres écrits*, Montréal, Typo, 2010 [1948], p. 13-14.

d'un monde sans cœur et l'âme d'une société sans âme [...] l'opium du peuple²¹⁵ », mais bien une manière légitime de se brancher sur une machine symbolique qui n'incarne pas un appendice des structures répressives de l'état et de ses appareils idéologiques.

Comme le suggère Gaétan Rochon, en remplacement de la rationalité technico-économique et d'essence répressive, la contre-culture propose une recréation de la dimension unitaire de l'homme. L'idée est de faire exploser la dichotomie « raison-intellect-matériel » qui sévit dans la société technocratique. Les valeurs véhiculées par le discours contre-culturel s'inscrivent alors dans une nouvelle dichotomie qui privilégie les émotions, l'hédonisme, la créativité et certaines formes de tribalisme communautaire²¹⁶. Le mysticisme et les pratiques spirituelles sont ainsi vus comme des manières de se libérer au quotidien plutôt que comme des structures aliénantes.

En ce sens, dans *l'ici et maintenant*, le taoïsme, la macrobiotique zen, le yoga et même le satanisme laveyen²¹⁷ permettent la célébration au quotidien, du corps et de ses possibilités. Si le mysticisme est perçu par certains, comme l'équipe de la revue *Chroniques*, comme un retour du religieux dans la sphère publique (des *Jesus Freaks* à la secte de Moon), on ne peut néanmoins identifier une religion précise ou une orientation spirituelle qui soit essentiellement unique à la contre-culture. L'exotisme et une certaine forme d'intérêt pour l'ésotérisme se révèlent omniprésents, même à l'extrême gauche. On verra, par exemple, Patrick Straram, féroce athée, revêtir des allures amérindiennes, Paul Chamberland parler du Kébek-Terre-Kosmos, Guy Thouin (batter du Quatuor de Jazz libre du Québec) partir en Inde pour étudier le yoga et les tablas²¹⁸, ou encore Emmanuel Cocke s'intéresser à l'ashram de Sri Aurobindo²¹⁹.

²¹⁵ Karl Marx, *Contribution à la critique du droit de Hegel. Introduction*, trad. « du mauvais côté », Genève, Entremonde, 2010 [1844], p. 10.

²¹⁶ Gaétan Rochon, *op. cit.*, p. 27.

²¹⁷ Le chercheur Richard Bergeron note que la plupart des soi-disant groupuscules sataniques au Québec se sont rapidement transformés en groupes échangistes. Voir : Richard Bergeron, *Damné Satan!*, Montréal, Fides, 1988, 68 p.

²¹⁸ Voir à ce titre : Daniel Lemay, « Que sont-ils devenus : Guy Thouin : du jazz libre au yoga de la vie », *La Presse*, Montréal, 26 décembre 2015, en ligne, <http://plus.lapresse.ca/screens/12f0e48c-27b6-4be9-a591-685db7800228__7C__0.html>, consulté le 5 novembre 2018.

²¹⁹ Cocke mourra à Pondichéry, en Inde, d'un œdème pulmonaire, alors qu'il est sur place pour tourner un documentaire et rédiger un livre sur Auroville. Son *Roman d'Auroville* demeure inachevé.

2.2.3.2 Drogues : les paradis artificiels

Pour les contre-culturistes, les drogues jouent un rôle de catalyseur d'expériences nouvelles. Nous proposons ici de reprendre une catégorisation initialement esquissée par l'essayiste et historien de la littérature québécoise François Dumont afin de départager le bassin de poètes contre-culturels, et d'appliquer cette dichotomie aux contre-culturistes québécois en général et à leur relation aux drogues. Dumont dégage deux tendances opposées. Une première, « euphorique et affirmative », s'applique à changer le monde par des débordements de musique, d'amour et de paix, stimulés par diverses drogues, et compte notamment Raoul Duguay comme principal représentant. Une seconde tendance, plus « agressive », souhaite moins célébrer un monde à venir que saboter un monde pourri. Il s'agit ici d'un camp auquel on rattachera des poètes comme Denis Vanier²²⁰. Le discours associé à l'esthétisation des vies impures, notamment à travers l'usage de drogues, s'avère en phase avec cette dichotomie.

Dans *Jack Kerouac : Essai-poulet*, Victor-Lévy Beaulieu parle en ces mots du rôle des hallucinogènes dans l'avènement de la nouvelle conscience :

[...] [d]'où l'importance des hallucinogènes, l'Ouest américain, la Nouvelle Frontière ne se trouvant plus désormais que dans l'âme, qu'au creux de l'être – Les drogues doivent provoquer cet élargissement de la conscience, cette révolution de l'esprit – Loin avant la première marche sur la lune, les hallucinogènes sont ce qui est arrivé de plus important à l'Amérique moderne – Si dans les deux cas il s'agit de s'appropriier l'espace, seuls les beatniks sont dans le vrai : se projeter dans le cosmos au moyen de la machine ne change pas l'espace intérieur [...] ²²¹.

Les références au LSD et aux drogues sont un motif récurrent dans le discours de la contre-culture, et ce, dès ses balbutiements. Si Beaulieu et Duguay en parlent comme d'un élargisseur de conscience, chez d'autres, comme Louis Geoffroy (dont le recueil *LSD voyage* est publié en 1974), Denis Vanier (*Lesbienne d'acid*, 1972) et Jean-Marc Piotte (*Portrait du voyage*, coécrit avec Patrick Straram et Madeleine Gagnon, 1975), on peut voir un acte

²²⁰ Sébastien Dulude, *op cit.*, p. 104-105.

²²¹ Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kerouac essai-poulet*, Montréal, Éditions du Jour, 1972, p. 96.

politique dans la prise de psychotropes; non seulement en raison de leur illégalité, mais dans leur potentiel de destruction des consciences aliénées et des modes d'être et d'agir de la société technocrate. La force brute du discours se voit, dans bien des cas, amplifiée par un recours à un langage qui fait usage d'un « faire-agir » similaire à celui des drogues. Piotte écrit à propos de cet usage : « Ce sera une longue marche, zigzagante, collective et individuelle [...] LSD ou autres moyens, pour commencer le grand nettoyage²²². »

Pour Geoffroy, la référence au LSD agit comme la justification d'une véritable déflagration totalisante où s'entremêlent, dans une forme d'ivresse, musique, sexualité et révolution : « [...] l'absence de toi que / je retrouve hallucinante dans ce jardin dont les / portes étaient ouvertes comme me dit Tuli Kup- / ferberg ivre de nectar musical / si ce n'est de sperme sucé au pistil des fleurs de la flower generation [...]»²²³. Quant à Vanier, on peut mesurer la radicalité de sa vision sans compromis dans le poème « Allô-Police », célèbre notamment pour la lecture qu'il en fit à la Nuit de la poésie 1970 :

John Sinclair, ministre obscène des White Panthers / a été condamné à 10 ans de prison / pour [avoir donné] 2 joints de marijuana / [à un arriéré sale de l'escouade des narcotiques.] / 10 ans : plus que le maximum / Sinclair est une beauté dangereuse. / Pour lui, comme pour nous, la sexualité / les crises de nerfs tendres au toucher du corps / doivent se faire dans la rue en plein jour / devant ceux qui travaillent / fourrés par le fascisme de leurs préjugés. / Avec de la magie vulgaire, du rock'n roll et de la dope [et de l'incroyable cinérama]. // Nous sommes tous porteurs d'un sacrement à contempler / pour l'ultime libération des astres en nous²²⁴.

D'une manière tout aussi politique, lors de sa deuxième parution, en 1969, la revue *Allez Chier* (qui succède à la revue *Sexus*, après les nombreux démêlés de son fondateur, Yvan Mornard, avec la justice), propose un « Spécial Marihuana ». S'immisçant dans le marché interlope du hachich et du cannabis, Mornard défend dans son éditorial la décriminalisation de la marijuana et attaque le discours de l'ordre en ces mots :

Nous en sommes là. On peut également tirer de ce bilan un jugement sur le régime, et ce jugement, même sous la plume d'un auteur assez modéré, prend des accents accablants. Deux voies nous sont ouvertes : la première consiste à respecter une loi désuète que l'on

²²² Jean-Marc Piotte, Madeleine Gagnon et Patrick Straram, *Portraits du voyage*, Montréal, L'Aurore, 1975, p. 11.

²²³ Louis Geoffroy, *LSD voyage*, Montréal, Éditions Québécoises, 1974, p. 15.

²²⁴ Denis Vanier. « Allô Police », *Œuvres poétiques complètes*, Montréal, Parti pris, 1980, p. 195-196.

s'accorde à modifier progressivement ; la seconde consiste à passer outre et à brûler les feux rouges. La leçon, en tout cas, est claire : la nouvelle génération a d'ores et déjà opté contre le « dialogue » qu'on tente, en dernière alternative, de lui imposer²²⁵.

Reproduisant à l'endroit et à l'envers – dans une disposition noir sur blanc et blanc sur noir – un aphorisme de Spinoza (« Toutes les lois qui peuvent être violées sans que personne en souffre sont tournées en dérision²²⁶ »), Mornard clos cette deuxième et dernière livraison d'*Allez Chier* par une publicité pour les abonnements qui donne le ton de son orientation politique: « Êtes-vous à gauche ou en avant ? *Allez Chier* est la seule publication québécoise qui peut répondre à cette question [...] Si vous êtes convaincus d'être à gauche et non en avant, prière de vous abstenir [de vous abonner]²²⁷. »

Pour Jean-Philippe Warren, « la *dope*, le sexe et le rock ont ceci de particulier qu'ils sont révolutionnaires sans être politiques. [...] Les jeunes peuvent ainsi passer pour marginaux tout en se comportant de manière très grégaire et paraître iconoclastes tout en suivant la mode²²⁸. » Comme nous venons de le voir, ce discours sur la radicalité patentée ne s'applique évidemment pas à tous les contre-culturistes, mais se retrouve néanmoins souvent associé à la revue *Mainmise*. En avril 1971, *Mainmise* consacre son quatrième numéro au « pot²²⁹ ». Dans celui-ci, on s'applique à expliquer en long et en large la genèse et les bienfaits du chanvre indien, tout en déconstruisant les mythes les plus communs autour de ce dernier. Fidèle à sa réputation d'« organe québécois du rock international, de la pensée magique, et du gay savoir [*sic*] », la revue dont les toutes premières phrases de la première livraison (une citation du *New York Times*) faisaient déjà référence au cannabis²³⁰, y va également d'une histoire culturelle de la plante. S'inscrivant dans le *zeigeist* de l'époque,

²²⁵ Yvan Mornard, « La philosophie *Allez chier* », *Allez chier*, juin 1969, n° 2, [non paginé].

²²⁶ *Loc. cit.*

²²⁷ *Loc. cit.*

²²⁸ Cité dans : Thierry Bissonnette, « Court-circuitage dionysiaque de la filiation, stérilisation imaginaire et bébés jetés avec l'eau du bain : malaise dans la contre-culture québécoise », *Francophonies d'Amérique*, n° 38-39, automne 2014 / printemps 2015, p. 105-119.

²²⁹ Le septième numéro de la revue contiendra quant à lui un dossier complet sur le haschich.

²³⁰ « Is it true that the sweet odor of marijuana filtered out of an upper level restroom. true [*sic*] that ushers went through the house flashing spotlight at smokers and telling them to stop. "These kids are much more polite than their parents." », [s. a.], [s. t.], *Mainmise*, n° 1, octobre 1970, p. 2. [Extrait du *New York Times*, 6 août 1970]

l'équipe élabore même une liste des meilleurs musiques et films pour la « génération *stone*²³¹ ».

2.2.3.3 Sexe : libération totale et horizontale?

Au-delà de la drogue, l'esthétisation des formes de vies impures passe avant tout par la libération sexuelle et l'assaut contre la cellule familiale. Ces deux facettes de la sphère cosmique du discours contre-culturel s'attaquent au discours de l'ordre, de la productivité et de la reproduction des idéaux technocrates et religieux. Pour reprendre les mots d'Amos Vogel, « la validité de la sensualité et de la concupiscence en tant que prérogatives humaines légitimes sert [...] à révéler que des activités jugées nuisibles par les autorités légales peuvent, en fait, s'avérer bénéfiques²³². » Tout comme la drogue, le sexe participe de cette tendance. C'est ainsi que *Mainmise* publie en 1974 le « Manifeste du mouvement Coup de poing », dans lequel on affirme la primauté du principe de plaisir dans toutes les activités humaines. Comme pour les drogues, nous pouvons reprendre ici les catégorisations esquissées par François Dumont et parler de sexualité « euphorique et affirmative », et d'une seconde tendance qui serait plus nihiliste et « agressive », s'adonnant littéralement au « terrorisme pornographique », comme on l'a souvent affirmé à propos de Vanier et d'Yvon. À cette tendance, on peut également associer les expériences de la revue *Sexus* – qui apparaît en août 1967, et qui, au moment où la plupart des « revues parallèles » s'orientent vers la politique, elle, se veut avant tout *libérante* au niveau de la sexualité²³³ –, la volonté de

²³¹ On peut notamment y retrouver les films *Easy Rider*, *Fantasia*, *MASH*, *Music Lovers*, *Satyricon* et *Zabriskie Point*, ainsi que les albums *Wonderwall* (George Harrison) et *Astral Week* (Van Morrison). Étonnamment, aucune parution québécoise ne fait son chemin jusque dans cette liste. Incidemment, environ au même moment, dans la revue (catholique) de cinéma *Séquences*, la journaliste Janick Beaulieu parle du cinéma *underground* en ces termes : « Je n'insisterai pas trop sur l'audace des sujets abordés. Ils sont très connus. Cela va de l'homosexualité jusqu'au blasphème. » Ce à quoi elle ajoute que ce qui rend difficile l'appréciation « des films de ce genre » tient en ce que le spectateur n'éprouve aucune envie de les étudier de l'intérieur, en s'intéressant à la démarche de l'auteur. Voir : Janick Beaulieu, « Connaissez-vous l'Underground ? », *Séquences*, n° 62, octobre 1970, p. 20.

²³² Amos Vogel, *op. cit.*, p. 206.

²³³ Yves Robillard (dir.), *Québec underground.*, *op. cit.*, p. 359.

provoquer chez Jean Leduc et *Cul Q*, ainsi que quelques revues mineures tel *Le Nouvel Obsédé*, un journal « satirique, anti-intellectuel, antireligieux » qui apparaît en 1969 à l'Université de Montréal et qui se qualifie lui-même, dès son premier numéro²³⁴ de « journal essentiellement tendancieux, malhonnête et cochon²³⁵ », qui a pour mot d'ordre : « Les lecteurs, on s'en sacre²³⁶ ».

À travers la libération sexuelle – généralement observée depuis une posture hétérosexuelle²³⁷ –, le discours de la contre-culture, au Québec, voit poindre également l'émergence des minorités sexuelles et des pratiques considérées non seulement comme impures, mais littéralement déviantes. Si *Mainmise* va de l'avant très tôt, en publiant dans son deuxième numéro une traduction du « Manifeste du Front de libération homosexuel », de Carl Wittman, lequel explique que « nous assistons aujourd'hui à la réévaluation des rôles sexuels²³⁸ », des articles signés par Josée Yvon (d'ailleurs regroupés dans les *Travaux pratiques*) ou Paul Chamberland nous amènent sur des territoires allant du sadomasochisme à l'urophilie et la clystérophilie, jusqu'à la pédophilie.

Alors que Chamberland parle de la « communion érotique entre l'enfant et l'adulte²³⁹ » et fait régulièrement l'éloge d'un type de pédérastie visiblement inspiré des théories alors très en vogue de Wilhelm Reich²⁴⁰, Yvon se pose comme un liant improbable entre les différentes visions et mouvements, prônant que « la liberté pour tous dans une société égale implique des groupes sexuels aussi bien prostitués qu'amoureux²⁴¹ ». Dans son texte intitulé « La poche des autres », publié dans *Le Berdache*, en février 1982 (et repris dans *Travaux pratiques*, en 1986), Yvon vole au secours de la pédophilie en ces mots :

²³⁴ Un « spécial Dieu », sur la couverture duquel on voit un œil dont l'iris est remplacé par un mamelon.

²³⁵ Yves Robillard (dir.), *op. cit.*, p. 414.

²³⁶ *Loc. cit.*

²³⁷ Comme le note Thomas Waugh, il n'est pas anodin que la première lesbienne au cinéma québécois (dans le film *Valérie*, de Denis Héroux) soit également une anglophone. Voir à ce titre : Thomas Waugh, « Nègres blancs, tapettes et "butch"... », *op. cit.*, p. 47.

²³⁸ Carl Wittman, « Manifeste du Front de libération homosexuel », *Mainmise*, n° 2, décembre 1970, p. 88.

²³⁹ Paul Chamberland, « La poésie, le vécu : recherche et expérimentation » Entrevue avec Caroline Bayard et Jack David, *Voix et images*, vol. 2, n° 2, 1976, p. 168.

²⁴⁰ Voir notamment le « Manifeste schizosexuel », dans le numéro 12-13 d'*Hobo-Québec* (décembre 1973).

²⁴¹ Denis Vanier & Josée Yvon, *Travaux pratiques*, Sainte-Foy, Rémi Ferland, 1987, p. 112.

On regarde le corps qui nous sied : féminin, musclé, ou pubère, sans chercher la connotation grossière du père, fils, sœur ou mère [...] pourquoi mettre l'imaginaire en suspension, le séquestrer ? Certains enfants sont d'accord pour avoir des aventures avec des pédérastes. Tout éducateur est un pédophile, qu'il le veuille ou non. Les enfants devraient sortir des rangs et proclamer leur droit à la pornographie. Le pédagogue mène le jeu et le discours amoureux est moins dupe que celui de l'amant parce qu'il n'attend pas de réponse. Le rapport pédophilique contemporain se veut un rapport d'individu à individu, non détaché de la notion de commerce²⁴².

2.2.3.4 Communautarisme : « toulmonde avec toulmonde »

Politisée autant qu'esthétisée, la libération sexuelle est également au cœur des élans de désolidarisation du noyau familial à travers les pratiques communales qui gagnent en popularité au début des années 1970, avant de s'évanouir dans le paysage au tournant des années 1980. Comme l'expliquent Jean-Philippe Warren et André Fortin, au Québec francophone, on estime très approximativement le nombre de communes à 200, en 1971. Deux ans plus tard, celles-ci passent à environ 900 dans la province, alors qu'il y en a à ce moment environ 3000 au Canada²⁴³.

Ceci dit, ce mouvement qui, dans les mots d'Edgar Morin, se développe spontanément en un réseau existentiel-économique-social²⁴⁴, entraîne également des changements dans le discours. Bien au-delà de la décriminalisation de l'homosexualité au Canada, en 1969, un nouvel ordre de discours, qui dans bien des cas sera précurseur des pratiques New Age en vogue à la fin des années 1970 et au début des années 1980, essaime, notamment au sein de communes dirigées par des individus pratiquant des formes (souvent douteuses) de thérapies, comme en témoigne le film de Pierre Maheu, *L'Interdit*²⁴⁵.

²⁴² *Loc. cit.*

²⁴³ Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, l'expérience communale sera aussi grandement explorée au cinéma.

²⁴⁴ Edgar Morin, *op. cit.*, p. 90.

²⁴⁵ Voir l'index pour plus de détails.

2.2.4 Sphère artistique : la performativité de la parole créatrice

Afin d'analyser la quatrième et dernière sphère du discours contre-culturel, nous reprenons ici l'argument de Gaétan Rochon voulant que la contre-culture n'entend pas triompher en se structurant politiquement, mais bien en se répandant culturellement. Comme le souligne le chercheur, elle n'est pas un parti politique, mais bien un parti culturel²⁴⁶. Néanmoins, puisque l'utilisation du mot « triomphe » infléchit vers l'idée d'une dynamique de pouvoir, nous réaffirmons que le discours de la contre-culture intervient dans le quotidien d'une manière à penser le politique tout en « évacuant l'impératif central de la prise de pouvoir²⁴⁷ ». Loin d'être bêtement (ou totalement) apolitique, la sphère artistique de la contre-culture est entendue ici – et nous le répétons à la suite d'Anthe de Carvalho – comme une composante d'une forme de néo-avant-gardisme artistique politisé, c'est-à-dire d'un courant qui tente de ramener l'art dans la pratique de la vie et de contribuer ainsi à une ouverture d'esprit et à une prise de conscience pour transformer la société²⁴⁸.

C'est en ce sens que la contre-culture est avant tout une posture, une manière d'être, d'agir et de penser²⁴⁹ qui tente de s'autonomiser au-delà du champ politique tel que nous le connaissons. Cette visée est inséparable d'une quête qui accompagne les avant-gardes depuis le début du 20^e siècle : l'intervention de l'art dans le quotidien. C'est en peu de mots le projet qu'ont voulu mettre de l'avant tant Guy Debord, durant les années 1950, qu'Opération Déclic!, durant les années 1960, ou encore la .(Société de conservation du présent)²⁵⁰ durant

²⁴⁶ Gaétan Rochon, *op. cit.*, p. 43.

²⁴⁷ Miguel Benasayag & Diego Sztulwark, *op. cit.*, p. 12.

²⁴⁸ Anthe de Carvalho, *op. cit.*, p. 9.

²⁴⁹ À ce titre, les manifestations carnavalesques de « partis politiques » contre-culturels, comme le Parti poétique et, plus près de nous, le Parti rhinocéros, nous renseignent sur la manière dont la contre-culture s'est immiscée en politique « officielle ».

²⁵⁰ Collectif d'avant-garde formé de trois membres (Alain Bergeron, Philippe Côté et Jean Dubé), la .(Société de Conservation du Présent) fut active de 1985 à 1994. Intéressée par l'idée d'agir « d'une certaine façon sur la temporalité (le présent), en vue d'une certaine fin (la conservation) », la .(SCP) posa son premier « geste » officiel en estampillant à l'encre le mot « COPIE » sur le *Grand Verre* de Marcel Duchamp, au Philadelphia Museum of Art. Résolument au cœur de l'art underground montréalais des années quatre-vingt, la .(SDC), dont le quartier général se trouvait au 259, rue Sainte-Catherine Est (près des Fougones électriques) collabora à quelques reprises avec les Néoistes de l'artiste montréalais Monty Cantsin, et plaça l'art vidéo, la performance, les nouvelles technologies et l'humour hérité du mouvement ti-pop et d'Opération Déclic! au cœur de ses nombreuses

les années 1980. Afin d'illustrer comment ce propos s'est confirmé à travers le discours littéraire de la contre-culture, nous nous rapporterons à l'ouvrage de Raouïl Duguay *Musiques du Kébek*, à la revue *Mainmise* et aux *Travaux pratiques* de Denis Vanier et Josée Yvon. Ces exemples feront ressortir la performativité de la parole créatrice telle qu'envisagée par le discours contre-culturel.

2.2.4.1 Sortir des musées et des livres

Au Québec, la sphère artistique du discours contre-culturel structuré dans les revues littéraires voit ses visées passer, dès la fin des années 1960, de manifestations d'avant-garde contestataires à des projets rassembleurs, utopiques et destinés à faire sortir l'art des musées et la littérature des livres. C'est à ce moment que l'idée du « travailleur culturel » émerge et que le discours de la contre-culture chevauche, l'espace d'un instant, le projet politique souverainiste et la démocratie culturelle. Comme l'explique Anithe de Carvalho : « à titre de travailleur culturel, l'artiste veut cogérer et administrer son espace de production. Il cherche à rejoindre un public élargi, à créer des espaces de discussion dans les musées et à diffuser le fruit de son travail au sein des médias²⁵¹. »

Relisons, par exemple, un entrefilet de la section du journal *Le Devoir* intitulée « Le bruit de la ville », qui date du mardi 13 juin 1967, et fait mention d'un spectacle du Zirmate, présenté à Expo 67 :

Tous les jeudis à 22h30 au Cinéma-Théâtre, le Pavillon de la Jeunesse présente le « Zirmate », un spectacle infragalactique de Claude Péloquin. Ce spectacle réunit un groupe de jeunes artistes, poètes, musiciens et peintres, tel que Claude Péloquin, l'écrivain de 24 ans qui a déjà publié six ouvrages, plusieurs critiques en Europe et aux États-Unis et qui détient cette année une bourse du ministère des Affaires culturelles du Québec. Quant au musicien, il s'agit de Jean Sauvageau, jazzman depuis déjà quatre ans et ex-membre de l'Horloge (œuvre de Péloquin) en tant que percussionniste. Le peintre Pierre Comellier fait le montage visuel du « Zirmate », il est aussi boursier du Québec

interventions. L'agence TOPO leur a consacré un livre en 2013 : *(La Société de Conservation du Présent) (1985-1994)*, Montréal, Agence TOPO, 2013, 264 p.

²⁵¹ Anithe de Carvalho, *op. cit.*, p. 41.

et d'Ottawa. Le « Zirmate » est une forme de happening, un « Voyage infragalactique de l'Oeil et de l'Esprit », un éveil de tous les sens²⁵².

À cette époque, si l'on peut entendre Jean-Paul Mousseau annoncer que « l'art n'existe pas », on peut aussi lire les mots de Roland Barthes à propos de la mort de l'auteur²⁵³ (le concept est repris, quelques années plus tard, autant par Roger Des Roches et François Charron, dans la revue *Stratégie*, que par Patrick Straram dans *Chroniques*). Mousseau donne d'ailleurs une définition similaire du rôle de la musique, en 1971, dans l'ouvrage collectif *Musique du Kébek*, dirigé par Raoul Duguay :

[C]ette nouvelle forme d'art a-t-elle comme projet d'englober toutes les dimensions du vécu existentiel, de créer un impact positif qui coïncide avec une épuration des pulsions de l'instinct et des impulsions de l'esprit. Nous pouvons expliquer cette situation par le fait que l'homme est en présence d'énergies qui se contrecarrent, s'imbriquent les unes dans les autres, s'additionnent, se divisent, se soustraient, s'unifient²⁵⁴.

Le champ de la musique subit les mêmes mutations au Québec. Jean « doc » Préfontaine, du Quatuor de Jazz libre du Québec, écrit dans le même ouvrage :

Il est difficile de cerner les critères esthétiques d'une forme nouvelle d'expression. Les critères sont à inventer et n'apparaîtront clairement qu'après décantation. D'après l'expérience que nous sommes en train de vivre, et qui est particulière à notre groupe, ce n'est pas la négation que notre musique se définirait le mieux le refus des structures imposées, la libération des formes préétablies. Nous jouons sans rythme défini (sans « beat »), sans mesure précise, sans « structure sectionnelle » (couplet-refrain), sans harmonie, sans progression d'accords, sans tonalité définie, le plus souvent possible sans thème, sans mélodie²⁵⁵.

Comme l'explique Sébastien Dulude, dans la province, le courant pop s'affirme aussi en arts visuels par un nouveau réalisme qui questionne la fonction de l'art et de l'artiste face aux communications de masse, à ses nouvelles technologies et appelle un dépassement des catégories traditionnelles et l'abolition de la hiérarchie entre la nouvelle culture populaire et

²⁵² [s. a.], « Le Zirmate », *Le Devoir*, Montréal, lundi 13 juin 1967, p. 11.

²⁵³ Célèbre article de Barthes, « La mort de l'auteur » est d'abord publié en anglais, dans *Aspen Magazine*, en 1967, sous le titre « The Death of the Author ». La version française de celui-ci sera par la suite publiée en 1968, dans le cinquième numéro de la revue *Mantéia*.

²⁵⁴ Jean-Paul Mousseau, « Charlebois... c'est pour ça... », dans Luoar Raoul Duguay Yaugud (dir.), *Musiques du Kébek*. Montréal, Éditions du Jour, p. 137.

²⁵⁵ Jean Préfontaine, « Jazz libre = Musique-action », dans Luoar Raoul Duguay Yaugud (dir.), *Musiques du Kébek*. Montréal, Éditions du Jour, 1971, p. 159.

la culture savante²⁵⁶. Représenté par des artistes comme Serge Lemoyne, Reynald Connolly²⁵⁷ et Serge Lemonde, le nouveau « réalisme/pop » est comme chez Warhol un art de l'appropriation, dans lequel le sujet pictural est détourné du quotidien, désacralisant ainsi les catégories esthétiques classiques et abolissant toute hiérarchie entre les disciplines, en empruntant notamment à la bande dessinée, à la publicité et à la presse. Ultimement, c'est la frontière même entre l'œuvre d'art et tout autre produit généré par la société qui est interrogée, dans une entreprise de « réconciliation de l'art, de la peinture avec le processus social de production²⁵⁸ ». L'auteur, critique d'art et ancien parti-priste Claude Jasmin va d'ailleurs jusqu'à affirmer que « La peinture se doit de devenir prototype pour être imprimée en multiples pour tous, dans le journal, ou en "posters"²⁵⁹ ».

2.2.4.2 De l'art total au pessimisme combatif

Alors que le projet national « s'institutionnalise » avec le PQ, on voit poindre, comme nous l'avons mentionné plus tôt, une tout autre frange du projet « politique » littéraire porté par l'intervention de l'art dans le quotidien. Si au milieu des années 1970, on peut assister aux derniers feux de la contestation de l'art académique et aux questionnements les plus essentiels au sujet de la contre-culture (la Rencontre internationale de la contre-culture d'avril 1975 en donne le ton), on assiste, dès la fin de 1976, à une déflagration nihiliste : le punk. Un courant que bien peu de contre-culturistes associés aux années 1960 et 1970, sauf peut-être Denis Vanier, Lucien Francoeur, Mario Campo et Josée Yvon, semblent aptes à recevoir avec enthousiasme comme une prise de parole dont la puissance est campée dans le

²⁵⁶ Serge Allaire, « Le pop au Québec : Claude Jasmin – un parti pris », dans Francine Couture (dir.), *Les arts et les années 60. Architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 53.

²⁵⁷ Sébastien Dulude note que Connolly est par ailleurs un proche collaborateur de Claude Pélouquin. Il a également illustré *Je*, premier recueil de Denis Vanier, paru en 1965 aux éditions Images et verbe.

²⁵⁸ Serge Allaire, *op. cit.*, p. 63.

²⁵⁹ Claude Jasmin, « Des vaches, un œuf et un magasin, le dimanche », *Sept-Jours*, n° 47, 10 août 1968, p. 30-31, cité dans Serge Allaire, *loc. cit.*

nihilisme esthétique²⁶⁰. Ainsi, de l'art total et rassembleur, on passe à un pessimisme combatif, fortement influencé par les courants anglo-saxons et surtout en rupture avec le collectivisme. Ironiquement, les projets d'art participatifs deviennent, à la fin des années 1970, une norme en voie d'être dépassée. L'esthétique évolue (on n'a qu'à penser au graphisme d'inspiration punk qu'adapte *Hobo-Québec* à la fin des années 1970) et on remarque un glissement du vocabulaire qui passe du « contre-culturel » à « l'alternatif ». Comme l'expliquent Jean-Philippe Warren et André Fortin :

Ce déplacement n'est pas anodin. Il se manifeste par la disparition du triptyque *sexe, drogue & rock'n'roll* [dans *Mainmise*]. Les hymnes à la marijuana, les dessins érotiques et les critiques des disques des Grateful Dead ont disparu et la facture des revues est beaucoup plus sage, avec moins d'illustrations psychédéliques ou d'exercices calligraphiques. Cette présentation générale ne fait pas que leur enlever une charge subversive ; elles perdent aussi une part importante du programme contestataire des années 1970 [...] ²⁶¹.

Au même titre, si l'artiste Serge Lemoyne croit fermement à la participation et à la création collective dans les années 1960, il considère, dès la fin des années 1970, que la participation est une idée banale. En 1988, dans une entrevue accordée à Gilles Marcotte, il affirme que le temps de l'animation est révolu : « C'était beau de faire participer le monde, mais tu ne finis que par devenir un animateur. J'avais l'impression de ne plus rien faire, sinon de provoquer une situation qui fait que le monde crée de façon superficielle²⁶². » Ironiquement, la tache aveugle de tous ces constats s'avère que le discours s'actualisait constamment sous l'effet de nouvelles ruptures entre les courants et les générations.

C'est ce principe de rupture qui permet aux quatre sphères du discours contre-culturel que nous venons d'analyser de s'actualiser autrement, notamment au cinéma, dans un acte de lecture qui insuffle une nouvelle vie au texte et à la notion du « faire-agir », depuis un horizon de réception permettant une application des principes théorisés et/ou véhiculés dans les revues littéraires. À travers la politisation de l'art, la dissémination délirante des structures narratives et des formes traditionnelles d'expression, l'esthétisation des formes de

²⁶⁰ L'influence des courants punk, post-punk et même new wave se fait sentir surtout au sein de la génération suivante, chez les écrivains et bédéistes des années 1980 et 1990 : Carole David, Julie Doucet, René Lapierre, Alan Lord, Fortner Anderson, Pauline Harvey, Fernand Durepos, Jean-Sébastien Huot.

²⁶¹ Jean-Philippe Warren et André Fortin, *op. cit.*, p. 111.

²⁶² Anithe de Carvalho, *op. cit.*, p. 104-105.

vie impures et la performativité de la parole créatrice, l'actualisation permet de nouvelles formes d'art subversif pour repenser le quotidien dans une optique de contre-pouvoir. Nous en analyserons, au chapitre suivant, plusieurs manifestations.

CHAPITRE III

MILLE FOYERS DE DISSENSION : UN CINÉMA SUBVERSIF POUR REPENSER LE QUOTIDIEN

« J'aime le cinéma quand il est insolent
et fait ce qu'il ne doit pas faire²⁶³. »
—Isidor Isou

Si le champ littéraire a servi de berceau et de laboratoire à la parole contre-culturelle dès le milieu des années 1960, le cinéma a constitué le lieu privilégié d'actualisation de celle-ci ; un territoire permettant d'expérimenter et de rendre opératoires des approches théorisées et pratiquées en littérature. Ce médium aux structures de production et de distribution encore embryonnaires au milieu des années 1960, au Québec, témoigne aussi d'un phénomène remarquable : l'accès d'une génération à une nouvelle forme d'art permettant de (re)penser le quotidien et de prendre le contre-pied du discours de l'ordre, tout en s'inspirant de concepts théorisés dans un autre champ d'action. Afin de faire ressortir les potentialités du discours littéraire de la contre-culture québécoise telles qu'actualisées au cinéma, nous proposons dans ce troisième et dernier chapitre une analyse de 19 œuvres cinématographiques underground québécoises produites sur une période d'environ trente ans, soit de 1959 à 1987. Pour ce faire, nous délaissions ici quelque peu les modalités d'histoire culturelle, telles qu'employées dans les deux premiers chapitres, afin de nous intéresser à l'actualisation concrète des énoncés littéraires dans une sémiologie propre au cinéma (image, son, musique, scénario, mise en scène, etc.). Notre parcours de réflexion emprunte une approche rhizomatique, bien que nous balisons les films étudiés selon des catégories empruntées au théoricien et critique Amos Vogel, dont nous reprenons le dispositif quadripartite élaboré dans l'ouvrage *Le cinéma, art subversif* (subversion de la forme, subversion du contenu, sujets interdits au cinéma, nouvelle prise de conscience) en le

²⁶³ Isidor Isou, *Traité de bave et d'éternité*, prod. Marc O', Léon Vickman, 1951, 12 : 08.

bonifiant de sous catégories. Nous désirons démontrer ici comment ces 19 œuvres²⁶⁴, bien au-delà de leur statut de « créations », constituent avant tout des actes subversifs.

3.1 La subversion de la forme : des objets qui ne « fissent » pas dans le « grand cinéma »

Comme nous l'avons brièvement abordé dans le premier chapitre, la question de la relation entre forme et contenu traverse les avant-gardes depuis le début du 20^e siècle. C'est ce « problème fondamental de l'action subversive révolutionnaire [qui] est de savoir si une formulation bourgeoise peut convenir à un message extrémiste²⁶⁵ », comme écrit Amos Vogel. L'offensive contre le montage, la mise à mort de l'intrigue, la poétique du choc et la logique de l'absurdité illogique nous donnent à penser diverses manières dont s'illustre la subversion de la forme au cinéma, tout en mettant de l'avant un discours à valeur indéterminée et transitive, trouvant sa force dans la puissance du « faire-agir ». Une caractéristique qui, comme nous l'avons vu, s'est initialement incarnée dans la presse alternative. Il s'agit d'une manière brutale de donner forme à un discours subversif et de contourner les codes imposés, théorisés et/ou hérités du discours de l'ordre. Nous analyserons ici ce phénomène en nous penchant sur quatre films : *Bulldozer* (Pierre Harel, 1974), *T-Bone Steak dans... Les mangeuses d'hommes* (Gilles Marchand et Hugues Tremblay, 1968), *24 heures ou plus...* (Gilles Groulx) et *La couleur encerclée* (Serge Gagné et Jean Gagné, 1986).

²⁶⁴ La nature et la longueur de ce mémoire nous empêchant d'élaborer en long et en large les détails techniques et le synopsis de chacun de ces films dans ce chapitre, le lecteur trouvera en annexe une série de 55 fiches descriptives inspirées du *Dictionnaire des films québécois*, de Marcel Jean.

²⁶⁵ Amos Vogel, *Ibid.*, p. 128.

3.1.1 L'art du conflit entre les images : monter en joul, monter en *free*

On doit l'invention du montage au cinéaste américain Edwin S. Porter, qui a fait usage de cette nouvelle technique en 1903, dans son film à succès *The Great Train Robbery*. Porter n'a pas qu'inventé une manière de raconter une histoire sur pellicule. Il a aussi imposé (ou forcé) une manière dont le spectateur peut (et doit) recevoir un film. Comme l'expliquent Charles Perraton et Nathalie Bouchard, par sa liberté d'expérimentation et de narration, et sa création au croisement de deux systèmes cinématographiques (l'esthétique de l'attraction et l'esthétique de la narration), Porter a encouragé une liberté d'expérimentation de la part du créateur *et* du spectateur. Il a ainsi ouvert le champ cinématographique à la production de nouvelles règles de lecture de l'espace filmique²⁶⁶. Son travail se trouve « pris dans une poussée déterritorialisante qui contribue à la production de nouveaux moyens capables de concrétiser le projet de raconter une histoire²⁶⁷. »

Les offensives menées contre le montage se veulent un travestissement de la grammaire fondamentale du langage cinématographique. Le cinéma expérimental en a fait l'un de ses motifs les plus élémentaires. On reconnaît celui-ci autant dans le cinéma onirique et surréaliste de la pionnière américaine Maya Deren, que dans le montage-son « distanciateur » de Guy Debord, dans le « montage *discrépant* » d'Isidor Isou, dans l'abstraction des premières œuvres de Stan Brakhage, dans les *jump cuts* volontaires de Jean-Luc Godard ou encore dans les « tableau[x] élégiaque[s] du bavardage quotidien, sublimé par surimpression d'images²⁶⁸ » qui ont fait la marque de commerce d'Étienne O'Leary.

²⁶⁶ Charles et Nathalie Bouchard, « Montrer, dire et saisir l'espace dans le cinéma des premiers temps : le cas du *Great Train Robbery* », *Cinélektika 1*, volume 5, n° 3, printemps 1995, p. 9.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁶⁸ Guillaume Lafleur, *op. cit.*, p. 81.

3.1.2 *Bulldozer*

Dans le contexte québécois des années 1960 et 1970, il est remarquable de constater la résonnance entre le « déboîtage » de la langue française à travers le joual et le « déboîtage » du montage à des fins souvent plus politiques qu'esthétiques²⁶⁹. Si un film comme *Il était une fois dans l'Est* (1973), d'André Brassard, scénarisé par Michel Tremblay – dans lequel on retrouve une fresque cruelle mettant en scène les inimitables personnages du théâtre de l'auteur des *Belles-Sœurs* – nous donne à voir un usage créatif de la pauvreté langagière et du désœuvrement, peu de films québécois peuvent se vanter d'avoir bénéficié d'un montage qui rappelle délibérément le joual. C'est là l'une des qualités du cinéma de Pierre Harel. En effet, comme l'expliquent Germain Lacasse et Sacha Lebel : « Harel s'inscrit [...] dans le courant d'oralité qui a longtemps marqué le cinéma québécois, des bonimenteurs de films muets jusqu'au cinéma de Pierre Perrault où la parole populaire était déterminante²⁷⁰. » Les deux chercheurs ajoutent leur perspective à celle du critique du *Devoir* Paul Warren, qui écrit, en 1974 :

[V]oyons d'un peu plus près le *Bulldozer* de Harel. Le film est en « joual ». Mais ce qu'il a de particulier, c'est qu'il n'est pas seulement parlé en joual, il est tourné, monté, sonorisé en joual. [...] J'ai rarement vu un film où le montage, le rythme est à ce point dépendant du verbe. Notre parler joual est non linéaire; il a fait sauter par-dessus bord les raccords sémantiques, les prépositions littéraires. C'est un langage en colère qui tente en jurant de se débarrasser – comme un chien de ses poux – des mots « English » qui l'ont sournoisement envahi et l'aiguillonnent de toute part. [...] *Bulldozer*, et non pas *Il était une fois dans l'Est* de Brassard, qui n'est pas du cinéma, mais du théâtre filmé, est l'équivalent cinématographique des pièces de Tremblay²⁷¹.

²⁶⁹ Comme l'explique Dominique Noguez : « La contestation “esthète” de toute une manière de vivre et, plus profondément encore, de toute une conception du monde (contestation qui s'affirme dans le cinéma “underground” américain ou canadien-anglais, certains films hollandais comme *Joseph Katus provo*, de Wim Verstappen, ou français, comme ceux de Francis Leroi ou Philippe Garrel) est une sorte de luxe que les jeunes Québécois, si l'on juge par les films où ils s'expriment, ne semble pas encore pouvoir ou vouloir s'offrir. L'anticléricalisme, la défense de la langue, la lutte pour l'éducation, la dénonciation du chômage leur sont des objectifs plus limités, mais plus urgents. » Dominique Noguez, *op. cit.*, p. 98.

²⁷⁰ Germain Lacasse et Sacha Lebel « Sexe et cinéma contre-culturels : cruauté et grotesque dans l'utopie », *op. cit.*, p. 162.

²⁷¹ *Loc. cit.*

Bulldozer, cet « opéra rock des gueux²⁷² » tourné en plein milieu d'une décharge abitibienne, mettant entre autres en vedette Donald Pilon, Mouffe et Pauline Julien, dans lequel l'aliénation et l'impuissance du sous-prolétariat vivant en marge de toute civilisation se cristallisent dans la pauvreté et la violence des mots²⁷³, illustre à travers le passage du langage au montage, cette transition d'un état à un autre, qui constitue le but de l'art aux yeux de Deleuze et Guattari, soit d'arracher avec les moyens du matériau, le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre; d'extraire un bloc de sensations, un pur être de sensation²⁷⁴.

« Pur être de sensation » pourrait s'avérer la meilleure manière de qualifier le personnage de Peanut, incarné par Donald Pilon, dont le grand cri d'amour ne peut s'exprimer que par la violence (verbale, physique, sexuelle). Une violence que résumant les paroles de la chanson « Bulldozer » d'Offenbach sur laquelle s'ouvre le film : « J'ai détruit tout ce que j'aimais en voulant voir mon visage. » Comme l'écrit le critique Gérard Grugeau :

Bulldozer se veut, se hurle poésie sur pellicule. La poésie comme une clameur blasphématoire, grouillante de couleurs et de sonorités crues, primitives. La poésie comme une cour des miracles peuplée d'« affreux, sales et méchants » englués dans leur vie panique, leur solitude de *sacreurs* de fond²⁷⁵.

Il en découle ce que nous nommerons une « poétique de paquetés », un carnaval d'êtres dégénérés et grisés qui *paquètent* eux-mêmes – remplissent et enivrent – l'environnement en désuétude qu'ils habitent. Mignonne, le personnage de Pauline Julien, résume habilement le tout, au cours d'une scène où elle se libère des buveurs qui la tripotent tandis qu'elle

²⁷² Marcel Jean, « Bulldozer », *Dictionnaire des films québécois*, Montréal, Somme toute, 2014, p. 75.

²⁷³ *Loc. cit.*

²⁷⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Percept, affect et concept », dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Coll. « Critique », Paris, Minuit, 1991, p. 154-155.

²⁷⁵ Gérard Grugeau, « Être ou ne pas être / *Bulldozer*, de Pierre Harel », *24 images*, n° 56-57, automne 1991, p. 89.

interprète pour eux des chansons grivoises : « Y s'saoulent, y boivent, y s'tiennent pas d'bout, pis y'a jamais rien qui arrive au bout²⁷⁶. »

C'est la misère et la détresse qu'expriment les images de ce film de Pierre Harel, réalisé « envers et contre tout, sans dialogues, rien qu'un canevas de base, nourri par les comédiens, les *feelings* du moment, l'attente journalière du flash énergisant pour transcender le réel, poétiser le sordide dans le télescopage amplifié des images et du son²⁷⁷. » Tournée en 16 mm (puis gonflé en 35 mm), grâce à un financement de la SDICC²⁷⁸, cette œuvre renégate, on ne peut plus contre-culturelle, emploie ses propres impuretés et ses propres maladresses de montage comme manière de détourner le réel afin de le rendre plus cru, à coup de batailles à la « grosse Labatt 50 », sur airs de « Câline de doux blues », nous ramenant ainsi non seulement au vécu/fiction de la littérature contre-culturelle québécoise, mais aussi au *salissage* délibéré de la production à des fins de contentement de la poétique contre-culturistes. Une pratique comparable à celle de Pierrot le fou Léger dans *Embarke mon amour c'est pas une joke!*, à VLB dans *Un rêve québécois*, ou même à Isidor Isou, qui affirme dans son film expérimental *Traité de bave et d'éternité* que : « [...] plus matière est gâchée, pourrie [...] plus elle est belle. Plus la pellicule est maculée, gangrenée et infecte, plus elle sera précieuse au cinéaste²⁷⁹ ».

²⁷⁶ Pierre Harel, *Bulldozer*, prod. Bernard Lalonde / ACPAV, 1974, 59 : 54. Ce passage fait également écho à une autre scène où l'on retrouve un personnage féminin fort lamentant du style de vie des hommes-enfants dont elle est entourée. En effet, le personnage de Solange, joué par Claudine Monfette, réprimande Peanut pour son style de vie qui se résume à boire, se battre et revenir à la maison afin de se faire border comme un enfant.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 88.

²⁷⁸ Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne. Aujourd'hui Téléfilm Canada.

²⁷⁹ Isidor Isou, *op. cit.*, 20 : 23. La phrase d'Isidor Isou rappelle également la dernière phrase du manifeste du New American Cinema Group, de Jonas Mekas, paru en 1962 : « We don't want false, polished, slick films—we prefer them rough, unpolished, but alive; we don't want rosy films – we want them the color of blood. » Manifeste reproduit dans: Mike Everleth, « The First Statement of the New American Cinema Group: September 30, 1962 », *Underground Film Journal*, 30 septembre 2007, en ligne, <<http://www.undergroundfilmjournal.com/the-first-statement-of-the-new-american-cinema-group-september-30-1962/>>, consulté le 14 octobre 2018.

3.1.3 *T-Bone Steak dans... Les mangeuses d'hommes*

D'une manière beaucoup plus ludique et absurde, qui rappelle par moments une improbable rencontre entre les détournements cinématographiques opérés par les situationnistes – notamment Guy Debord et René Vienet²⁸⁰ – et la version doublée en français québécois du film culte *Polyester* (1981), de John Waters²⁸¹, le moyen métrage de Gilles Marchand et Hugues Tremblay *T-Bone Steak dans... Les mangeuses d'hommes* (1968) s'attaque quant à lui au montage à travers la désynchronisation et la distanciation. S'ouvrant sur une scène de la vie conjugale d'un couple formé d'un juge et d'une ménagère, on y entend une enfilade de monologues absurdes plaqués en voix hors champ sur les images. Un grand n'importe quoi enthousiaste, comme ce monologue autour d'un plat de fèves au lard : « Si y'avait pas de crime, y'aurait pas de justice [...] penses-y un peu [...] sont quand même bonnes, les *bines*. [...] C'est pas n'importe qui qui se mêle de tuer pis de violer. C'est des experts²⁸². »

Ce théâtre de l'absurde puisant à même le terroir québécois (celui des « bines, des chips pis de la TV », comme l'exprime le personnage du juge) rapproche l'œuvre de l'esprit ti-pop, imaginé par Pierre Maheu – inventeur et principal théoricien de ce « mouvement », qui en donne une définition en 1966, dans *Parti pris* :

Qu'est-ce donc que TI-POP [*sic*] ? Eh bien, le TI, c'est Québec, comme dans « Chez Ti-Jean Snack Bar », « Ti-Lou Antiques », ou tout simplement comme dans « Allô, ti-cul ». Et le POP, c'est si on veut, le Pop Art. Mais il ne s'agit pas spécialement d'art. C'est plutôt d'une culture qu'il s'agit, notre vieille culture, qui se mérite bien le titre de Culture Ti-Pop. Le Ti-Pop, c'est une attitude; fondamentalement, elle consiste à donner valeur esthétique aux objets de la culture Ti-Pop. Vous y êtes ? Un Sacré-Cœur en carton tout sanglant, avec la mention « Pourquoi me blasphémez-vous »²⁸³.

²⁸⁰ Voir *La dialectique peut-elle casser des briques?* (1973), détournement d'un film d'arts martiaux, et *Les filles de Kamare* (1974), détournement d'un film érotique.

²⁸¹ Doublé par Jean-Louis Millette, Aubert Pallascio, Normand Brathwaite, Louise Portal, Mario Lirette et Béatrice Picard, le film fut notamment mis à l'honneur dans le cadre de la rétrospective « Doublages insolites », au festival Fantasia, en 2013.

²⁸² Gilles Marchand et Hugues Tremblay, *T-Bone Steak dans... Les mangeuses d'hommes*, prod. AGEEBAM, 1968, 3 : 58

²⁸³ Pierre Maheu, « Laïcité 1966 », dans *Un parti-pris révolutionnaire*, Montréal, Parti pris, 1983, p. 114-115.

On peut également rapprocher la divagation ludique de *T-Bone Steak dans... Les mangeuses d'hommes* de ce qu'écrit Amos Vogel au sujet du rôle joué par les « icônes » pop : « Lorsque les bouteilles de Coca Cola, les hot-dogs et les photographies de parkings deviennent de l'art, les objets retrouvent leur pouvoir magique, jouent le rôle d'icônes qui nous poussent à regarder la réalité de plus près et à la mettre en question²⁸⁴. » À ce titre, dans *T-Bone Steak...*, les divagations ouvrent la voie à un basculement vers une destruction temporelle et une série d'apparitions illogiques (ce que Vogel nomme « logique de l'absurdité illogique²⁸⁵ ») : un carnaval de représentants du discours de l'ordre (hommes de loi, ecclésiastiques en tout genre) et d'objets et de chars allégoriques s'animant soudainement en plein milieu d'un champ. Ces scènes ne sont pas sans rappeler un croisement entre l'esthétique naïve de Jean Cocteau, très influencée par les premiers « magiciens » du cinéma (Méliès en tête) et l'humour absurde que le réalisateur et producteur Jean Pierre Lefebvre mis en scène tout au long de sa carrière. On notera ces deux influences dans des scènes dont l'effet s'appuie sur l'apparition d'images irréelles, comme celles de rasoirs électriques qui poussent du sol à la manière de jonquilles, ou encore la transition entre les images d'un nouveau-né en train d'être langé et celles d'un poulet fendu en deux par un boucher.

Ce genre d'apparitions improbables s'avère d'ailleurs un leitmotiv fréquent dans les œuvres québécoises de l'époque. On le retrouve chez les cinéastes *onéfiens*, comme Jean Pierre Lefebvre (qui fait notamment appel aux talents du cinéaste et graveur sur pellicule Pierre Hébert dans son premier film, *Le Révolutionnaire* (1965), pour illustrer le même type de scène) ou même André Leduc, qui en 1972, crée le court métrage *Tout écartillé*, à partir de la pièce éponyme de Robert Charlebois et Marcel Sabourin, mise en musique par le Quatuor de Jazz libre du Québec²⁸⁶, qui signe également la trame sonore du film de Tremblay et Marchand.

²⁸⁴ Amos Vogel, *op. cit.*, p. 98.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 84.

²⁸⁶ Nous y reviendrons.

Dans *T-Bone Steak...*, l'apport des musiciens du Quatuor du nouveau jazz libre du Québec²⁸⁷ n'est pas innocent, si l'on considère l'esprit qui recoupe les fréquences libératrices et spontanées du free jazz²⁸⁸, et l'illusion de spontanéité que le montage « libre » peut provoquer. Ce « déconcrassage » imagier (pour reprendre le terme de Robert Charlebois dans sa chanson « Engagement²⁸⁹ »), nous renvoie également à ce que le lettriste Isidor Isou qualifiait de « cinéma *discrépant* », en parlant de son film à scandale *Traité de bave et d'éternité* (1951). Le montage [du cinéma] *discrépant* consiste, au dire de son inventeur, en une disjonction totale entre le son et l'image, traités de manière autonome sans aucune relation signifiante, la « rupture entre les paroles et les photos²⁹⁰ ». Le but est, comme Isou le soutient dans son film (où apparaissent notamment Jean Cocteau et Blaise Cendrars), d'annoncer la destruction du médium : « le premier signe apocalyptique de disjonction, de rupture, de cet organisme ballonné et ventru qui s'appelle film²⁹¹. »

3.1.4 24 heures ou plus...

Disjonction, rupture et montage pamphlétaire sont aussi quelques-unes des caractéristiques inhérentes au cinéma de Gilles Groulx. Ami de Patrick Straram et de Jean-Marc Piotte, Groulx est, de tous les cinéastes associés à la contre-culture, peut-être celui qui

²⁸⁷ Le « nouveau jazz libre » est le nom donné à l'une des nombreuses itérations de ce quatuor de free jazz dont l'influence, la radicalité politique et le legs ont été approfondis par Éric Fillion. Voir notamment : Éric Fillion, « Jazz libre et free jazz », dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*. Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 25-53. ; et John Gilmore, *Une histoire du jazz à Montréal*, trad. Karen Ricard, Montréal, Lux, 2009, 411 p.

²⁸⁸ À ce titre, Patrick Straram notait très tôt les efforts de Gilles Groulx, Jean Pierre Lefebvre et Guy Borremans pour promouvoir « une conscience du jazz, une pratique du jazz, une solidarité avec le jazz, ici. » Il explique: « Il y a une adéquation jazz-Canada Français pour moi nécessaire et inévitable, dans un futur qui sera, dans le temps, ce que nous le ferons. » Patrick Straram, « Divertissements : Jazz dans la vie quotidienne », *Parti pris*, vol. 1, n° 3, 1963, p. 56.

²⁸⁹ Notons aussi ici les mots du réalisateur Jean Pierre Lefebvre, pour qui « “Engagement” n'est pas précisément une chanson, mais un geste ; un geste musical et vocal [car] Charlebois y dépasse la pure illustration, retrouve son souffle, retrouve son cri, retrouve même un pays, un presque pays. » Jean Pierre Lefebvre, « Charlebois... C'est pour ça », dans Raoul Luoar Yaugud Duguay (dir.), *Musiques du Québec*. Montréal, Éditions du Jour, 1971, p. 94.

²⁹⁰ Isou, *op. cit.*, 26 : 56

²⁹¹ *Ibid.*, 14 : 51

a entretenu la relation la plus intime avec le champ littéraire. En témoigne la quatorzième livraison de la revue *Les Herbes rouges* qui lui est consacrée en 1973. Préfacé par Straram, Piotte et Madeleine Gagnon, et postfacé par Denis Vanier, le recueil *Poèmes* reprend majoritairement des écrits publiés sous le même titre en 1957 par les Éditions d'Orphée. On note une parenté manifeste entre la langue des poèmes de Groulx et celle de Claude Gauvreau : « mon char taché / tasse / mirabeau / griche / grichou / marabou / mal à l'ombre / rion / brière / ion / rion / elison / sonsse / lac maramé du dément / l'arrachade à chiourme / mac mac laramé / lac maramé / la à chiourmes cachés [...] »²⁹².

Cette parenté entre les deux artistes se confirme d'une autre manière, dans le film de Charles Binamé *Vanier présente son show de monstres*, où Denis Vanier et Josée Yvon affirment qu'il serait criminel de laisser tomber Gilles Groulx comme on a laissé tomber Claude Gauvreau. Vanier y reprend les grandes lignes de sa postface publiée dans *Poèmes* :

Ce texte je ne l'écris pas pour vous, mais pour lui. Personne, à part Straram et les frères Hébert, ne s'en est occupé, au Québec nous sommes très particuliers à ce sujet. Claude Gauvreau, avant de se suicider dans sa chambre pleine de merde de la rue St-Denis, mangeait des saucisses à hot-dogs depuis 6 mois, qu'aujourd'hui il serve à enrichir la Place des Arts, c'est un compte à régler. [...] Pour Groulx, ça n'arrivera pas. Moi et quelques autres sommes aussi des fascistes. Nous n'hésiterons pas à descendre qui que ce soit qui s'oppose à la libération [...] »²⁹³.

Près des contre-culturistes, et surtout, près du concept de critique de la vie quotidienne, Gilles Groulx s'illustre très tôt avec *Les raquetteurs* (1958), devenu l'œuvre phare du cinéma direct. Sa série de longs métrages engagés dans le quotidien d'êtres fictifs, où la réalité québécoise pénètre de toutes parts – *Le chat dans le sac* (1964), *Où êtes-vous donc...* (1969), *Entre tu et vous* (1969) – le place parmi la cohorte des grands cinéastes de la Révolution tranquille. À ces trois fictions tournées en noir et blanc, Groulx ajoute le controversé *24 heures ou plus...*, tourné en couleur et coécrit avec le politologue Jean-Marc Piotte. Ayant débuté sa carrière comme monteur, c'est avec ce film tourné en novembre et décembre 1971 interdit de diffusion par l'ONF jusqu'en 1976²⁹⁴, que Groulx frappe un grand coup, du point

²⁹² Gilles Groulx, « daté 9/53 », *Poèmes*, Montréal, Les Herbes rouges (14), [1957] 1973, [non paginé].

²⁹³ Denis Vanier [s. t.], dans Gilles Groulx, *Poèmes, ibid.*, [non paginé].

²⁹⁴ Comme le précise Marcel Jean dans le *Dictionnaire des films québécois* (*op. cit.*, p. 14.) : « Le suspense tournera mal, car les scènes finales du film (on y réfère à la lutte armée et un journaliste

de vue du montage. Ce « collage fait à même la réalité dans le but d'éveiller les consciences²⁹⁵ » – pour reprendre les mots de Guy Borremans – donne à voir une province qui semble étrangement prise d'une fièvre obsidionale ; une psychose collective qui s'empare d'une population assiégée²⁹⁶. On y jette un regard critique sur le Québec post-*Octobre 1970* et *pré-front commun syndical de mars 1972*.

La première séquence du film tente d'explicitier la relation sémiotique qui unit le regardant et le regardé. *24 heures ou plus...* permet justement un droit de regard sur le monde dont la logique découle de la nécessité de rendre compte d'une réalité pour espérer qu'on rende ensuite des comptes au sujet de celle-ci. Désordonner, « *horizontaliser* » un monde chaotique régi par la volonté contraire, telle semble être la poussée derrière ce pamphlet cinématographique dont la ligne de force est décrite par le critique Réal Larochelle comme :

[L]a prédominance du travail culturel, intellectuel, psychique, de leurs capacités révolutionnaires, dans l'esprit de Borduas et du *Refus global* (1948) auquel Gilles se réfère indéfectiblement en tant que premier manifeste québécois de révolution culturelle [...] Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire²⁹⁷.

C'est là toute la puissance de l'enchaînement entre la première séquence du film, qui nous présente un agriculteur défrichant à la main un champ de pommes de terre, et la deuxième, qui nous transporte en contexte urbain. Le spectateur emprunte alors les rails d'un

évoque sa rencontre avec deux Québécois dans un camp d'entraînement de l'OLP, en Jordanie) et l'analyse qu'en fait Groulx sont considérées par l'administration de l'ONF comme un appel à la sédition. Le cinéaste refusant de supprimer les éléments litigieux, la diffusion du film est donc interdite. » Il s'agit, selon Marcel Jean, avec *On est au coton* (1976 [1970]), de Denys Arcand, de l'un des cas les plus discutables de censure politique à l'ONF. Jean-Marc Pottle dit par ailleurs, qu'au moment où *24 heures ou plus...* est enfin sorti, c'était un film historique et non un film actuel. Voir également l'entrée à ce sujet dans *Le dictionnaire de la censure au Québec* : Pierre Hébert, Yves Levers & Kenneth Landry (dir.), *Dictionnaire de la censure au Québec*, Montréal, Fides, 2006, p. 295-298.

²⁹⁵ Marcel Jean, « 24 heures ou plus... », dans *Le dictionnaire des films québécois*, Montréal, Somme toute, 2014, p. 14.

²⁹⁶ Paul Chamberland reprendra d'ailleurs l'idée dans *Hobo-Québec*, affirmant : « Il est interdit de montrer le mini-despote dans le chlore de sa piscine. Les censeurs onfinesques ont pogné Gilles Groulx en flagrant délit de piquer des images saintes. Il est aussi interdit de montrer à l'écran des piastres qui brûlent. » Paul Chamberland, « La fabrique d'écriture », *Hobo-Québec*, vol. 1, n° 3, mars 1973, p. 6-7.

²⁹⁷ Réal Larochelle, « Gilles Groulx – "Collager" politiquement le culturel québécois », *Copie Zéro*, n° 20, février 1984, p. 4.

train dans le sud-ouest de la ville de Montréal. Ainsi est-il emporté, pris comme dans l'engrenage d'un projecteur qui transporte les images à raison de vingt-quatre par secondes. Groulx situe alors le visionneur et le visionné sur le même plan. « Ce film est un suspense, car son dénouement dépend de nous tous²⁹⁸ » affirme-t-il, à la manière d'un présentateur de nouvelles dont l'apparition nous souligne la nature représentationnelle de l'œuvre à laquelle nous sommes confrontés.

Il s'agit donc de regarder le monde du point de vue des images elles-mêmes, et Groulx explique, par la voie d'une hyperbole, qu'il y a « 56 sujets, ce qui prouve encore une fois qu'il y a 56 façons de faire un film. Nous avons choisi celle-là²⁹⁹. » Néanmoins, qu'est-ce que 56 sujets, sinon la même chose que 57 ou 62 sujets? « Les choses ne se produisent pas par hasard, mais sont, au contraire, reliées par la réalité de l'ensemble. Ça nous est apparu avec plus de clarté, à Pio le fou et à moi, au moment d'assembler les nombreuses scènes du film³⁰⁰ », explique le cinéaste au début de *24 heures ou plus...*

Ce n'est pas tant la domination elle-même que le tissu de relations qu'elle tisse que Groulx met en scène; de là l'absurdité d'avoir recours à une antiphrase (« 56 façons de faire un film ») pour expliquer que c'est au spectateur de s'approprier l'effet d'enchaînement. Comme si le film « clignait des yeux³⁰¹ » par effet de montage, c'est par l'enchaînement de ces sujets sans hiérarchie que Groulx en fait un « film ouvert » – une œuvre ouverte au sens où Umberto Eco l'entend; une constante reconversion de chaque affirmation en question :

Toute œuvre d'art [...] est un objet ouvert à une infinité de dégustations. Non qu'elle soit un simple prétexte à tous les exercices d'une subjectivité qui ferait converger sur elle ses humeurs du moment; mais parce qu'elle se définit en elle-même comme une source inépuisable d'expériences qui, l'éclairant diversement, en font émerger chaque fois un aspect nouveau. Le concept d'*universalité* qu'on applique habituellement à l'expérience esthétique est, en définitive, lié à ce phénomène³⁰².

²⁹⁸ Gilles Groulx, *24 heures ou plus...*, prod. Paul Larose / ONF, 1973, 2 : 45.

²⁹⁹ *Ibid.*, 2 : 40.

³⁰⁰ *Ibid.*, 1 : 48.

³⁰¹ Nous détournons ici une image de Georges Didi-Huberman utilisée en introduction de sa lettre-essai à László Nemes : « Que le film lui-même baisse un instant les paupières [...] ». Georges Didi-Huberman, *Sortir du noir*, Paris, Minuit, 2015, p. 8.

³⁰² Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 44.

C'est aussi tout le rôle que joue le montage dans la communication (à la fois au sens DES communications, qu'au sens du principe de LA communication) qu'expose Groulx. Jean-Marc Pottle ne manque pas de noter que les films de Groulx – *24 heures ou plus...* en tête – s'inscrivent dans une perspective révolutionnaire, dans la mesure où ils dénoncent la répression idéologique exercée sur les masses populaires par l'intermédiaire du contrôle qu'exercent les classes dominantes sur les moyens de communication³⁰³. Ce « cinéma du choc » rapproche d'ailleurs Groulx d'Amos Vogel et de sa conception du cinéma révolutionnaire, dont les tâches sont de « [r]évéler les inégalités et les injustices sociales, satiriser ou démystifier les institutions et les dirigeants, enregistrer les conflits et les troubles, exhorter soit à la violence extrémiste soit à la révolution non violente³⁰⁴. » Il s'agit également d'un exemple patent de politisation du champ artistique, tel que nous l'avons rendu explicite dans le deuxième chapitre de ce mémoire. Groulx rend opératoire les constats sur la vie courante, qui, comme l'indique Guillaume Lafleur : « doivent prendre le pas sur la fiction ; autrement dit, il faut d'abord savoir inventer un point de vue sur le monde tel qu'il est, et jauger le plus adéquatement possible la distance à partir de laquelle doit intervenir le regard critique, avant de penser à le réinventer³⁰⁵. »

3.1.5 *La couleur encerclée*

L'influence de Groulx sur toute une génération s'est fait particulièrement sentir chez certains des artistes et cinéastes associés au centre d'art et d'essai montréalais Le Conventum³⁰⁶. Au premier rang de ceux-ci se trouvent les frères Serge et Jean Gagné, dont la pratique du collage et de la citation, ainsi que le montage anarchique sont particulièrement

³⁰³ Patrick Straram le Bison ravi & Jean-Marc Pottle Pio le fou, *Gilles Cinéma Groulx le lynx inquiet*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Éditions québécoises, 1975, p. 6.

³⁰⁴ Amos Vogel, *op. cit.*, p. 128.

³⁰⁵ Guillaume Lafleur, *op. cit.*, p. 110.

³⁰⁶ Situé dans le local de l'Association des Sculpteurs du Québec, rue Sanguinet, à Montréal, Le Conventum sera, à partir de 1973, un centre d'essai pour travailleurs culturels: sculpteurs, musiciens, cinéastes, photographes, graphistes, dans des ateliers d'expression multidisciplinaires. Voir à ce sujet : Louise Nantel, « Centre d'essai Le Conventum : Une tentative de décloisonnement », *Jeu*, n° 12, été 1979, p. 124-129.

redevables à Gilles Groulx. Leur « drame poétique » *La couleur encerclée* (1986) témoigne de cette influence, mais aussi de la forte actualisation du discours littéraire dans leurs pratiques et leur éthique de production, qu'ils décrivent de cette manière :

[O]n se situe parmi les créateurs qui ont accepté de ne plus avoir peur de la police, du Bonhomme Sept Heures et de parler dans la société, sans être d'accord avec le moule. Notre cinéma nous l'avons appris sur le tas, nous y avons découvert tellement de surprises, qu'à chaque film on essaie de ne pas se répéter, même dans l'organisation. Si aujourd'hui on parle d'indépendance de la dépendance, c'est qu'en fait ce qu'on a toujours recherché, c'est la liberté et aussi une vieille lubie reliée à la propriété des moyens de production. C'est pour ça qu'on est scénaristes, coréalisateurs, qu'on s'occupe de la production et aussi de la distribution. Même à une époque on travaillait à mettre en place un réseau de présentation contre lequel les cerbères industriels nous ont fait une guerre qui nous a essouffés et éteint la flammèche, mais non l'espérance. C'est pour ça aussi qu'il y en a qui peuvent penser que les Frères Gagné sont dépassés, qu'ils n'ont pas réussi, qu'ils sont des *has-been*. Mais non. Y sont dans une classe à part, comme un trésor national, une ressource rare, un talisman avec ses secrets, une potion magique, une drogue contre l'indifférence de la différence³⁰⁷.

Sans nous attarder trop longuement sur la genèse de *La couleur encerclée*, il est nécessaire de souligner que ce film témoigne à la fois d'une époque qui fut formatrice pour les deux cinéastes (les années 1970) et de la persévérance du duo dont l'éthique a toujours été de revendiquer l'indépendance à tout prix. Comme l'écrit Marcel Jean : « Sorti au milieu de la décennie 1980, *La couleur encerclée* demeure un film profondément ancré dans la décennie 1970 par ses thèmes (la contre-culture, la liberté de création) autant que par sa forme éclatée, celle d'une mosaïque de saynètes et de fragments [...] »³⁰⁸.

Film-collage, drame poétique où les saynètes déjantées et les nombreuses citations littéraires (Gauvreau, Lutrémont, Borduas, etc.) côtoient des techniques d'animation infographique et des clins d'œil au catéchisme catholique, *La couleur encerclée* porte, par sa forme et son montage, la charge subversive de son propos qui oppose l'ipséité ontologique de l'art et de la création (qui repose sur la liberté) au commerce et aux balises du marché des œuvres. Quelle ironie, donc, de savoir que déjà en 1983, le critique Gérard Baril, dans *Intervention*, parle d'un film « sur la création, sur le travail de l'artiste [sur lequel les frères Gagné] travaillent depuis plus de deux ans sans que les *subventionneurs* daignent s'y

³⁰⁷ Entrevue effectuée par Ralph Elawani avec Serge et Jean Gagné, 10 avril 2018.

³⁰⁸ Marcel Jean, *Le dictionnaire des films québécois*, op. cit., p. 111.

intéresser³⁰⁹ ». À cette époque, le duo également derrière *Une semaine dans la vie de camarades* (1975) va jusqu'à faire du piquetage – sans succès – devant les bureaux de la SGC³¹⁰. Les frères Gagné affirment alors que :

Faire le cinéma aujourd'hui c'est essayer de retrouver cet espace où l'on peut encore respirer, s'abreuver à la source pour libérer notre bouche bâillonnée, notre regard obstrué [...] Faire le cinéma, le nôtre, c'est quotidiennement et patiemment parvenir à trouver les mots, à peindre les images, à entendre le son qu'on sait là tout plein de musicalité et d'anecdotes [...] Faire *La couleur encerclée*, c'est vouloir exprimer, dire, montrer, écouter, regarder, entendre la création, celle qui ne sert pas les puissants et les rois de ce monde³¹¹.

Dans *La couleur encerclée*, les réalisateurs soulignent à gros traits, par le biais du montage, l'opposition entre le monde de la création et celui de la marchandisation, en faisant intervenir plusieurs niveaux de diégèse. Dans un premier temps, on y voit la *fictionnalisation* du quotidien d'un artiste du mouvement (fictif) « anormaliste », nommé Alex Jérôme, qui tente d'en découdre avec son ancien camarade de classe Roger Leblanc, devenu homme d'affaires. Le mouvement anormaliste est scruté par une chercheuse, Hélène Martineau, dont le livre a été confisqué chez l'imprimeur par des marchands d'art new-yorkais. Ce monde fictionnel est résumé par la série de tableaux de Jérôme, intitulée « L'étouffante modernité ». Le rôle du créateur est aussi rappelé à travers le personnage de Gérard, inventeur de robots qui s'écrie : « je haïs et abjecte en lâche [...] tout esprit et tout corps, tout être, tout esprit [...] rentre dans ton tombeau, Dieu ignoble et mort [...] »³¹². Cet univers auquel appartiennent les personnages fictifs du film a tout du manichéisme dont que renforce le montage. L'art est considéré comme un moyen de s'autonomiser au-delà du champ politique tel que nous le connaissons. L'intervention de l'art dans le quotidien apparaît comme un danger pour le monde technocrate qui s'infiltré dans toutes les sphères de la vie, jusque dans les loisirs, comme l'illustre l'intervention d'un avocat qui remercie le tenancier d'un bar d'avoir enlevé le piano qui se trouvait dans son établissement parce que « ça élimine les marginaux³¹³ ».

³⁰⁹ Gérard Baril, « La couleur encerclée », *Intervention*, n° 19, juin 1983, p. 52.

³¹⁰ Société générale de cinéma du Québec, ancêtre de la SODEC. Voir : Marcel Jean, *loc. cit.*

³¹¹ Gérard Baril, *op. cit.* p. 52.

³¹² Serge Gagné et Jean Gagné, *La couleur encerclée*, prod. Quatre vins neufs, 1986, 18 : 33.

³¹³ *Ibid.*, 10 : 09.

Alors que les relations humaines se voient menacées par les normes du système (s'exprimant jusque dans les lois qui régissent l'amour, comme en témoigne l'idylle entre une jeune femme incarnée par Mara Tremblay, alors âgée de quinze ans, et un homme qui a deux fois son âge, joué par le poète Yves Boivert), les frères Gagné rivalisent d'adresse en insérant dans le film un véritable almanach de figures de la contre-culture québécoise. De Patrick Straram à André Forcier (dans le rôle d'un fonctionnaire), en passant par les peintres Josette Trépanier et Raynald Connolly, l'irruption du réel dans l'irréel vient dresser un nouveau paradigme.

Les figures réelles se retrouvent en relation directe avec les personnages (fictifs) du film. Ce dispositif de vécu-fiction permet aux personnages d'entrer plus facilement en dialogue avec l'entourage des frères Gagné qu'avec des technocrates, comme Roger Leblanc, qui partagent pourtant avec eux la diégèse. On peut ainsi voir Straram dialoguer avec le personnage de Mara Tremblay, et s'exprimer dans son jargon iconique : « Moi, je bois à l'Amérindien! Holà Pedro! Quels éperons, dirait Derrida! Quel flou, dirait Deleuze³¹⁴! » Comme une plante sur un tuteur, la réalité prend ainsi appui sur la fiction (et vice versa) afin de diriger le propos des réalisateurs, tout au long de cette œuvre qui s'ouvre sur une chanson dont les paroles – « nous ne sommes pas encore nés » – sont répétées comme un mantra.

Partant du même principe de citation qui forme la constellation langagière peuplant l'univers de Straram, les frères Gagné situent aussi leur film dans un paradigme qui les place dans la lignée des artistes maudits que leur œuvre cite abondamment. La figure de Van Gogh, le « suicidé de la société » pour reprendre Artaud, revient alors cycliquement dans le film. À la fin de *La couleur encerclée*, l'image des tombes jumelles des frères Van Gogh cristallise l'idée de cette lutte autant héroïque que suicidaire, de cette bataille perdue d'avance qui mène à se cacher derrière un tas de fumier pour se tirer une balle, en espérant que les bêtes mangeront le cadavre. Vautré dans la boue, le personnage incarné par le poète

³¹⁴ *Ibid.*, 1 : 12 : 54.

Yves Boisvert agonise en citant littéralement *Pour en finir avec le jugement de Dieu* d'Artaud : « On a le peyotl qu'on peut [...] là où ça sent la marde, ça sent l'être³¹⁵. »

Alors que ce film semblait incarner, à sa sortie, le chant du cygne pour l'iconique duo, dans un renversement de situation inattendu, les frères Gagné se méritent en 1987 un prix de 50 000\$, remis par un jury indépendant au nom de la SGC. Comme le souligne Marcel Jean, ce montant a permis aux cinéastes de réaliser ensuite *Le royaume ou l'asile*, leur premier film tourné avec un budget professionnel. *La couleur encerclée* incarne de ce fait, en plein milieu des années 1980, l'un des derniers débordements notables du cinéma contre-culturel dont l'esthétique, les pratiques et les motifs sont surtout associées aux années 1970.

3.2 La subversion du contenu : un acte plutôt qu'une création

L'une des transpositions les plus notables du discours littéraire contre-culturel au cinéma s'illustre par une actualisation du principe du « faire-agir », théorisé et élaboré dans les revues que nous avons analysées dans le deuxième chapitre de ce mémoire. L'idée ne s'avère pas de divertir le spectateur, mais bien de le confronter à un contenu si fort (un choc) qu'il sera amené à se sentir concerné, voire transformé au contact de celui-ci. Il s'agit du lieu où la performativité du discours prend le dessus sur le spectacle. Cette dimension pragmatique, orientée par une volonté de « contre-pouvoir », devient opératoire au cinéma notamment à travers trois visées : 1) le triomphe de l'amateurisme sur le vedettariat; 2) l'abolition de la narrativité traditionnelle au profit d'une dissémination délirante des contenus; 3) le choc d'idées entraînant un dépassement des valeurs bourgeoises et technocrates ainsi qu'une remise en question du discours de l'ordre. Tout cela concourt à confronter le système d'association d'idées et de références du public à des images, des sons, des musiques, des effets visuels et des messages le forçant à dépasser – à travers une sémiologie propre au cinéma – l'ordre établi. Ce fait d'« aller plus loin » incarne précisément, comme

³¹⁵ *Ibid.*, 1 : 33 : 10.

l'écrit Amos Vogel, la caractéristique de tout art subversif³¹⁶. Nous aborderons ici ces procédés dans trois films : *Les désœuvrés* (René Bail, 1959), *Chromo Sud* (Étienne O'Leary, 1968) et *Cap d'espoir* (Jacques Leduc, 1969).

3.2.1 *Les désœuvrés* : abolir le vedettariat et faire triompher l'amateurisme

Si le cinéma des premiers temps a servi à capturer les scènes de la vie quotidienne (l'arrivée d'un train à la gare, la sortie d'un groupe d'ouvriers d'une usine), à nourrir le mythe du progrès (l'érection de monuments, le Titanic larguant les amarres) et celui de l'aventure (les scènes de chasse et de cérémonies des « Indiens d'Amérique »³¹⁷), l'industrie a rapidement tablé sur le vedettariat, en entraînant par le fait même une professionnalisation du champ et confirmant une barrière entre le spectateur et la figure du créateur, réifiée à la fois comme un artiste et comme un maître du *show-business*. Cette tendance à la réification s'est ironiquement prolongée jusque dans certains des régimes les plus antithétiques à Hollywood, qu'il s'agisse du cinéma du Troisième Reich – porté notamment par la subjuguante œuvre de Leni Riefenstahl – ou l'URSS, bastion du réalisme socialiste représenté par Sergei Eisenstein³¹⁸.

À l'inverse de l'expansion de l'industrie, et en raison de l'essor de la télévision et du reportage de guerre, on connaît la portée qu'a pu avoir l'allègement des moyens de production cinématographiques permettant de tourner en extérieur, avec des équipes extrêmement réduites et de petits budgets. On peut penser ici à ce que la caméra Bolex a fait pour la Nouvelle Vague française, ou encore à ce que la Portapak de Sony et les super 8 mm

³¹⁶ Amos Vogel, *op. cit.*, p. 128.

³¹⁷ Voir entre autres à ce sujet Neil Diamond, Catherine Bainbridge et Jeremiah Hayes, *Reel injun*, prod. Office national du film, 2009, 98 min.

³¹⁸ Complètement à l'opposé d'Eisenstein et du « cinéma-spectacle » se trouve évidemment plusieurs écoles d'avant-garde en rupture totale avec celui-ci. Dziga Vertov et sa « caméra enivrée par l'image », en constitue un exemple probant, refusant cependant l'héritage de la littérature ou du théâtre. Vertov avait d'ailleurs formé un groupe appelé Kinoglaz (« ciné-ciel »). D'un autre côté, pour s'opposer à Vertov, Eisenstein avait inventé l'expression Kinopeste (« ciné-poing »). Pour des raisons évidentes d'espace, nous ne pouvons approfondir dans ce mémoire l'autonomisation du cinéma et son affranchissement du roman réaliste et du théâtre filmé.

ont pu faire respectivement pour le cinéma militant des années 1970 – par exemple au Vidéographe – et pour le cinéma « punk » autour de 1978-1982³¹⁹. C'est cette idée que résume Pierre Véronneau dans la brochure de la Semaine underground de Trois-Rivières, en 1970, en parlant du « petit cinéaste doué et inconnu qui, avec une caméra et dix dollars en poche, part à l'aventure³²⁰. » Réagir avant tout contre « l'étouffant cinéma "officiel"³²¹ », comme le suggère Véronneau, devient plus facile avec les outils qui conviennent (et les budgets qui en découlent).

Le cinéaste René Bail constitue à ce titre un véritable renégat de l'industrie du cinéma québécois et une source d'inspiration pour la contre-culture et le nouveau cinéma dans la province, à l'orée des années 1960. Expérimentateur solitaire³²² qui signe en 1957 le « documentaire poétique » *Printemps*, sur la saison des sucres – et dont la bande sonore témoigne déjà des velléités expérimentales du cinéaste³²³ –, Bail marque, ironiquement de manière presque confidentielle³²⁴, l'histoire du cinéma québécois avec son long métrage *Les*

³¹⁹ Voir à ce sujet Ralph Elawani, « Experimental, jet set, trash & no star : le cinéma No Wave », *24 images*, n° 188, septembre 2018, p. 42-48. Notons également que la Portapak de Sony a été inventée pour tourner en synchro et être utilisée par des postes de télévision à petits budgets. Son utilisation par le Vidéographe constitue un détournement. Par ailleurs, en ce qui concerne la caméra super 8 mm, il faut mentionner que Montréal fut l'hôte, de 1980 à 1986, du Festival international du film Super 8 du Québec.

³²⁰ Pierre Véronneau, *op. cit.* p. 5.

³²¹ *Loc. cit.*

³²² Bail joue généralement les rôles de producteur, réalisateur, scénariste, acteur (parfois) et monteur de ses œuvres.

³²³ Bail écrit d'ailleurs que « Détail curieux : les canadiens [*sic*] d'expression anglaise comprenant le français ont aimé le film parce qu'ils le trouvaient instructif, tandis que les canadiens [*sic*] d'expression française l'ont fustigé (fusillé...?) à qui mieux mieux pour sa longueur : "Qu'est-ce que c'est qu'ces rushes" "On dirait l'image d'un film en conjonction avec la trame sonore de deux autres." » René Bail, document dactylographié, sans titre ni pagination, qui accompagne le dossier de presse du film *Les désœuvrés*, Médiathèque Guy-L.-Côté, Cinémathèque québécoise.

³²⁴ L'influence de Bail sur un groupe très restreint d'artistes et d'intellectuels qui allaient devenir des éléments centraux de la Révolution tranquille et de son cinéma n'est pas sans rappeler deux exemples analogues en musique. En effet le même genre d'anecdote a circulé au sujet du premier album des Velvet underground et du premier concert des Sex Pistols. Dans les deux cas, on a maintes fois affirmé qu'un nombre restreint d'individus a eu accès à cette musique ou à ce premier concert, mais chaque personne a par la suite créé quelque chose de signifiant. On pense notamment à David Bowie pour les Velvet et aux Smiths, Buzzcocks et Clash dans le cas des Sex Pistols.

*désœuvrés*³²⁵, en 1959. Précurseur du cinéma-vérité et du « cinéma joual », il crée ce film la même année où Guy Borremans, fort de ses premières expériences sexuelles, tourne le court métrage indépendant *La femme image*. Un jalon du nouveau cinéma d'ici qui fait scandale à l'époque puis qu'on y montre pour la première fois au cinéma québécois de la nudité féminine intégrale à l'écran³²⁶.

Ne s'agissant non pas d'une actualisation du discours de la contre-culture elle-même, mais bien d'une œuvre en adéquation avec la posture assumée par les intellectuels qui tendent vers celle-ci quelques années plus tard, la production de Bail nous intéresse précisément ici puisqu'elle pose les jalons d'un discours que synthétise à la même époque Patrick Straram avec son *Cahier pour un paysage à inventer* (1960). Une pensée qui en est encore à ses premiers balbutiements, mais qui se précisera et se théoriserà dans des revues comme *Parti pris*, *Révolution québécoise* et *Liberté* (la québécoité, le parler joual, la révolte de la jeunesse, le désespoir des régions, etc.) avant de s'actualiser au cinéma chez des individus comme Jacques Leduc (*Cap d'espoir*, 1969), Denys Arcand (*Seul ou avec d'autres*, 1962), Denis Héroux (*Jusqu'au cou*, 1964), André Forcier (*Chroniques labradoriennes*, 1967; *Le retour de l'Immaculée Conception*, 1971), Jean Pierre Lefebvre (*Le révolutionnaire*, 1965), Pascal Gélinas (*Montréal blues*, 1972), Pierre Harel (*Bulldozer*, 1974), Claude Jutra (*Wow*, 1970).

À ce titre, René Bail a confié lui-même à la journaliste Odile Tremblay, en 2007 :

Je n'avais pas conscience en 1959 de témoigner de la fin d'une époque et du début d'une autre [...] Cette année-là, Duplessis est mort. Déjà, la religion perdait du terrain dans les campagnes. Moi, je cherchais à rendre aux Québécois leur vrai langage, non édulcoré. Je dictais à mes comédiens des bouts de phrase et ils les répétaient avec la même intonation, en joual. Puis j'enregistrais et on les postsynchronisait³²⁷.

³²⁵ Le film fut véritablement achevé en 2006, avec la collaboration de Richard Brouillette, réalisateur qui en 1995 s'est illustré avec le documentaire *Trop c'est assez*, tentant de « dépoussiérer » Gilles Groulx, tombé progressivement dans l'oubli depuis son accident d'automobile de 1981.

³²⁶ Catherine Perreault, « En souvenir de Guy Borremans, géant de la photographie », Blogue ONF, 24 janvier 2013, en ligne, <<https://blogue.onf.ca/blogue/2013/01/24/en-souvenir-du-photographe-quebecois-guy-borremans/>>, consulté le 6 novembre 2018.

³²⁷ Odile Tremblay, « *Les désœuvrés*, un film à cheval sur deux époques », *Le Devoir*, 15 février 2007, p. B8.

Cette recherche du « vrai langage non édulcoré » passe, chez Bail, par le « salissage du vrai » par le biais de l'image, du son et de la langue. Une reconstitution de la « vérité », une esthétisation des formes de vies impures et une mise en œuvre de la performativité de la parole créatrice, à l'image des pratiques théorisées dans les sphères cosmiques et artistiques analysées dans le précédent chapitre. Tourné avec des acteurs amateurs et un budget dérisoire de 1000 dollars, *Les désœuvrés* célèbre le parler joual de cinq ans avant la publication du *Cassé* de Jacques Renaud (Parti pris, 1965), et montre également la figure du « mauvais garçon » québécois en région. Suivant quatre adolescents des Laurentides partis explorer les bois avec le camion « emprunté » à l'oncle de deux de ceux-ci, le film est partiellement (et volontairement) filmé à contre-jour et à « contre-soleil ». Comme l'explique le cinéaste :

À première vue, la technique laisse à désirer dans *Printemps* et *Les désœuvrés*; en effet, je n'ai fait aucune recherche de la « belle image », me bornant à viser plus qu'à cadrer. La recherche se poste sur un autre plan. [...] [Dans ce cas des *Désœuvrés*], la tentative d'expérience portait principalement sur le style et le doublage. Sur le style, parce que le cinéma, ne vous en déplaise, n'est pas autre chose que de la lanterne magique animée [...]. Et si l'essence de la photographie est de capter la lumière réfléchie par les formes d'un objet et de la restituer sous forme d'image figée dans le temps, il s'en suit que l'essence du cinéma est de reproduire de la photographie animée, des tranches de temps, donc la vie. En effet, on s'acharne à nous montrer ce que l'on décrit être [*sic*] des tranches de vie alors que la technique même nous prouve le contraire : vedettes, rôles, décors, éclairage, musique [*sic*], découpage technique, montage, maquillage, mise en scène et le reste, tout ce vocabulaire sonne théâtre et c'est précisément pour cela qu'à mon avis le cinéma n'est pas employé selon son essence. Reste le cinéma-vérité. Le seul vrai, je pense. [...] La seule alternative pour moi était de reconstituer la vie [dans *Les désœuvrés*], de faire du cinéma-vérité reconstitué³²⁸.

Fait à noter, Bail devient, à la même période, lui-même le mauvais garçon à moto par excellence du jeune cinéma québécois (on le voit notamment dans *À tout prendre* (1963), de Claude Jutra, dans *Le viol d'une jeune fille douce* (1968), de Gilles Carle³²⁹, et dans *Valérie*

³²⁸ René Bail, document explicatif sans titre ni pagination, trouvé dans le dossier de presse du film *Les désœuvrés*, Médiathèque Guy-L.-Côté, Cinémathèque québécoise, consulté le 17 avril 2018.

³²⁹ En 1995, Gilles Carle répondit, dans la brochure des Rendez-vous du cinéma québécois, à la question « Quel est le film québécois qui vous a le plus marqué et pourquoi ? », par « *Les désœuvrés* de René Bail, tourné en 1959. C'était la première fois que j'entendais du vrai québécois à l'écran, du québécois qui sonne juste, plein de jurons, d'onomatopées nasillardes et de mots bâtards. Un choc! La langue donnait un surcroît d'authenticité aux personnages. Jamais des québécois ne m'avaient paru si québécois – si naturellement québécois! Même l'image prenait un nouvel air de vérité... Fini les Compagnons du St-Laurent! » Texte reproduit dans un communiqué de la maison de production Les films du 3 mars : « Débat sur la distribution du cinéma indépendant inspiré du Manifeste pour le

(1969), de Denis Héroux, où il incarne le petit ami qui arrache la jeune femme au couvent) – se voyant affublé de cette image par la génération de cinéastes que ses productions ont grandement influencée. Après un grave accident, en 1972, qui le laisse dévisagé et handicapé, Bail ne tourne plus, mais se penche sur une dimension littéraire du cinéma qui tient à la fois du pouvoir du « faire-agir », et aussi de la volonté de libérer cet art du joug de l'industrie culturelle et du vedettariat. Il lance en 1972 son *Manifeste du cinéma libre*. Comme l'écrit le critique Gérard Grugeau :

Grand défenseur d'un cinéma amateur conçu en toute liberté, loin des fabricants de pellicule, des oligarchies mystificatrices et aliénantes qui ont fait du cinéma un art (et partant « le show pornographique légal des assommateurs [sic] convertis »), Bail lance en 1972 un Manifeste pour le cinéma libre. Il s'y déclare en faveur de la publication de « films sur papier » (scénarios) qui, à l'instar d'une partition musicale annotée, seraient ensuite interprétés par des « metteurs à l'écran ». Document aussi original que radical dans sa quête d'une nouvelle pratique cinématographique, le manifeste restera lettre morte. Par son esprit qui ramène le cinéma à « un art de constat », il s'inscrit cependant en étroite filiation avec certaines théories du cinéma-vérité. Avec le recul, *Les désœuvrés* s'avère donc une œuvre passionnante à plus d'un titre. Car, si elle a valeur sociologique, elle reste et demeure avant tout, par rapport au manifeste des années 1970, la matérialisation anticipée d'un rêve de cinéma poursuivi par l'infatigable chasseur d'images que fut trop brièvement René Bail³³⁰.

Réédité en 1979 dans le cadre de l'événement « Le cinéma autour du poêle », organisé par Le Conventum (et notamment orchestré par Sylvie Groulx, cofondatrice de la coopérative de distribution Cinéma libre), le manifeste donne une idée claire de la position défendue par son auteur :

Le cinéma n'existe pas du fait que l'oligarchie qui le possède l'a mythifié au tout début, pour en faire un instrument d'aliénation pour tous ceux qui en sont concernés, à partir du créateur de film, jusqu'au consommateur. Il faut donc que le cinéma circule librement, que chaque bobine de film soit mise en vente, pour que le cinéma devienne le véhicule de la pensée. Alors, nous verrons du cinéma³³¹.

cinéma libre du cinéaste René Bail », en ligne, <http://www.f3m.ca/anglais/pdf/01_presse_lancement.pdf>, consulté le 6 novembre 2018.

³³⁰ Gérard Grugeau, « *Les désœuvrés* de René Bail », *24 images*, n° 61, été 1992, p. 36.

³³¹ René Bail, « Manifeste pour un cinéma libre », *Le Devoir*, jeudi 1^{er} février 1979, p. 8 [encart publicitaire pour le Centre d'essai le Conventum, collection de la Cinémathèque québécoise] ; il est à noter que le manifeste de Bail inspira un groupe de cinéastes (notamment Sylvie Groulx) à fonder, en 1977, la coopérative de distribution Cinéma libre. Celle-ci distribua notamment *Vies d'anges*, de Pierre Harel. Elle ferme ses portes en 2000.

Un point de vue qui n'est pas sans rappeler le besoin de briser les chaînes de la technocratie et de créer une « presse parallèle » que la contre-culture exalte dès ses balbutiements, en souhaitant faire entrer dans celle-ci tout ce qui ne « fitte » pas dans la grande presse. On repensera aussi inévitablement à *Mainmise* et à son ambition d'être l'« organe québécois du rock international, de la pensée magique, et du gay savoir [sic] ».

3.2.2 *Chromo Sud* : abolir la narrativité au profit de la dissémination délirante

Si un traitement-choc est possible par le biais de la diffusion d'images de la réalité et du quotidien, la plongée dans l'abstraction et la non-figuration témoigne d'une attaque allant au-delà de l'assaut contre le montage. Surimpressions, effets stroboscopiques ou encore « martyrisation » de la pellicule, on peut imaginer le cinéma expérimental d'un individu comme le Montréalais Étienne O'Leary comme une entreprise permettant d'observer la nature de l'art abstrait, et par le fait même l'œuvre d'un créateur de la trempe de ceux qu'Amos Vogel qualifie de « véritables réalistes de notre ère technologique qui, loin de se retirer du monde, ont simplement pris du recul pour en avoir une vision complète³³² ».

Poète visuel dont les créations durent attendre le milieu des années 2000³³³ pour être redécouvertes, Étienne O'Leary, au même titre que René Bail, fait figure de pionnier du cinéma underground. Néanmoins, la subversion du contenu chez O'Leary s'opère surtout sur le plan formel – ce que Guillaume Lafleur appelle « le *trip* cinématographique, où rien d'autre ne compte que le pouvoir de fascination des images³³⁴. » Comme les œuvres créées en littérature par les formalistes ou par des éditeurs comme Erta et Cul Q, le cinéma d'Étienne O'Leary appelle un environnement particulier, un état distinct et un support qui ne peut se résumer à l'environnement d'une salle de cinéma commercial. C'est un cinéma

³³² Amos Vogel, *op. cit.*, p. 116.

³³³ Comme l'explique Guillaume Lafleur : Cinéma Abattoir et l'Institut pour la coordination et la propagation des cinémas exploratoires (ICPCE) ont fait paraître les trois principaux films de O'Leary sur DVD en 2010, en même temps que l'organisme Tenzier éditait un vinyle qui en reproduisait les trames sonores. Voir Guillaume Lafleur, *op. cit.* p. 80-81.

³³⁴ *Ibid.*, p. 80.

parallèle qui se doit d'être imaginé pour accueillir ce genre d'œuvre « sans attaches institutionnelles – et sans statut juridique, comme celui que détiennent par exemple les films conçus au sein de grandes sociétés de production³³⁵ ».

Particulièrement actif durant une brève période, à la fin des années 1960, alors qu'il vivait entre Paris, New York et Montréal³³⁶, O'Leary tourne en 1968 le fascinant court métrage *Chromo Sud*, deux ans après le collage métagraphique *Day Tripper/Le voyageur diurne*, dans lequel ses *home movies* d'homme « grisé par sa caméra » se voient couplés à des extraits de musique pop (Beatles, Screaming Jay Hawkins, etc.). La technique du cinéaste tient alors du principe de la clé de bras : une tension quasi constante ponctuée par de brefs moments de relâchement qui donnent lieu à des attaques plaçant le médium à la limite de son extension et déploient toute son intensité à travers une composition mettant en scène la relation entre des images à l'iconographie forte (culture pop, images politiques, nudité, etc.). L'association kaléidoscopique devient un motif récurrent chez O'Leary et son dispositif fortement imprégné de surimpressions permet aux images de « naître » les unes des autres.

Chromo Sud révèle particulièrement cette force du langage plastique de l'artiste en exploitant les liens unissant la violence et l'érotisme. La transition qui s'opère entre le passage d'une image de poignet s'appêtant à être mutilé par une lame de rasoir et d'un visage giflé vers un enchaînement d'images montrant des ébats sexuels donnent le ton. Dans un revirement anti-spectaculaire, O'Leary va jusqu'à mettre en scène, au centre de son tourbillon d'images souvent montées une à une comme du *stop motion*, une inversion du body-painting si commun au cinéma de la contre-culture. On voit ainsi sa copine et muse Michèle Giraud, en pleine séance de « démaquillage corporel », nettoyant ses seins à l'aide

³³⁵ *Ibid.*, p. 81. Fait à noter, à partir de 1967, Montréal obtient, grâce à Dimitri Eipides, Dimitri Spentzos et Claude Chamberlan, son Centre du film underground, situé au coin des rue Bordeaux et Ontario. Rebaptisé Cinéma Parallèle en 1970, celui-ci déménagera à trois reprises. Par ailleurs, comme le mentionne la brochure de la Semaine underground de Trois-Rivières (1970), le Centre du film underground organisa, en 1969, avec la Coopérative des cinéastes indépendants, un événement baptisé *Mini-festival underground canadien*. Une deuxième édition (*Minifestival II cinéma underground Canada*) eut lieu à Montréal, en 1970, et présenta quelques-uns des mêmes films que l'événement de Trois-Rivières organisé par Pierre Véronneau. Le treizième rapport du Conseil des arts du Canada nous apprend que le Centre du film underground a reçu pour la période 1969-1970 une bourse de voyage de 960\$ pour aller présenter plusieurs de ces films canadiens en Europe lors d'une tournée.

³³⁶ *Ibid.*, p. 80.

de térébenthine et d'Ajax. Ce lit d'émotions conflictuelles devient ensuite la trame qui accueille les images en couleur tournées à Paris lors de Mai 68. Comme le mentionne le cinéaste et écrivain Jean-Pierre Bouyxou³³⁷ : « Chaque projection que j'ai vue d'un film d'Étienne O'Leary a été vécue comme un événement par les spectateurs. Je n'ai jamais vu une projection sans voir les gens complètement fascinés et bouleversés par ce qu'ils avaient vu, toujours³³⁸. »

3.2.3 *Cap d'espoir* : un cinéma du choc

L'œuvre de Jacques Leduc a pratiquement toujours profité des possibilités offertes par la critique du quotidien. Nous penserons évidemment à sa série documentaire phare *Chronique de la vie quotidienne*, produite en 1978 par l'ONF. Une oeuvre présentée comme une création collective faisant appel aux talents d'autres réalisateurs comme Roger Frappier, Jean Chabot, Jean-Guy Noël, Gilles Gascon et Pierre Bernier. À l'image de ce qu'exprime Jean-Pierre Bouyxous au sujet d'Étienne O'Leary, le cinéma de Leduc peut être considéré comme un événement. Un événement-choc résultant directement d'une subversion du quotidien. Aucun des films de sa fructueuse filmographie n'exprime mieux cette idée que le long métrage à scandale *Cap d'espoir*, tourné en Gaspésie en 1969, et demeuré sous scellés jusqu'en 1976. Censuré pour des raisons politiques similaires à celles qui empêchent la diffusion de *24 heures ou plus...*, de Gilles Groulx, et de *On est au coton*, de Denys

³³⁷ Proche d'O'Leary, mais aussi du réalisateur culte Jean Rollin (*La vampire nue*, *Le viol du vampire*, *La Rose de fer*), Bouyxou, auteur de *L'aventure hippie* (1992), était de passage à Montréal en 2010 lors de la réédition des œuvres d'Étienne O'Leary. Tout comme l'acteur Pierre Clémenti, il fut un proche collaborateur de ce dernier au milieu des années 1960. Jean-Pierre Bouyxou ajoute par ailleurs : « O'Leary va contribuer à inventer une communauté de cinéastes et plasticiens parisiens rompus à la contre-culture, à l'underground, en provoquant des projections happenings où les films totémiques sont *Un chant d'amour* de [Jean] Genet, les oeuvres de Maya Deren et où s'illustre la récupération de la culture pop. » Guillaume Lafleur, « Le cinéma québécois, au temps de l'underground », Goethe Institute, en ligne, <<https://www.goethe.de/ins/ca/fr/kul/cfo/und/20786931.html>>, consulté le 14 août 2018.

³³⁸ [s. a.] extrait de la notice bibliographie du réalisateur fournie par l'association à but non lucratif de distribution, diffusion et conservation parisienne Light Cone, en ligne, <<https://lightcone.org/fr/cineaste-2014-etienne-o-leary>>, consulté le 12 novembre 2018.

Arcand³³⁹, *Cap d'espoir* s'avère un document dont la virulence n'est pas sans rappeler celle de la revue *Aller chier*, publiée par Yvan Mornard la même année. Un bras d'honneur aux technocrates et à l'édification d'une société du spectacle *cirrhosée* par la corruption, l'argent et la répression policière.

Comme pour marquer le début d'une course, le film s'ouvre sur un coup de pistolet³⁴⁰, avec la mention, écrite en vert et noir sur fond jaune : « Ce film n'est pas un spectacle ». La chanson « Québécois » du groupe La Révolution française (anciennement Les Sinners) résonne ensuite, alors que le cinéaste donne à voir un groupe de jeunes sur une plage gaspésienne. Au milieu de ceux-ci, l'un d'eux s'écrase un gâteau May West³⁴¹ dans le visage au moment où se font entendre les paroles « le Québec saura faire si l'on se laisse pas faire ». La bande de jeunes poursuit ensuite l'entartage avec d'autres pâtisseries.

Long métrage envisagé d'emblée comme une création collective, même s'il est crédité à Jacques Leduc, on peut lire, en écriture manuscrite, au générique d'ouverture : « Un film de :

³³⁹ Comme le précise le *Dictionnaire de la censure au Québec* : « [L]'interdiction vient des plus hautes autorités de l'[ONF]. Le 9 décembre 1969, Roland Rainville, gérant de la distribution pour le Québec, adresse la note de service suivante à son directeur, W.S. Jobbins : "J'estime qu'il ne convient pas de distribuer *Cap d'espoir* pour les raisons suivantes : 1. *Cap d'espoir* est un film trop vulgaire. Le public nous reprochera sévèrement d'avoir investi des sommes assez considérables pour la production de ce film. 2. *Cap d'espoir* suggère des remises en question qui, en certains cas, méritent considération. Malheureusement, le style provocant choquera les gens qu'il faudrait sensibiliser à ces remises en question. De sorte que, si le but du film était de sensibiliser le public, il raterait l'objectif. Si le film avait d'autres fins, il dépasse mon entendement. 3. Certaines images et des commentaires du film constituent à mon avis une attaque directe à des personnes publiques et à des organismes sans qu'on puisse savoir les tares qu'on leur reproche. 4. Le film nomme des personnages politiques importants du gouvernement de la province de Québec et de la ville de Montréal (Jean-Jacques Bertrand, Jean-Guy Cardinal, [Jean] Drapeau, [Lucien] Saulnier, etc.). Il n'appartient pas à un organisme fédéral comme l'ONF d'attaquer les dirigeants de gouvernements provinciaux ou municipaux." Le 8 mai 1970, une note confidentielle de Jobbins à tous les chefs avise que le commissaire Hugo Macpherson a décidé de ne pas autoriser la distribution de *Cap d'espoir*. » Pierre Hébert, Yves Levers & Kenneth Landry (dir.), *op. cit.*, p. 107.

³⁴⁰ À l'image de *24 heures ou plus...* qui se termine sur un *kiaï* (cri) de Gilles Groulx (déguisé en karatéka), la séquence d'ouverture de *Cap d'espoir* met le spectateur face à la même violence : un grand cri qui perce le paysage esquissé par le tourbillon d'images et de sujets mis en scène par le cinéaste.

³⁴¹ Comme le Pepsi et la soupe aux pois (*Pea soup*), le gâteau May West a longtemps été associé aux Canadiens-français. Les trois termes ont servi d'invectives à l'égard des « frogs » de la Belle-Province. La réappropriation de l'image du May West, comme celle que fait Gaston Miron du terme « pea soup », dans le poème « Séquences » (« Damned Canuck de damned Canuck de pea soup »), n'est évidemment pas innocente chez Leduc. Gaston Miron, *op. cit.*, p. 77.

Claire Boyer, George Croll, Alain Dostie, Denis Drapeau, J.P. Joutel, Claude Larue, Jacques Leduc, Lucette, Pierre Maheu, Lucien Ménard, Sylvie Paquette, Guy Rémillard, Révolution française, Y. Sauvageau, août-sept. 1969 ».

Pamphlet virulent contre le pouvoir et l'utilisation des médias comme porte-voix des puissants, réquisitoire contre la médiocrité canadienne-française, *Cap d'espoir* n'a de cesse de prendre le contre-pied de la société du spectacle en révélant les coutures de celle-ci avec des images fortes, souvent empruntées à l'actualité (à la manière des montages sonores d'Étienne O'Leary, du cinéma des frères Gagné ou encore des métagraphies de Patrick Straram). Le but de Leduc est clair : il s'agit, comme chez Debord, d'exproprier le spectacle de ce dont il nous a lui-même dépossédés. Le narrateur du film déclare d'emblée : « Vous voulez savoir c'est quoi le fictif ? C'est le pouvoir au Québec. Le pouvoir c'est l'information et l'information c'est le pouvoir. Nous autres, on n'a jamais eu le pouvoir³⁴². »

Des images de transactions monétaires (notamment d'achats de journaux dans des kiosques) témoignent de cette volonté de mettre au jour une forme de « totalitarisme doux », largement diffusée et même subventionnée par un public berné par le système. L'alternance entre des écrans noirs et des annonces de *fast-food* servent à décomposer le principe du « 24 images par seconde ». Envisagée comme un élément *distanciateur* afin de maintenir le spectateur alerte, cette ritournelle du gavage revient tout au long du film, jusque dans les retranchements les plus ti-pop de l'excès³⁴³. En effet, c'est toute une poétique du transit qu'exploite le cinéaste, allant de l'ingestion jusqu'à la déjection. Une scène s'avère particulièrement révélatrice. On y voit une femme enterrée sous un amoncellement de croustilles, avachie devant quatre téléviseurs, avec à ses côtés une caisse de Labatt 50 et, en arrière-plan, un crucifix qui se dispute le haut de l'écran avec les antennes de l'appareil. Durant ce temps, le narrateur, placé à la limite du champ, lit le journal à voix haute, en tournant le dos à la scène, tout en décrivant le public captif de la famille Desmarais, de Power Corporation et des compagnies américaines de cinéma.

³⁴² Jacques Leduc, *Cap d'espoir*, prod. Office national du film, 1969, 6 : 26.

³⁴³ Rappelons que Pierre Maheu fut producteur du film.

Le spectateur a également droit à de nombreux gros plans d'épandage de ketchup et de moutarde sur des *hot-dogs* déjà souillés de condiments. Ces séquences répondent notamment à des scènes où le narrateur fait la lecture d'un article décriant les méfaits de Power Corporation. Une manière de faire dire aux images : « N'en versez plus la coupe est pleine ». Le montage est ponctué de gros plans du Sacré Cœur, réaffirmant l'humour ti-pop du film. Le choc passe ultimement par le registre scatologique, alors que le narrateur lit sur la cuvette un article la revue *Maintenant* traitant de Famous Players, du cinéma américain (et des succursales *canadian*, appartenant à Power Corporation) dont les Québécois « se gargarisent ». « Ouin, le Québec aura pas grand chance avec son satellite », dit le narrateur, avant de clore sur « c'est tout d'la marde ça³⁴⁴ », de s'essuyer et de passer le journal à l'utilisateur de la cabine d'à côté.

Véritable offensive contre la désinformation, *Cap d'espoir* constitue à la fois une mise en scène de l'amateurisme et de l'anti-vedettariat, ainsi qu'une thérapie-choc qui soulève – en ayant recours au cynisme – des questions prenant le contre-pied du discours de l'ordre. Par exemple : « Au États-Unis, chaque année y'a cinq millions de personnes qui tombent malades à manger des hot-dogs, des cochonneries [...] moi la question que je me pose, c'est pourquoi y'a personne ici qui tombe malade à lire ce qu'ils lisent [*sic*]³⁴⁵. »

Notons que ce n'est pas non plus par hasard que l'action du film se déroule en Gaspésie – alors l'une des régions les plus pauvres du Québec, mais aussi une région où des membres du FLQ fréquentent la Maison du pêcheur. Alors que le narrateur épiluche les journaux et nous fait part de l'opinion du Vatican sur les minijupes, des commentaires du gouvernement au sujet de la lutte au terrorisme, des images des jeunes habitants des villages de côtiers à l'allure tiers-mondiste s'enchaînent, comme pour signifier un phénomène de dissonance cognitive chez les ténors du discours de l'ordre.

Cap d'espoir révèle également la mainmise sur la Gaspésie par les intérêts américains, par l'entremise d'une actualisation du procédé littéraire de l'écriture en situation. Lors d'une dérive en voiture au gré du paysage, le narrateur lit tout ce qui se présente à lui dans le

³⁴⁴ Jacques Leduc, *op. cit.*, 7 : 21.

³⁴⁵ *Ibid.*, 9 : 29.

paysage (enseignes de boutiques, salons de coiffure, etc.). Ce qui s'en dégage est le constat que la géographie – et l'urbanisme, jusque dans les moindres recoins de la pauvreté de l'offre alimentaire – donne à lire la langue du colonisateur et des patrons : l'anglais.

Une constante tension plane par ailleurs sur le film, dès lors que le révolver de la scène d'ouverture fait irruption dans les dernières séquences. On sent le soulèvement à brûle-pourpoint. Alors que le narrateur s'est initialement servi d'une pancarte d'arrêt (un « *stop* ») pour démolir un téléviseur, on le voit bientôt doté du même révolver. Il va jusqu'à caresser le visage de sa copine avec celui-ci, comme s'il s'agissait finalement du seul instrument capable de faire naître entre eux une passion tangible. Cette passion incapable de naître est par ailleurs renforcée par une reprise au piano de l'*Hymne à la joie*, où l'iconique mélodie semble constamment s'interrompre ou se métamorphoser sous l'effet d'un enchaînement en tonalité mineure.

Le film se termine sur une séquence nous rappelant les scènes satiriques de Jean Pierre Lefebvre, alors que se déroule un (faux) événement baptisé « La course au fascisme ». Après le coup de départ, la police tabasse une jeune femme, que l'on retrouve ensuite couverte de ce que l'on peut s'imaginer être du ketchup. Drapé dans un chandail sur lequel le mot « écœuré » est écrit au feutre, le narrateur clôt finalement le long métrage en portant sur lui le même type d'écriture manuscrite que l'on trouve dans la séquence d'ouverture. Ses derniers mots sont d'une violence remarquable : « J'peux pu vous voir, mangez d'la marde, mangez d'la marde, esti³⁴⁶. »

3.3 Les sujets interdits au cinéma

Comme l'explique Amos Vogel, la désignation d'aliments, d'objets, d'idoles, d'actes et de personnes « tabou » établit un système inflexible de règles qui régissent l'ordre social et permettent de le tenir en main. En effet, tout tabou est considéré comme « contagieux », en

³⁴⁶ *Ibid.*, 51 : 55.

ce sens qu'il « contamine » inévitablement celui qui le viole³⁴⁷. Cette « contamination » s'illustre par ailleurs comme le processus par lequel peut naître une nouvelle prise de conscience (comme il en sera question plus loin). Pierre Véronneau explique déjà en 1970 que « voir de l'underground, c'est revoir toutes nos catégories, c'est être très disponible [et] repenser toute la communication³⁴⁸. »

La réflexion de Véronneau est évidemment en adéquation avec le discours littéraire de la contre-culture et ses manifestations périphériques : s'attaquer au discours de l'ordre et valider, notamment par le truchement de l'esthétisation, les formes de vies impures et leurs corollaires, afin d'attaquer le tabou³⁴⁹. Il s'agit ici, pour reprendre l'argument de Hugo Beauchemin-Lachapelle au sujet de l'écriture contre-culturelle, de comprendre que sans pour autant affranchir réellement l'homme du temps, celle-ci tente de reproduire le mode d'existence sensible par lequel, comme le dit Herbert Marcuse, l'homme accède à un principe de réalité non répressif³⁵⁰. Afin de valider l'actualisation de ce discours au cinéma, nous analyserons trois catégories de tabous transgressés par les cinéastes issues de la contre-culture : 1) le religieux; 2) le sexuel; 3) le social. Nous nous pencherons sur les notions de blasphème et de satire, de validation des désirs interdits, et enfin sur l'esthétisation de la laideur et du grotesque. Nous nous référerons dans un premier temps à quelques exemples de figures cléricales dérisoires dans la filmographie de Jean Pierre Lefebvre, notamment dans *Le révolutionnaire* (1965) et *Jusqu'au cœur* (1968). Nous aborderons ensuite la validation de la sensualité et des sexualités divergentes en traitant brièvement de l'homosexualité, de la polygamie, de la pornographie et de la pédérastie dans les films *Le voyage de l'ogre* (Marc Paradis, 1981), *Danku* (D.E.I., 1988) et *Montréal Main* (Frank Vitale, 1974). Nous terminerons en traitant de l'esthétisation de la laideur et du grotesque dans le docu-fiction *Vanier présente son show de monstres*, de Charles Binamé (1975).

³⁴⁷ Amos Vogel, *op. cit.*, p. 197.

³⁴⁸ Pierre Véronneau, *op. cit.* p. 5.

³⁴⁹ On trouve ainsi, par exemple, chez François Charron et Roger des Roches (cofondateurs de la revue *Stratégie* et poètes associés aux *Herbes rouges*) la mission de nier à l'écriture sa véracité a priori et de l'exposer comme lieu de "taxation" d'un sens. Un lieu où l'on n'envisage plus d'écrire pour un lecteur, mais bien pour une lecture qui désaxe le phénomène auquel le public est habitué, soit l'identification au texte, comme le souligne Élyse Guay, tout en précisant qu'il s'agit d'attaquer en somme un tabou social : le langage. Charron et Des Roches décrivent l'écriture comme un discours d'abord et avant tout idéologique. Voir : Élyse Guay, *op. cit.*, p. 51.

³⁵⁰ Hugo Beauchemin-Lachapelle, *op. cit.*, p. 84.

3.3.1 Blasphème et anticléricalisme : Jean Pierre Lefebvre et les grenouilles dans le bénitier

Dans « Le caractère destructeur », un texte de 1931 dont se sont réclamés aussi bien des générations de cinéastes expérimentaux que les bruitistes du groupe industriel allemand Einsturzende Neubauten, Walter Benjamin écrit : « Le caractère destructeur ne connaît qu'un seul mot d'ordre : faire de la place ; qu'une seule activité : déblayer. Son besoin d'air frais et d'espace libre est plus fort que toute haine. Le caractère destructeur est jeune et enjoué [...] [il] est l'ennemi de l'homme en étui [qui] cherche le confort [et] dont la coquille est la quintessence³⁵¹. » S'attaquer au tabou religieux, transgresser les interdits cléricaux et le « spectacle des règles » édifiés par l'Église constitue une manière de faire craquer cette coquille dont parle Benjamin. Il s'agit d'une attaque contre les passions tristes qui révèle, comme nous l'avons démontré précédemment, le caractère d'abord « existentiel » de l'engagement³⁵² contre les éléments dont se nourrit la tyrannie. En d'autres mots : une manière de faire naître l'« homme nouveau ».

Prendre le contre-pied du cléricisme et en exposer les contradictions et les méfaits par le bien de l'humour et de la satire (notamment à travers l'esthétique ti-pop) s'est avéré très tôt un leitmotiv de la contre-culture québécoise³⁵³, comme nous l'avons déjà démontré. Le kitsch du religieux, cet amoncellement de trivialités héritées des rituels et des phrases creuses du petit catéchisme constitue un matériau inestimable pour l'humour grinçant du cinéma contre-culturel québécois lorsqu'il actualise le discours théorisé à travers la littérature³⁵⁴. Des titres de films comme *Ainsi soient-ils* (Yvan Patry, 1970) ou encore *Seul*

³⁵¹ Walter Benjamin, « Le caractère destructeur », *Critique et utopie*, Paris, Rivage (poche), 2012 [1931], p. 148.

³⁵² Miguel Benasayag & Diego Sztulwark, *op.cit.*, p. 26.

³⁵³ Rappelons ici que les couvertures des premiers numéros de la revue *Hobo-Québec* comportaient toutes de courts extraits des *Relations des Jésuites*.

³⁵⁴ Le champ de la musique pop n'est pas en reste. Des groupes comme les Sinners et L'Infonie se moqueront amplement du catéchisme et de la religion, comme le font également des artistes comme Jean-Pierre Ferland (notamment sur l'album *Jaune*). Le retour de « prêtres charismatiques » et de directeurs de conscience se fait par ailleurs sentir dès le milieu des années 1980, notamment sous l'influence de ce qui est désormais convenu d'appeler la « panique satanique », auquel le Québec n'échappe pas. Voir à ce sujet : Ralph Elawani, « Faites entrer le mal : petite histoire de la panique satanique en Amérique du Nord », *Spirale*, n° 264, printemps 2018, p. 45- 47. Notons qu'en 1986, le film *Passiflora*, de Fernand Bélanger et Dagmar Teufel, reprend la notion de contre-pouvoir en

ou avec d'autres (Denis Héroux, 1960), en suggèrent le tout simplement par leur titre. En véritables grenouilles dans le bénitier, les contre-culturistes ont estimé qu'il est non seulement nécessaire d'affirmer que le roi est nu, mais qu'il faut le souligner à gros traits.

Ainsi, l'ecclésiastique devient une figure abondamment utilisée pour révéler le ridicule de l'institution religieuse³⁵⁵. À titre d'exemple, repensons seulement aux curés – incarnés par le groupe d'humoristes Les Cyniques – qui s'endorment durant leur propre sermon au début du film *IXE-13* de Jacques Godbout (1972), aux zouaves pontificaux filmés par Marcel Carrière dans *Avec tambours et trompettes* (1968) ou encore aux nonnes du couvent d'où s'échappe Valérie dans le film éponyme de Denis Héroux (1968). Le mot « curé » se dote également à la même époque d'une connotation particulièrement négative chez les littéraires. On pense ici aux curés « suceux de culs » contre lesquels peste à plusieurs reprises le personnage de Ti-Noir dans l'enquête-récit *On n'est pas des trous-de-cul*, de Marie-Letellier³⁵⁶. Cette récupération sémantique dirigée à l'encontre de thuriféraires du discours de l'ordre et de la « bienséance » se constate également lorsque des individus dits « *straight* », comme Claude Ryan, directeur du journal *Le Devoir*, de 1964 à 1978, sont qualifiés de « curés » par les contre-culturistes³⁵⁷.

produisant un « contre-spectacle » où l'effet des médias sur les foules est incarné par un *mash-up* (avant le temps) d'images du passage du pape Jean-Paul II et de Michael Jackson au Stade olympique de Montréal, en 1984. Nous y reviendrons dans l'index.

³⁵⁵ La figure du curé comme personnage représentant l'impuissance ou la crise de conscience face au développement effréné s'incarne également au cinéma. On pense ici au curé joué par Marcel Sabourin dans *Les Smattes*, de Jean-Claude Labrecque (1972), ou encore au jeune jésuite tourmenté par son engagement apostolique dans *Le festin des morts*, de Fernand Dansereau (1965).

³⁵⁶ Marie Letellier, *On n'est pas des trous-de-cul*, Montréal, Parti pris, 1971, 221 p.

³⁵⁷ Trois exemples se révèlent ici particulièrement éclairants : 1) Dans son article « Le sexe dans le cinéma québécois », André Bertrand affirme : « Monseigneur Claude Ryan, qui règne sur *Le Devoir* du fond de son austère bureau, doit enrager de ne plus pouvoir congédier ses journalistes qui défendent [le film] *I, A WOMAN* contre les "célibataires par vocation" et les "ennuques [sic] inspirés". » André Bertrand, « le sexe dans le cinéma québécois », *Cul Q*, n° 2-3, hiver-printemps 1974, p. 21-25. 2) À la sortie du deuxième numéro de *Mainmise*, en décembre 1970, Ryan avait été choqué par la lecture d'un article traitant de l'orgasme féminin. Il avait alors demandé à Jean Basile (qui dirigeait les pages culturelles du *Devoir*, en plus de la revue *Mainmise*) de faire un choix entre le quotidien et son « organe québécois du rock international, de la pensée magique, et du gay savoir [sic] ». Raymond Martin, « Interview de Jean Basile », *Mœbius : écritures / littérature*, n° 39, p. 5-27. 3) Dans une entrevue accordée en 2009 à la revue *24 images*, l'ancien collaborateur du *Devoir* Jean-Pierre Tadros (également cofondateur de la revue *Cinéma Québec*) révélait à Marcel Jean : « Je gagnais ma vie au *Devoir*, puis au *Jour* lorsque Claude Ryan m'a viré parce qu'il me trouvait trop

Dans la deuxième livraison de la revue *Cul Q*, André Bertrand reprend les étonnantes paroles du Chanoine Arbour qui exprime, en juillet 1927, son désaccord envers ce qui se trame dans la noirceur des salles de cinéma. Dans son article « Dimanche vs. Cinéma. Debout les catholiques », publié dans le 97^e numéro de *L'œuvre des tracts*, il fulmine :

On n'en finirait pas d'énumérer tous les méfaits du cinéma. Il est démoralisateur par les spectacles qu'il représente; des éducateurs sérieux, tous les éducateurs sérieux, dénoncent son action corrosive; les médecins aussi le considèrent comme un moyen d'affaiblissement des santés, comme un lieu de propagation des maladies contagieuses. Le corps, l'esprit et l'âme des enfants surtout y sont menacés. Quel mal reste-t-il donc à faire que le cinéma n'ait pas à son crédit³⁵⁸ ?

André Bertrand poursuit ensuite : « Le cinéma étant une science exacte, il faudrait chronométrer la "durée" des prêtres dans nos films anticléricaux d'avant la Révolution Tranquille [*sic*] et parfois si anticléricaux depuis, dès que Jean-Pierre Lefebvre [*sic*] en particulier s'empare de la caméra³⁵⁹. » En effet, de tous les cinéastes québécois de cette époque, Lefebvre s'illustre comme le maître de l'art de casser du curé.

Si l'on peut voir dans *Le révolutionnaire* (1965) l'histoire de la colonisation résumée en quelques faits caricaturaux, durant une séquence où des missionnaires Jésuites sont dépeints par Lefebvre comme un groupe d'ambitieux entrepreneurs de la foi carburant aux psaumes et n'ayant pas peur de se faire scalper comme dans un mauvais western (le tout est exacerbé par les effets de grattage de pellicule exécutés par Pierre Hébert, ce qui pousse la caricature jusqu'au poème en images), la crise de la foi catholique accompagne la poésie ti-pop dans une bonne partie de l'œuvre inaugurale de Lefebvre. En témoigne sa « Trilogie d'Abel », amorcée en 1967 avec *Il ne faut pas mourir pour ça*, dans lequel on relève un scepticisme pour les valeurs religieuses. Jean-Claude Jaubert explique :

gauchiste. ». Marcel Jean, « Cinéma Québec : relancer l'idée d'un cinéma en train de naître », *24 images*, n° 144, octobre-novembre 2009, p. 31.

³⁵⁸ Cité par André Bertrand dans « Le sexe dans le cinéma québécois », *Cul Q*, n° 2-3, hiver-printemps 1974, p. 22. Il est intéressant de constater que les mots du Chanoine sont étrangement au diapason avec ceux d'Antonin Artaud, qui lui y voyait sensiblement la même chose, mais d'un œil positif : « Le cinéma implique un renversement total des valeurs, un bouleversement complet de l'optique, de la perspective, de la logique. Il est plus excitant que le phosphore, plus captivant que l'amour », Antonin Artaud, « Réponse à une enquête », *Œuvres complètes III – Scenari – À propos du cinéma – Lettres – Interviews*, Paris, Gallimard, 1978, p. 63.

³⁵⁹ André Bertrand, *op. cit.*, p. 23.

Le film de Lefebvre nous présente encore des personnages en attente, désespérés dans un monde vide. Le père d'Abel, qui a déserté le foyer familial depuis une dizaine d'années – prévision importante qui correspond au rejet des anciennes valeurs - symbolise le retrait de toute forme d'autorité, de guide idéologique. Ceux qui sont restés ne croient plus aux valeurs anciennes : la mère d'Abel, sur son lit de mort, refuse la coutume des enterrements luxueux – indice d'un refus de l'idéologie du bonheur assuré dans l'au-delà-, elle est indifférente à la religion qui ne représente plus qu'une structure vide³⁶⁰.

À cela, ajoutons les paroles prononcées par Abel lui-même : « Tu vois, Dieu, s'il existe, il doit être comme un homme qui écrase les insectes. Tu marches comme ça dans la rue, ou dans l'herbe, et puis tu assassines des êtres vivants sans t'en rendre compte. Parce que tu es grand [...] Moi j'essaie de respecter les insectes, parce que j'aimerais bien que Dieu apprenne à respecter les hommes³⁶¹. »

Dans *Mon amie Pierrette* (1967), le personnage incarné par Raoul Duguay explique au prétendant de Pierrette avoir déjà enseigné la philosophie dans un « bienheureux collègue de Montréal » (haut lieu du clergé québécois), mais ne pas avoir plu à ses patrons, au point de n'être pas réengagé parce que « [s]on défaut, c'est de penser³⁶² ». Deux ans plus tard, dans *Jusqu'au cœur*, on retrouve encore un clin d'œil au clergé dans un personnage incarné par Gaétan Labrèche et rencontré par hasard dans la rue par Garou (Robert Charlebois), un « individu total, libre et multiple qui refuse la guerre sous toutes ses formes³⁶³ », qui devient un pestiféré de la société en raison de son désengagement politique. Celui-ci erre dans les rues de Montréal entre les moments d'intimité qu'il partage avec sa copine Mouffe et les séances de réformes auxquelles on le soumet dans ce qui s'apparente à un hôpital psychiatrique. Devant la vitrine d'un fleuriste, Garou croise un homme à qui il demande un marteau. Celui-ci lui répond : « Certainement. J'ai toujours ça sur moi³⁶⁴. » Il sort au même moment une faucille, croise les deux instruments et demande à Garou : « Voulez-vous aussi la faucille³⁶⁵ ? », ce que ce dernier refuse. Garou casse ensuite la vitrine avec le marteau et

³⁶⁰ Jean-Claude Jaubert, « La représentation du pouvoir dans le cinéma québécois », *Cinéma Québec*, n° 54, hiver 1978, p. 20-21.

³⁶¹ Jean Pierre Lefebvre, *Il ne faut pas mourir pour ça*, prod. Les films J.P. Lefebvre, 1967, 31 : 32.

³⁶² Jean Pierre Lefebvre, *Mon amie Pierrette*, prod. Office national du film, 1967, 43 : 48.

³⁶³ Description de l'ONF, reproduite sur le boîtier du DVD produit en 2007 (ONF3-3680).

³⁶⁴ Jean Pierre Lefebvre, *Jusqu'au cœur*, prod. Office national du film, 1968, 22 : 32

³⁶⁵ *Ibid.*, 22 : 34

s'enfuit avec l'emblème même du « *flower power* » (une fleur). Dans la suite de sa dérive qui le mène d'une forme d'engagement à une autre, le personnage de Charlebois se rend sur un chantier et croise un homme affairé à une tâche apparemment inutile : le martelage de poutres de soutien d'un immeuble en construction. En testant la résistance du métal, l'ouvrier incarné par Gaétan Labrèche se cogne soudainement les doigts et laisse échapper un subtil « Chrissssst », avant d'expliquer à Garou : « Y'a des jours où je me demande si je suis vraiment fait pour être un prêtre ouvrier. Partout, j'en suis convaincu, la démocratie, c'est le clergé [...] [L]a seule chose qui permettra aux Québécois de survivre, c'est l'immortalité. » Une manière de rappeler les réflexions irrationnelles que le discours de l'ordre fait naître chez les individus.

Notons que ce travestissement de la figure du prêtre demeure un lieu commun du cinéma québécois et qui plus est du cinéma contre-culturel en général. Si l'on souvient de William S. Burroughs dans le rôle de Tom, le prêtre de *Drugstore Cowboy* (Gus Van Sant, 1989), on peut également repenser à Blixa Bargeld, leader du groupe Einstürzende Neubauten, tenant le rôle d'un prêtre chasseur de vampires dans le court métrage *Bad Blood for the Vampyr* (1984), de la cinéaste montréalaise Lysanne Thibodeau.

3.3.2 Désirs interdits : validité de la sensualité, libération sexuelle et sexualités divergentes dans *Montreal Main*, *Le voyage de l'ogre* et *Danlku*

Valider la sensualité, la sexualité non reproductrice ainsi que l'expression de sexualités qui divergent de la norme hétéropatriarcale sont autant de façons d'attaquer le discours de l'ordre incarné aussi bien par la famille nucléaire que par les structures de domination de l'État et de l'Église dont elle est la quintessence. La « validité de la sensualité et de la concupiscence en tant que prérogatives humaines légitimes [...] révèle[nt] que des activités jugées nuisibles par les autorités légales peuvent, en fait, s'avérer bénéfiques³⁶⁶. » Cette poussée *déterritorialisante* de la sexualité hors de la « normalité » étouffante s'avère l'une

³⁶⁶ Amos Vogel, *op. cit.*, p. 206.

des manières par lesquelles le discours littéraire de la contre-culture s'est le plus illustré au cinéma. Emmanuel Cocke justifie – quoique maladroitement – la pertinence d'un film comme *Valérie* (1969), de Denis Héroux, en affirmant que « ça vaut de l'or parce qu'enfin le cinéma québécois en particulier et canadien en général va pouvoir montrer ses seins, un peu mieux que dans *High* [de Larry Kent]³⁶⁷. » Néanmoins, si l'idée de « déshabiller la petite Québécoise³⁶⁸ » s'est presque immédiatement transformée en levier d'une lucrative industrie à laquelle on a attribué *a posteriori* le nom de « *maple syrup porn*³⁶⁹ », faire tomber les tabous sans voyeurisme, avec l'honnêteté foncière que n'ont pas les films pornographiques qui peuplent les mauvais rêves de nos écrans³⁷⁰ constitue aussi l'une des attitudes privilégiées par le cinéma underground, comme le mentionne en 1970 Pierre Véronneau. Et bien que celui-ci semble à l'époque passer sous silence le pouvoir du choc provoqué par le « terrorisme pornographique », à la Vanier et Yvon, nous verrons ici que la subversion du discours de l'ordre peut bel et bien s'incarner dans ce type de réappropriation du spectacle pornographique. À ce titre, les films *Montreal Main*, *Le voyage de l'ogre* et *Danku* illustrent à merveille la déterritorialisation de la sexualité et les possibilités de détournements subversifs de celle-ci, à travers, notamment la coexistence d'images inconciliables sur le

³⁶⁷ Emmanuel Cocke, « *Valérie, ça vaut quoi ?* », *Le Petit journal*, 11 mai 1969, p. 88. Déposé au Bureau de censure le 31 juillet 1967, en vue de sa projection en première mondiale au Festival international de cinéma de Montréal, *High* sera refusé pour causes de « séances à trois » et « d'épisodes de marijuana ». La censure de ce film tourné à Montréal soulève l'ire des quatre cinéastes dans la course pour le grand prix du festival : Pierre Perrault, Michel Brault, Jean Pierre Lefebvre et Allan King. D'un commun accord, ils signent une déclaration qui est lue avant les projections du festival. Voir à ce titre : Ralph Elawani, *C'est complet au royaume des morts*, Montréal, Tête première, 2014, p. 90-91.

³⁶⁸ L'expression désormais consacrée dans l'histoire de la critique cinématographique québécoise provient d'un article de Denys Arcand, publié dans *Parti pris*. Nous y reviendrons.

³⁶⁹ Parmi les productions du genre, on compte notamment *Après Ski* (Roger Cardinal, 1971), *Valérie* (Denis Héroux, 1969), *Deux femmes en or* (Claude Fournier, 1970), *L'initiation* (Denis Héroux, 1970), *L'amour humain* (Denis Héroux, 1970), *7 fois... par jour* (Denis Héroux, 1971), *Y'a plus de trou à Percé* (John Sone, 1971), et quelques autres, majoritairement produits par la compagnie Cinépix. Le réalisateur Jean Pierre Lefebvre tourne d'ailleurs le genre en ridicule et tente de révéler ce qu'il envisage comme les véritables intentions des réalisateurs, dans son long métrage *Q-bec my Love* (1970). Nous y reviendrons. Il est également à noter que Cinépix bénéficie grandement par la suite des nouvelles règles gouvernementales en matière de cinéma durant « l'ère des abris fiscaux », de 1975 à 1982. Voir à ce titre : Ted Magder, Piers Handling et Andrew McIntosh, « Films de l'ère des abris fiscaux », *L'encyclopédie canadienne*, 10 février 2017, en ligne, <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/tax-shelter-films>>, consulté le 19 novembre 2018.

³⁷⁰ Pierre Véronneau, *op. cit.*, p. 5.

plan ontologique, mais aussi en termes de coexistence au sein d'une société régie par le discours de l'ordre.

Qualifié de « Queer film classic » par Thomas Waugh et Jason Garrison³⁷¹, *Montreal Main* (1974), du réalisateur Frank Vitale, constitue une pierre d'assise du cinéma de la bohème anglo-montréalaise des années 1970, au même titre que *The Ernie Game* (1967), de Don Owen, et *Prologue* (1969), de Robin Spry. Malgré sa relative absence des corpus cinématographiques québécois et canadiens, *Montreal Main* brille à la manière d'« une étoile filante [puisqu'il s'agit d'] un film sans ancêtre et sans postérité³⁷² », comme l'indique Michel Euvrard, dans la quatrième édition du *Dictionnaire du cinéma québécois*. Tourné en 1972, ce long métrage incarne à merveille à la fois les « traces de cette avancée laborieuse et risquée dans le territoire des interdits » dont nous avons fait mention dans le premier chapitre, en abordant la pédérastie dans l'œuvre de Paul Chamberland, et l'idée de Josée Yvon que « [c]ertains enfants sont d'accord pour avoir des aventures avec des pédérastes [et que] [t]out éducateur est un pédophile, qu'il le veuille ou non³⁷³. »

Dans cette œuvre qui fut présentée en grande première au Whitney Museum de New York, en mars 1974, à l'occasion de l'événement New American Filmmakers³⁷⁴, Frank, un photographe de 25 ans (incarné par Vitale) s'éprend de Johnny (John Sutherland), le fils de douze ans d'un couple d'amis (David et Ann Sutherland), qu'il rencontre lors d'une soirée où il est invité, quelque temps après avoir mis à la porte sa petite amie toxicomane. Mettant particulièrement l'emphase sur le paradoxal caractère homophobe des interactions entre certains des personnages au sein de l'entourage de Frank³⁷⁵, le film tourné en partie grâce

³⁷¹ Voir à ce titre la préface de Shannon Bell, intitulée « The Pedophile Freeze-frame », dans : Thomas Waugh et Jason Garrison, *Montreal Main*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2010, p. 9.

³⁷² Michel Euvrard, « Vitale, Frank », dans Michel Coulombe et Marcel Jean (dir.), *Le dictionnaire du cinéma québécois, quatrième édition*, Montréal, Boréal, 2006, p. 737-738.

³⁷³ Denis Vanier & Josée Yvon, *Ibid.*, p. 112.

³⁷⁴ Notons que bien que la majeure partie de ses premiers films se déroulent au Québec, Frank Vitale est d'origine américaine.

³⁷⁵ Deux exemples peuvent être cités d'emblée : 1) les personnages de Steve et Peter exclus d'une fête en raison de leur homosexualité ; 2) le personnage de Bozo, ami de Frank avec lequel il s'adonne à une séance de masturbation mutuelle, finit par dire que « *Frank is fucked* » et fait preuve à plusieurs reprises, de comportements homophobes et misogynes. Par ailleurs, il est crucial de noter que les personnages aux comportements homosexuels ne prennent jamais le parti de la pédérastie et offrent à plusieurs occasions des remontrances à Frank et à Johnny.

aux infrastructures du Vidéographe (où Vitale avait réalisé son premier moyen métrage, *Hitch-Hiking*, en 1972) va particulièrement loin en déterritorialisant le désir sexuel, à la fois chez les protagonistes et au sein de leur environnement immédiat. Les rapports de force et de désir sont subvertis en faisant de Johnny bien plus que l'objet du désir de Frank et en mettant au jour les territoires *(homo)sexualisés* de l'urbanité montréalais.

Ainsi, Frank et Johnny se rendent ensemble un après-midi sur le mont Royal, à la manière des hommes s'y rendant depuis des décennies pour des rapports intimes loin de l'œil de l'ordre et de la moralité³⁷⁶. Après une courte séance de photos au cours de laquelle la caméra nous révèle le désir dans l'œil de Frank (l'œil de la caméra nous montre ce que l'œil du photographe tente de capturer, soit ce visage d'éphèbe qui se mord la lèvre et feint une moue désinvolte), nous retrouvons la paire couchée dans l'herbe. Le couple bricole une petite sculpture d'allumettes – alignées comme des dominos – et y met le feu. Au moment où le jeune s'apprête à enflammer les d'allumettes, Frank s'exclame : « *Jesus, I'm sort of nervous about this, Johnny*³⁷⁷ ». Quelques secondes plus tard, la caméra effectue un zoom sur les mains des deux individus, puis nous donne à voir le garçon qui montre à Frank qu'une allumette lui colle à un doigt. Johnny, qui vient alors de basculer, au plan symbolique d'une figure de tentation à une figure de tentateur, met ensuite le feu aux allumettes³⁷⁸. Cette symbolique accentuée vient en quelque sorte valider le regard porté sur lui par la caméra (et par l'appareil du photographe).

Véritable réponse au *Valérie* de Denis Héroux, où le couple hétérosexuel (la famille nucléaire traditionnelle) trouve le réconfort et l'amour sur un Mont-Royal qui semble avoir

³⁷⁶ Les pratiques de *cruising* sur le mont Royal et dans le Parc Lafontaine sont abondamment référencées en littérature et au cinéma québécois. Si Michel Tremblay en fait mention dans sa pièce *Hosanna* (1973), Denys Arcand y fait référence dans *Le déclin de l'empire américain* et André Forcier rappelle la répression policière vécue par les homosexuels lors des raids sur le Mont-Royal dans son film *Embrasse-moi comme tu m'aimes* (2015). Voir aussi à ce titre la thèse de doctorat de Dominic Dagenais, *Culture urbaine et homosexualité : Pratiques et identités homosexuelles à Montréal, 1880-1929*, Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2017, 403 p.

³⁷⁷ Frank Vitale, *Montreal Main*, prod. President Films / Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne, 1972, 23 : 13.

³⁷⁸ À ce titre, Waugh et Garrison notent que l'image rappelle que cette scène, peut-être la plus patente en matière de désir, fait aussi un clin d'œil à ce que la pyrotechnie a pu évoquer historiquement, en termes de désir homosexuel, et ce bien avant *Fireworks* de Kenneth Anger (1947), ou plus récemment, *Lilies* de John Greyson (1996). Thomas Waugh et Jason Garrison, *op. cit.*, p. 112.

été évacué du désir homosexuel, *Montreal Main* propose le contraire en exposant l'homosexualité au grand jour. Alors que *Valérie* montre qu'une fois l'émancipation (qui se passe à l'extérieur, à moto ou sur le mont Royal) trouvée, on peut revenir à la maison ou bien « [situer son] dénouement matrimonial vertueux sur le sommet du mont Royal avec les drapeaux fleur de lys³⁷⁹ », *Montreal Main* passe aisément de la montagne aux bas-fonds de la ville (arcades, casse-croûtes du *red light* ouverts 24 h/24) et nous montre la « contamination » en filmant des éléments qui contreviennent au discours de l'ordre. Comme l'estiment Waugh et Garrison, l'enfant en vient à prendre toute la place et à résumer la manière dont Vitale subvertit les images au cinéma :

This film is a kid. Or rather this is a kid film. It is a kid film in two senses: First, Montreal Main is a feature fiction about a love relationship between a twelve-year-old boy and a twenty-five-year-old man in which the kid gradually appropriates the entire narrative and performs its parting shot. Second, it's a "kid" film, as in, an orphan of film history, an intense but charming street urchin on the potholed boulevard of the septième art³⁸⁰.

La « luxation » de l'articulation cinématographique hétéronormative, telle qu'opérée par Frank Vitale dans *Montreal Main*, trouve un écho dans deux productions très différentes, tournées durant les années 1980 : le court métrage *Le voyage de l'ogre*, de Marc Paradis, et l'œuvre expérimentale *Danku*³⁸¹, réalisée par Neam Cathod et Mael (alias Jean Décarie et Michel Giroux). Au début des années 1980, deux cinéphiles montréalais, Marc Paradis et Luc Bourdon³⁸², imaginent un film autour de John Wayne Gacy, célèbre tueur en série américain condamné pour le meurtre de 32 adolescents, la plupart homosexuels³⁸³. Surnommé le « clown tueur », en raison du fait qu'il se costumait régulièrement pour amuser

³⁷⁹ Thomas Waugh, « Nègres blancs, tapettes et "butch" ... », *op. cit.*, p. 45.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 19.

³⁸¹ Bien que la production de *Danku* remonte à 1988 et dépasse ainsi d'une année le corpus étudié dans le cadre de ce mémoire, nous l'abordons ici très brièvement et exceptionnellement, puisque le travail de Jean Décarie au cours des années 1980 est particulièrement significatif dans le champ de l'art vidéo et de la musique expérimentale. Par ailleurs, cette vidéo s'avère en quelque sorte l'œuvre cinématographique expérimentale la plus radicale, du point de vue des images et de la subversion de la pornographie, tournée au Québec durant cette décennie.

³⁸² Monteur, programmeur au Festival du nouveau cinéma et plus tard réalisateur des films *La mémoire des anges* (2008) et de *La part du diable* (2017).

³⁸³ Vingt-six d'entre eux furent retrouvés enterrés dans le sous-sol de Gacy.

les enfants dans les hôpitaux et les événements caritatifs, Gacy est l'un des criminels les plus connus de l'histoire américaine contemporaine.

Paradis filme en 1981 une série de bouts d'essai (« *screen tests* ») grâce aux infrastructures du Vidéographe. Il rencontre, quelques mois plus tard, le cinéaste français Jean-François Garsi, lors d'un festival gai, et apprend que celui-ci travaille également sur Gacy. Les deux hommes décident de joindre leurs forces. De retour en France, Garsi obtient un financement de 60 000\$ pour développer le projet. À Montréal, Paradis et Bourdon développent un document de recherche qu'ils présentent, sans succès, avec les bouts d'essai, à plusieurs individus. L'unique support qu'ils obtiennent provient du cinéaste et essayiste Jean-Daniel Lafond, qui leur conseille de trouver un véritable réalisateur pour porter le projet. La paire va jusqu'à solliciter Claude Jutra, qui décline l'offre... en affirmant que le film lui rappelle trop sa propre histoire³⁸⁴.

Le projet n'aboutit pas, mais Marc Paradis fait tout de même usage des bouts d'essai, et donne naissance, avec l'aide de Garsi au montage, au court métrage *Le voyage de l'ogre*. Une œuvre de 24 minutes dans laquelle Paradis transforme sa caméra en l'œil du meurtrier fantasmant les jeunes hommes qu'il questionne et épie durant divers actes d'autoérotisme, faisant d'eux d'éventuelles victimes d'un film qui reste à faire³⁸⁵. Anticipant déjà certains des thèmes centraux du cinéma queer d'auteurs comme Rodrigue Jean³⁸⁶, et explorant sans sensationnalisme le milieu gai et les arcanes prostitutionnels de celui-ci – en recueillant l'avis d'acteurs de premier plan au sujet de ceux-ci – le film de Paradis constitue un document historique d'une grande valeur. Néanmoins c'est l'utilisation de l'angle « vécu-fiction », sa signature héritière du cinéma direct, mais réactualisée sur bande vidéo qui lui confère un aspect unique, avant-gardiste et subversif.

Porté par un montage son où se croisent les musiques de Byrne-Eno et le chœur des moines de l'Abbaye de Solesmes, *Le voyage de l'ogre* peut être divisé en deux parties de

³⁸⁴ Dans les mots de Luc Bourdon : « On envoie notre "Bible" [document de recherche] à Claude Jutra. Le jour où on le rencontre, il descend de son étage, il a l'air malade, il tremble, il dit : "J'peux pas faire ça, ce film-là, c'est ma vie." » Entrevue effectuée par Ralph Elawani, 23 juin 2017.

³⁸⁵ Selon la formule du texte d'accompagnement du film, disponible en ligne, <<https://vitheque.com/fr/oeuvres/le-voyage-de-logre>>, consulté le 19 novembre 2018.

³⁸⁶ Voir notamment *Hommes à louer* (2008) et *L'amour au temps de la guerre civile* (2014).

douze minutes : une première où la sexualité est racontée et une seconde où elle est performée. On y aborde la manière dont la cohorte de jeunes hommes de 19 à 26 ans a entendu parler du projet. Alors que l'un explique avoir vu une annonce dans le périodique gai *Le Berdache*, un autre confie être un ancien copain de Marc (« je restais avec Marc [en arrivant à Montréal]³⁸⁷). Un troisième explique quant à lui que la vie se doit d'être vécue comme une expérience. La caméra outrepassa à cet instant précis son rôle de « *fly on the wall* » (associé au cinéma direct) et prend pleinement la mesure du désir de l'individu qu'on imagine derrière elle. Un zoom avant (« *zoom in* ») place le spectateur à quelques centimètres du visage du jeune homme, ce qui n'est pas sans rappeler la première image du film, soit un gros plan en effet tramé (« *offset* ») sur un cliché anthropométrique (« *mug shot* ») de John Wayne Gacy. On revoit le même jeune homme, quelques minutes plus tard, réciter un long poème à la caméra, dans lequel il met l'emphase sur ce vers : « Bonjour Monsieur Clown, tu es fou³⁸⁸ ».

Les premiers ébats sexuels sont ensuite abordés dans la seconde partie. La sexualisation de l'espace public montréalais n'échappe pas aux propos des intervenants. Si un premier parle d'avoir commencé à draguer « sur la Sainte-Catherine », un autre explique qu'il a vécu « son premier bonhomme [...] chez Eaton³⁸⁹ ». L'un des interviewés va jusqu'à affirmer : « J'ai été comme un nouveau-né³⁹⁰ ». De la drague, on glisse vers la prostitution. Le mont Royal revient inévitablement comme un lieu de rencontres interlopes : « sur la montagne, les gens veulent du cul³⁹¹ », explique un homme, tout en détaillant ses techniques de drague. Au milieu du film, la sexualité devient explicite : le film donne à voir un cadrage serré sur l'entrejambe de l'un des sujets, dont on distingue le sexe à travers les sous-vêtements. Une musique religieuse se fait entendre et le jeune homme souille sa culotte d'urine, tout en demeurant impassible. Paradis superpose au montage, la voix de celui-ci s'exprimant sur la peur que son entourage « voit en [lui] » et s'adonne à toutes sortes de mesquineries. Cette confession est l'un des moments forts du film. Paradis y met à l'œuvre une notion qu'il explicite dix ans plus tard, en entrevue : « Pour moi l'homosexualité est une relation qui

³⁸⁷ Marc Paradis, *Le voyage de l'ogre*, prod. BVP Montréal, 1981, 5 : 02.

³⁸⁸ *Ibid.*, 4 : 08.

³⁸⁹ *Ibid.*, 6 : 27.

³⁹⁰ *Ibid.*, 6 : 47.

³⁹¹ *Ibid.*, 7 : 52.

débouche sur la mort, c'est-à-dire sur la stérilité³⁹². », explique-t-il au *Devoir*, en 1992, quelques mois après qu'une exposition de ses œuvres vidéo ait créé un scandale au Musée du Québec³⁹³. Il ajoute :

À l'époque, lors de l'éclatement de l'évolution sexuelle, toute la pratique homosexuelle, moins à Montréal, mais à New York et à Paris par exemple, et d'une manière subconsciente, on célébrait le culte de la sexualité jusqu'à en mourir. Au début des années quatre-vingt, avant l'apparition du sida, des statistiques disaient que 25 % à 30 % d'homosexuels actifs pouvaient avoir jusqu'à mille amants différents en une année. J'essayais de comprendre cette compulsion et boulimie du désir, cette accumulation du sexe de l'autre, de consommation à outrance³⁹⁴.

Le voyage de l'ogre offre à quelques reprises le spectacle de Marc Paradis, plongé dans l'obscurité, qui intervient à la caméra de manière inquiétante. Des images qui contrastent avec les protagonistes du film, dont l'« innocence » semble rappelée par la lumière dans laquelle ils baignent constamment. Une lumière parfois même intense, notamment au cours des scènes de masturbation qui s'enchaînent à partir de la seizième minute du film. On voit à ce moment un jeune homme nu, devant le portrait d'une Marilyn warholienne; un clin d'œil à l'infinie répétition de l'acte meurtrier, à son érotisation, au spectacle médiatique que l'acte entraîne (les 15 minutes de gloire warholiennes) et, par-dessus tout, aux fameux *Screen Tests*, du gourou pop art.

Ce grand « cri de solitude dans lequel le spectateur ne sait plus s'il est victime ou bourreau, pris dans le piège que lui tend le vidéaste et qui s'enroule autour de lui comme une toile d'araignée³⁹⁵ » s'attaque en dernier lieu à une notion chère à l'entreprise contre-culturelle : les limites de la morale et le renversement de celle-ci. En 1992, Paradis explique : « J'essayais [...] à partir de ces faits horribles, de découvrir les mécanismes qui transgressent les limites de la morale sociale [...] Mes préoccupations viennent aussi du

³⁹² Marie-Michèle Cron, « Marc Paradis, enfer et damnation », *Le Devoir*, lundi 6 avril 1992, p. 13.

³⁹³ Voir aussi à ce sujet : [s. a.], « Les artistes face à la censure », *Vie des arts*, vol. 38, n° 151, été 1993, p. 58-60.

³⁹⁴ Marie-Michèle Cron, *loc. cit.*

³⁹⁵ *Loc. cit.*

discours féministe, car pour moi, il est excessivement important de réfléchir sur le comportement de l'homme dans la violence³⁹⁶. »

En dernier lieu, *Le voyage de l'ogre* explore les mécanismes de transgression lorsqu'est abordé le mythe de la « pauvre victime ». Fonctionnant à la fois comme mécanisme compensatoire pour déculpabiliser (désensibiliser ?) le monstre à la caméra, et pour expliquer le renversement de la morale qui amène les jeunes hommes à la drague, et dans certains cas, à la prostitution (du moins, dans le film), on constate que le discours tenu par les sujets est loin d'être victimaire. Comme l'explique l'un d'eux : « Je me sens pas putain [...] pis d'un côté, ça m'excite³⁹⁷. » Cette expérience de limites extrêmes, dans laquelle « l'humain n'est que l'humble exécuter³⁹⁸ », culmine dans un montage de séquences où les jeunes hommes se nomment; donnant à envisager une parenté avec le processus d'excavation des victimes de Gacy, dont l'identité a été révélée au fur et à mesure des découvertes.

La fulgurante force des images de Marc Paradis tient évidemment de la cohabitation entre les différents niveaux de discours et de la relation entre le regardant et le regardé tout au long du film. L'altérité (l'aspérité pourrait-on dire aussi) imminente de ces images nous amène à revoir les limites de ce qui est diffusable et envisageable selon le discours de l'ordre. Pionnier de l'art vidéo, comme plusieurs des artistes qui œuvrent au Vidéographe³⁹⁹ au cours des années 1980, Marc Paradis est un acteur d'une époque où la muséification du cinéma s'intensifie⁴⁰⁰. Parallèlement à ce phénomène, dans l'élan des pratiques d'art vidéo,

³⁹⁶ *Loc. cit.*

³⁹⁷ Marc Paradis, *op. cit.*, 19 : 31.

³⁹⁸ *Ibid.*, 20 : 59.

³⁹⁹ Certains pionniers de la vidéo, comme Robert Morin, se réunissent aussi autour de la Coop vidéo de Montréal, à la fin des années 1970. De son propre aveu, Morin explique en entrevue s'être « tenu loin de la gang du Vidéographe durant un moment », hésitant à patauger dans le très hermétique milieu d'extrême gauche actif au sein de celui-ci : « J'ai été chanceux, d'une certaine manière, d'avoir été constamment gelé à cette époque-là. Ça m'a évité de tomber dans ça. » Entrevue réalisée par Ralph Elawani, 17 janvier 2017.

⁴⁰⁰ Comme l'explique Pierre Véronneau : « Une rupture s'est opérée lorsque l'expérimental et l'underground se sont vus “pris en charge” par les arts médiatiques et les musées. Le monde du cinéma a commencé à ne plus s'intéresser à tous ces réalisateurs et réalisatrices, parce qu'on concevait que leurs pratiques étaient plus en adéquation avec ce qui se faisait dans le domaine des arts présentés dans les musées. Et souvent, les films étaient même destinés à être présentés dans des musées. On a qu'à penser aux nombreuses installations muséales qui peuvent difficilement circuler et causent des

le travail de Jean Décarie⁴⁰¹ ne peut être passé sous silence, lorsqu'il s'agit de transgresser les tabous visuels et de faire dialoguer une courtepoinette d'images ontologiquement incompatibles à première vue. Après quelques œuvres réalisées au début des années 1980 (*Blind Light*, 1982; *He Was Alive, Now He's Dead*, 1983; *Stroboscopic Drama*, 1983; *Antiqua 78 RPM*, 1985; etc.) et une carrière de musicien au sein de la formation « minimal wave » IKO, Décarie, en compagnie du monteur Michel Giroux, propose en 1988 un véritable *cut-up* sur bande vidéo analogique, où se rencontrent une bastonnade dans un ghetto sud-africain à la fin de l'apartheid, un dessin animé pour enfants, une défécation en gros plan, la consécration d'une hostie et un film pornographique. Comme l'écrit Fabrice Montal, dans la revue *24 images* :

L'œuvre est percutante et perdure grâce notamment à l'usage de la violence dans les médias comme matériau, assumé immodérément. La frénésie du montage visuel et sonore libère une synesthésie tout à fait prenante. Peut-être conçu au départ comme un simple détournement amusé, il est devenu une véritable « situation » médiatique. Un cauchemar d'aveux créé à l'aide de paysages médiatiques existant simultanément dans le même espace. S'installe alors une tension palpable grâce à l'outrance des images vidéographiques soutenues par les mutations d'un son électronique bruitiste. Cette bande d'hyperfragmentation annonçait certains travaux de Dominic Gagnon ou de Boris Firquet. Une copie de *Danlku* a été achetée par Canal Plus au début des années 1990⁴⁰².

Fresque de tabou total dans la plus pure « tradition » contre-culturelle, *Danlku* incarne la quintessence de la transgression et du cinéma du choc, tout en reprenant le principe de citation métagraphique et en le dotant d'une force si explicite qu'il n'a de choix que de signifier que l'œuvre a été totalement dénuée de surmoi. Renversement (ou peut-être incarnation extrême) de la société du spectacle, *Danlku* abat les cloisons – les conventions sociales, les règles, les murs, les marchés, les distances géographiques – qui permettent

problèmes de conservation. Le Conseil des Arts [du Canada] subventionnait ce cinéma, mais ne subventionnait pratiquement pas le cinéma politique. Le point de rupture, pour moi, est donc lorsque tout ce monde-là est allé du côté des musées. Néanmoins, actuellement, je sens un retour du balancier, parce que le numérique permet certaines choses. Si l'on prend le dernier Karl Lemieux, *Maudite poutine*, par exemple, on voit un cinéaste expérimental qui s'essaie au cinéma narratif. On voit la même chose chez des gens comme Olivier Asselin. Du cinéma expérimental, en long métrage, parce que le numérique l'y autorise. » Entrevue réalisée par Ralph Elawani, *op. cit.*

⁴⁰¹ Jean Décarie est aujourd'hui professeur et artiste-chercheur en médias interactifs et directeur du laboratoire Hexagram-UQAM qui regroupe des chercheurs spécialisés dans la création et l'étude d'œuvres d'art faisant appel aux technologies numériques et analogiques.

⁴⁰² Fabrice Montal, « Les 200 films québécois qu'il faut avoir vus : *Danlku* », *24 images*, n° 156, mars-avril 2012, p. 42-43.

normalement à ces images d'exister sans pour autant coexister d'une même manière, lorsque réprimées (compartimentées) par le discours de l'ordre.

3.3.3 Laideur, grotesque et brutalité ou comment dévoiler la condition tragique de l'homme : *Vanier présente son show de monstres*

Pour Amos Vogel, « [l]a laideur, le grotesque, la brutalité [et] l'absurde constituent les vérités d'une société sur son déclin. Ceux qui dépeignent ces vérités sont les artistes "engagés" de [leur] époque⁴⁰³ ». Rencontre fortuite sur une table de dissection entre Mao, les MC5, Valérie Solanas, le Marquis de Sade et le tabloïd *Allô Police*, le travail de Denis Vanier et de Josée Yvon incarne admirablement la citation de Vogel (rappelons simplement les mots de Vanier déjà cités : « [...] Nous n'hésiterons pas à descendre qui que ce soit qui s'oppose à la libération [...]»⁴⁰⁴), notamment à travers son passage de la littérature au cinéma dans le film de Charles Binamé *Vanier présente son show de monstres* (1975). Tourné en 1974 par Binamé, quelques années après que celui-ci ait fait ses premières armes au cinéma expérimental⁴⁰⁵ – avec le court métrage *Réaction 26* (1971), réalisé au Vidéographe, dans lequel des images gravitent à l'écran sur une musique de Michel Hinto, grâce au principe de « feedback électronique » – *Vanier présente son show de monstres* est produit par la société Radio-Québec⁴⁰⁶ dans le cadre de la série « La vie qu'on mène ».

Coscénarisé par le couple « d'anges botchés » le plus célèbre de la littérature québécoise contemporaine (Yvon et Vanier), le film peut être envisagé, comme chez René Bail, à la manière d'une reconstitution de la réalité. Un cinéma direct « reconstitué », qui prend des

⁴⁰³ Amos Vogel, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁰⁴ Denis Vanier [s. t.], postface à Gilles Groulx, *op. cit.* [non paginé]. Rappelons que ces mêmes paroles sont aussi prononcées dans *Vanier présente son show de monstres*.

⁴⁰⁵ De son propre aveu, Charles Binamé confiait, en 2017, lors de la leçon de cinéma qui a ouvert la rétrospective que lui a consacré la Cinémathèque québécoise, qu'il ne connaissait alors pratiquement pas le cinéma expérimental.

⁴⁰⁶ Lors de la même leçon de cinéma, Binamé expliqua aussi qu'il avait pu produire ce film justement parce que personne ne surveillait les réalisateurs de la station ou ne s'intéressait à ce qu'elle produisait.

allures de *hangout movie* empreint de la charge subversive du travail du couple et de sa tendance à la mythomanie par le biais de la déchéance⁴⁰⁷. Comme l'écrivent Jonathan Lamy et Simon Harel :

Dans ce film, qui met en scène beuveries, bagarres, vols à l'étalage et consommation de drogues, il y a, comme dans les poèmes de Vanier [et de Josée Yvon], une oscillation entre le désir de (se) cacher et celui de (se) montrer, qui rejoint le paradoxe du monstre, de la bête de foire, qu'on exhibe et qu'on voile tour à tour. Le monstre nous dit : regardez les tatouages, les cicatrices, regardez les ordures, la viande faisandée. Mais, à l'autre versant de cette valse-hésitation, il se terre, à l'abri des regards, fracasse le miroir, le fait disparaître dans un tumulus de viande hachée⁴⁰⁸.

L'esthétisation des formes de vies impures passe dans ce film par une mise en scène entre le *freak show* et le *Living theatre* où les « désœuvrés » qui peuplent l'imaginaire et la vie quotidienne du couple jouent à être eux-mêmes et s'expriment autant à travers les trivialités et l'anecdote que l'analyse littéraire. Les voisins du couple côtoient sans distinction le poète François Charron, le cinéaste Gilles Groulx, l'écrivain Patrick Straram ou encore l'imprimeuse Ginette Nault⁴⁰⁹. La véritable actualisation des pratiques d'écritures de Vanier et Yvon se fait sentir dès les toutes premières séquences du film qui constituent un véritable poème en son et images, une métagraphie filmée qui n'est pas sans rappeler le « projet dingue et sérieux » que Straram lui-même confie à Ivan Chtcheglov dans une lettre, en 1960 : « Écrire un livre sur écrans, avec bandes sonores, dans une architecture à parcourir, avec rencontres, jeux, moments au fur et à mesure de la "lecture"⁴¹⁰ ».

Vanier présente son show de monstres s'ouvre sur un triptyque métagraphique. Les trois premières images du film, sur lesquelles s'affichent les crédits et le titre, sont des photographies de plateau. Elles constituent donc un arrêt sur les images de trois scènes : la

⁴⁰⁷ Souvent souligné par les spécialistes de l'œuvre vaniérienne, cet élément propre surtout à Denis Vanier est particulièrement visible à travers la grande fragilité dont il témoigne dans sa correspondance avec l'éditeur Rémy Ferland. Voir à ce sujet : Denis Vanier et Josée Yvon, *Lettres à un ami et éditeur 1986-1998*, Québec, Éditions 8, 2012, 196 p.

⁴⁰⁸ Jonathan Lamy et Simon Harel, « Denis Vanier, un monstre dans la ruelle », *Voix et images*, vol. 32, n° 1 : Denis Vanier, automne 2006, p. 15.

⁴⁰⁹ L'imprimeuse Ginette Nault a effectué un travail important pour la presse alternative et le monde de l'édition québécoise, notamment pour les *Herbes rouges* et *Cul Q*. Vanier parle même (affectueusement) de son « imprimeur fasciste » [sic] à la toute fin du *Clitoris de la fée des étoiles* (1974).

⁴¹⁰ Patrick Straram, *La veuve blanche et noire un peu détournée*, Paris, Sens & Tonka, 2006, p. 68.

première montre Vanier travaillant dans son salon, la seconde présente l'équipe de tournage à vol d'oiseau depuis le balcon de l'appartement du couple, et la troisième donne à voir un gros plan de la main de Josée Yvon posée sur le bras de Denis Vanier. À ce triptyque s'ajoute un autre enchaînement d'images fixes. Celles-ci sont néanmoins traitées avec un autre dispositif : au lieu de passer de l'image filmée à un arrêt sur l'image, on passe plutôt de des images fixes que la caméra parcourt en se déplaçant de manière verticale (*pan vertical*).

On aperçoit les mots « Violence et répercussions » coiffés d'une image qui s'apparente à une botte. Le mouvement de caméra nous permet ensuite de découvrir qu'il s'agit du chapeau d'un article signé par François Charron⁴¹¹, que celui-ci traite de Denis Vanier et que la botte en question appartient à un policier. Au même moment, le montage son nous fait entendre les mots de John Sinclair – gérant du groupe MC5, activiste et prisonnier politique à qui Vanier a dédié un poème⁴¹² –, prononcés devant une foule et reproduit en ouverture de l'album *Kick Out the Jams* (1969) : « [...] *the time has come [...] to decide whether you are going to be the problem or whether you are going to be the solution.* »

Une nouvelle image nous montre la pochette de l'album *Gene Vincent Rocks* (1958). Une troisième image présente un extrait d'une suite de vignettes explicatives qui détaillent un procédé d'hygiène intime féminine. À ce triptyque d'images animées par le mouvement de caméra, s'ajoute une autre séquence où des citations tirées de livres et de pamphlets deviennent des intertitres entre les scènes. Ainsi, on voit apparaître les mots « commandité par le Parti libéral »; un clin d'œil évident aux faux cartons d'invitation qu'avait préparés Vanier pour le lancement de *Lesbienne d'Acid*, sur lesquels on peut lire que l'événement se qui tiendra au Ritz est commandité par le Parti libéral.

On revient ensuite aux images d'hygiène féminine, avant de lire « *You must choose brother / you must choose*⁴¹³ ». Puis, une citation attribuée à Gaston Miron, tirée d'un texte intitulé « Cellule amusement » apparaît : « *You are in a fascist country / This is our last*

⁴¹¹ François Charron, « Denis Vanier: Violence, répercussions », *Presqu'Amérique*, vol. 1, n° 10, octobre 1974, p. 22-24.

⁴¹² Comme mentionné précédemment, le poème de Vanier « Allô Police » s'ouvre sur un hommage à Sinclair.

⁴¹³ Charles Binamé, *Vanier présente son show de monstres*, prod. Radio-Québec, 1975, 00 : 55.

*message / in your language / You risk your life / in staying here*⁴¹⁴ ». On passe enfin aux images d'hygiène, à une photo tabloïd montrant un homme tatoué, au cou apparemment ensanglanté, qui semble avoir été abattu devant ses bières à la taverne, à une photo du vagin d'une femme en train d'uriner⁴¹⁵. La dernière citation plaquée sur fond noir se lit comme suit : « On a besoin d'un peuple débandé pour la routine⁴¹⁶ ».

Le coup d'envoi du film est donné par un générique qui déroule non pas les noms des protagonistes du film, mais bien une liste « d'impuretés » féminines. On comprend néanmoins rapidement qu'il s'agit du texte reproduit en couverture de l'édition originale du livre de Monique Wittig *Le corps lesbien*, publié aux éditions de Minuit, en 1973 : « Le corps lesbien / La cyprine / La bave / La salive / La morve / La sueur / Les larmes / Le cérumen / L'urine / Les fèces / Les excréments / Le sang / La lymphe / La gélatine [...] ». Le montage son semble alors contaminé par l'écriture, et les MC5 et Gene Vincent laissent place à la pièce « Mama Vagina » de Claude Péloquin; dissémination délirante de grossièretés récitées à la manière d'une écriture automatique mise en musique par Jean Sauvageau et son synthétiseur Moog⁴¹⁷. La première véritable scène qui nous est présentée est une bagarre impliquant deux voisins du couple Vanier-Yvon. Une séquence qui revient plus tard dans le film, sous différents angles et itérations.

Ceci dit, les monstres de Vanier et Yvon, à l'image de ceux d'André Forcier, constituent bien plus qu'une communauté de désœuvrés. Ils incarnent une « communauté d'indomptables⁴¹⁸ », que même l'écriture ne peut réduire à des typologies. L'un des personnages explique à la caméra :

Moi, j't'un chum à Denis, ce que le monde appelle une tapette. Pis Denis, y voulait faire un... une scène d'enculage... pis y m'a demandé, pis je l'prends pas. Pis je vais te dire pourquoi je l'prends pas... parce que la patente d'enculage des homos, ça c't'un

⁴¹⁴ *Ibid.*, 00 : 59.

⁴¹⁵ La même image apparaît dans le recueil *Le clitoris de la fée des étoiles*. Il s'agit donc vraisemblablement d'une photo de Josée Yvon.

⁴¹⁶ Charles Binamé, *op. cit.*, 1 : 17.

⁴¹⁷ « La plotte à ta mère, le pipi à sa mère [...] plotte, tetons, caca, pipi, cul cul [...], etc. ». Voir à ce titre l'album de Péloquin-Sauvageau *Laissez-nous vous embrasser où vous avez mal*, lancé en 1972 et réédité en 2004 par Mucho Gusto Records.

⁴¹⁸ Nous empruntons ici le terme à Marie-Claude Loiselle, auteure de *La communauté indomptable d'André Forcier*, Montréal, Les Herbes rouges / essai, 2017, 180 p.

fantasme d'hétéros. J'veux dire les homos ne s'enculent pas plus que les hétérosexuels. Pis ça m'a écœuré pis j'lui en ai parlé [...]⁴¹⁹.

Les images du film de Binamé peuvent être envisagées comme un retournement complet, un reniement des valeurs véhiculées par le discours de l'ordre. Cette inversion est démontrable à plusieurs niveaux. La célébration du vol éhonté que met de l'avant une scène tournée à l'épicerie, au cours de laquelle Vanier cache un steak sous son chandail, résume la relation que le poète entretient avec l'argent⁴²⁰. Les scènes de travestissements (au cours desquelles on voit Vanier déguisé en femme), les images pornographiques (bon nombre de clichés qui se retrouvent dans *Le clitoris de la fée des étoiles*) et la fréquentation d'individus aux sexualités « divergentes » présentent quant à elles un reversement des normes hétéronormatives. Les discours d'intellectuels comme Gilles Groulx, François Charron et Patrick Straram campent Vanier du côté de la subversion de l'intelligentsia. Vanier se rallie aux rebelles évoluant en marge du champ littéraire. Par ailleurs, la manière dont il va jusqu'à se moquer de l'engagement de Straram, qu'il perçoit comme stérile, réaffirme sa vision de la subversion du discours de l'ordre dans les pratiques de la vie quotidienne :

Moi, Straram, la seule chose que je peux te dire sur lui, mis à part que je l'aime... pis qu'j'ai pas de problème avec... C'est qu'au point de vue de la pratique quotidienne, il vaut absolument rien. Va chez Straram si t'as pas de place à coucher, y va te dire d'aller coucher ailleurs parce qu'y'é occupé avec sa blonde, tsé. Va chez Straram, demandes-y trente sous, parce qu'y t'manque trente sous, y va t'dire qu'y l'a pas⁴²¹.

Notons qu'après avoir tourné Straram en ridicule, Vanier parle de ses « monstres », de Josée et de lui-même en ces termes : « On n'est pas des fascistes, on n'est pas des gars politisés, on est juste des sous-prolétaires⁴²² ». En suivant ce raisonnement – qui peut ironiquement rappeler l'énoncé du personnage incarné par Pauline Julien dans *Bulldozer*, de Pierre Harel, mentionné plus tôt (« Y s'saoulent, y boivent, y s'tiennent pas d'bout, pis y'a

⁴¹⁹ Charles Binamé, *op. cit.*, 14 : 54.

⁴²⁰ Dans le documentaire des frères Gagné *Ton père c'est un bum* (1997), Vanier dévoile par ailleurs à une classe de cégep la manière dont il gagne sa vie depuis vingt ans, soit en vendant du haschich. Fait à noter, plusieurs individus, parmi lesquels des amis proches de Vanier, nous ont corroboré l'information, en précisant que l'argent des bourses de création obtenues par le couple Vanier-Yvon était régulièrement réinvesti ainsi.

⁴²¹ Charles Binamé, *op. cit.*, 28 : 31.

⁴²² *Ibid.*, 30 : 14.

jamais rien qui arrive au bout⁴²³. ») – on aboutit à cette tendance « agressive » de la contre-culture, abordée dans le précédent chapitre. Une tendance qui souhaite « moins célébrer un monde à venir que saboter un monde pourri⁴²⁴ ». Le discours associé à l'esthétisation des vies impures, notamment à travers l'usage de drogues s'avère en phase avec cette idée de la laideur, du grotesque et de la brutalité servant à dévoiler la condition tragique de l'homme à travers la transgression de tabous hérités du discours de l'ordre.

3.4 Nouvelles prises de conscience

Nous avons depuis le début de ce mémoire abordé la spécificité du terme « underground » à travers la définition esquissée par Anithe de Carvalho, soit une « “néo-avant-garde artistique politisé[e]” ; un courant qui tente de ramener l'art dans la pratique de la vie [quotidienne] et de contribuer ainsi à une ouverture d'esprit et à une prise de conscience pour transformer la société⁴²⁵ ». La contre-culture a, dès ses balbutiements, affirmé son indépendance à l'égard des idées reçues et des valeurs morales dites « immuables » (esprit de compétition, violence, goût d'un mode de vie bourgeois), créant, avec autant d'enthousiasme que de persévérance, de nouveaux « styles de vie marginaux » qui s'avèrent doublement dangereux du fait qu'ils accomplissent l'union de la forme et du fond, comme le soutient Amos Vogel⁴²⁶.

Dans cette toute dernière partie du troisième chapitre, nous aborderons quatre types de prises de conscience qui serviront à réaffirmer les quatre sphères du discours littéraire contre-culturel théorisées au chapitre précédent. Nous parlerons ainsi de nouvelles consciences politique, technologique, cosmique et artistique. Nous nous pencherons sur des exemples tirés des films *La cuisine rouge* (Paule Baillargeon et Frédérique Collin, 1980), *Catastronic : Blood and Gold* (Istvan Kantor, 1982), *Le Bonhomme* (Pierre Maheu, 1972) et *Montréal blues* (Pascal Gélinas, 1972).

⁴²³ Pierre Harel, *op. cit.*, 59 : 54.

⁴²⁴ Sébastien Dulude, *op. cit.*, p. 104-105.

⁴²⁵ Anithe de Carvalho, *op. cit.*, p. 9.

⁴²⁶ Amos Vogel, *op. cit.*, p. 315.

3.4.1 *La cuisine rouge* : nouvelle conscience politique – du FLQ au mouvement de libération des femmes

Comme nous l'avons démontré précédemment, la politisation de la vie par une transformation du quotidien et la célébration de la spontanéité créatrice sont au cœur des nouveaux modes d'être, d'agir et de penser élaborés par le discours contre-culturel, notamment par le truchement des revues littéraires. Si le cinéma underground québécois des années 1960 et du début des années 1970 a laissé une place considérable au sous-texte néonationaliste et à la décolonisation – à l'instar du champ littéraire –, on peut voir ces velléités révolutionnaires se métamorphoser à la fin de la décennie 1970 et au début des années 1980, avec l'affirmation politique des femmes et des minorités sexuelles. Si, comme l'écrit Sylvain Garrel, presque tous les grands réalisateurs québécois ont signé un ou plusieurs films évoquant le FLQ⁴²⁷ », on constate que cette tendance amorcée dès 1963 avec *À tout prendre*, de Claude Jutra, et *Jeunesse année zéro*, de Louis Portugais⁴²⁸, fait l'expérience d'un creux de vague notable entre 1980 et 1987⁴²⁹. La politisation de l'art dans sa pratique quotidienne dépasse alors le néonationalisme et l'extrême gauche pour finalement fournir un peu d'espace – souvent pris de force – aux mouvements féministes et homosexuels.

Année qui succède au scandale de la pièce de Denise Boucher *Les fées ont soif* et aux derniers feux de la revue *Mainmise*, 1979 voit non seulement l'arrivée du périodique gai *Le*

⁴²⁷ En effet, de 1963 à 1999, on ne compte pas moins de 61 films qui « traitent de / ou évoquent » le FLQ. Parmi ceux-ci : 33 documentaires (5 dont le FLQ est le sujet principal) et 28 fictions (5 dont le FLQ est sujet principal). Voir : Sylvain Garrel, « Le Front de libération du Québec dans la cinématographie québécoise », *Ciné-Bulles*, vol. 19, n° 1, automne 2000, p. 48-51. Dans son article, Garrel note par ailleurs qu'aucun cinéaste « néo-québécois » ne s'est lancé dans l'exposé ou l'analyse cinématographique des actions du FLQ.

⁴²⁸ Rappelons que Louis Portugais compte également parmi les collaborateurs du *Cahier pour un paysage à inventer* (1960), de Patrick Straram.

⁴²⁹ Du côté documentaire, on passe du *Journal de Madame Wollock* (Gilles Blais, 1979) à *Charade chinoise* (Jacques Leduc, 1987) et *En dernier recours* (Jacques Godbout, 1987). En ce qui a trait à la fiction, l'écart est légèrement plus restreint : on passe de *Speak White* (Pierre Falardeau, 1980) à *Elvis Gratton* (Pierre Falardeau, 1985).

Berdache et les balbutiements de la revue féministe *La vie en rose*⁴³⁰, mais aussi la parution de deux films phare de la cinématographie féministe québécoise : *Mourir à tue-tête*⁴³¹, d'Anne-Claire Poirier, et *La cuisine rouge*, de Paule Baillargeon et Frédérique Collin. Alors que le film de Poirier aborde, dans un mélange de fiction et de documentaire, l'atrocité du viol, en démontrant que les femmes constituent une communauté de victimes paradoxalement isolées et solidarisées par les multiples expériences du genre à travers les époques, les pays, les religions, les classes sociales et les générations, le film de Baillargeon et Collin s'intéresse à la cloison et à l'aveuglement qui reproduisent de manière systémique l'incompatibilité de la condition féminine et de la condition masculine. Les réalisatrices mettent à profit une esthétique et une pratique héritées de la contre-culture – notamment lors du passage de Baillargeon au sein du Grand Cirque ordinaire.

Dans ce film qui laisse une grande place à l'improvisation et à la distanciation⁴³², les cinéastes mettent en scène un jeune couple (Claude Maher et Michèle Mercure) qui après s'être marié au civil (on les aperçoit de haut, sortant du palais de justice, en compagnie des parents de la mariée, interprétés par Monique Mercure et Gilles Renaud) se rend au Bar-lunch-striptease Big Papa pour une réception-déjeuner. On comprend plus tard que la tâche organisationnelle a été reléguée à la mariée, qui – on le présume par ses interventions et connivences – travaille dans cet endroit que l'on découvre dans un état de décrépitude et de fouillis total.

Le trajet qui mène le quatuor du palais de justice jusqu'au bar porte à notre attention la thématique de l'humiliation quotidienne (tant concrète que symbolique) et la nouvelle

⁴³⁰ Le premier numéro paraîtra finalement en mars 1980. Notons aussi que le premier symposium québécois sur l'homosexualité sera organisé en avril 1980.

⁴³¹ Insoutenable œuvre qui gravite autour du sujet complexe et tabou que constitue le viol, *Mourir à tue-tête* met en scène un crime aussi atroce qu'immémorial, présenté par le truchement d'un savant dispositif de distanciation qui permet de fictionnaliser le documentaire et de créer une chambre d'écho où se répercutent les voix des victimes. Cette incursion documentaire permet par ailleurs un clin d'œil acerbe aux « nouveaux thérapeutes », comme celui immortalisé par Pierre Maheu dans son film controversé *L'interdit* (1976). Voir à ce sujet : Ralph Elawani, « 40 films entre fiction et documentaire : *Mourir à tue tête* », *24 images*, n° 188, septembre 2018, p. 104.

⁴³² Paule Baillargeon ayant été membre du Grand Cirque ordinaire, on reconnaît dans la direction d'actrices et d'acteurs les pratiques d'improvisation propres au Grand Cirque. Un élément qui rapproche *La cuisine rouge* du film de Pascal Gélinas *Montréal blues* (1972), mettant justement en vedette les membres du Grand Cirque ordinaire, parmi lesquels on compte également une jeune Josée Yvon.

conscience politique révolutionnaire des femmes, telle qu'elle se manifeste tout au long du film dans un lieu servant d'inconscient à ciel ouvert. Le contraste entre les vêtements des quatre personnages nous en fournit un indice dès le début.

Si le père, en costume trois-pièces, au volant de la voiture, représente une figure de patriarche d'une autre époque, la mère, vêtue d'une légère robe d'été et d'un grand chapeau se révèle un produit de son époque (post-Révolution tranquille) par son accoutrement. Ce détail esthétique s'efface rapidement au moment où celle-ci fait l'objet de railleries de la part de son mari, qui la croit trop influençable et redoute que ses amies la poussent vers la chirurgie esthétique. De manière inattendue, un début de révolte et d'affirmation de sa capacité à choisir pour elle-même se voit ensuite étouffé non pas par son mari, mais par sa propre fille, assise derrière elle. « Voyons maman, oublie ça⁴³³ », lui dit-elle.

Personnage qui incarne la complexité du passage vers une nouvelle conscience, la mariée, quant à elle, est vêtue d'une robe d'un autre temps, et contraste spectaculairement avec le reste de la famille. Alors que son mari, un musicien d'hôtel vêtu à la mode bohème de l'époque, qui traîne avec lui une guitare acoustique, nous donne à voir une idée de « l'homme moderne » aux modestes aspirations artistiques le personnage incarné par Michèle Mercure symbolise visiblement le poids d'une tradition qui sert de grabat aux affects tristes dont se nourrit le discours de l'ordre.

L'arrivée de la famille au bar est révélatrice, puisqu'un changement de paradigme d'ordre symbolique s'opère à ce moment. L'espace d'un instant, on passe de l'image au son – du concret à l'abstrait, du nommable au *probabilisable* – lorsque le père de la mariée et son gendre, avant de pénétrer dans le bar, entendent au loin le grondement d'une foule. Le duo en vient bêtement à se dire qu'il doit s'agir d'une manifestation quelconque. Une fois dans le bar, où ronfle un client dans son costume défraîchi⁴³⁴, la mariée prend les commandes pour tout le monde. Après moult demandes, le père ajoute à sa commande : « Ah, et un yaourt

⁴³³ Paule Baillargeon et Frédérique Collin, *La cuisine rouge*, prod. Anastasie / Ballon blanc, 1979, 3 : 29.

⁴³⁴ Il est intéressant de constater que ce client est également un bureaucrate du domaine cinématographique qui affirme être en retard pour le dépôt d'un dossier sur le tempérament au cinéma.

nature pour maman⁴³⁵ ». La mariée quitte alors pour la cuisine, où elle retrouve toutes les employées du bar. Le personnage de la mère, qui demeure seule à la table avec les hommes, exprime son dégoût : « Franchement c't'écœurant une cochonnerie pareille pour une réception de mariage⁴³⁶ ». Plus tard, elle et son mari quittent l'endroit, atomisant de ce fait l'unique symbole du fonctionnement de la structure hétéropatriarcale. Les clients arrivent progressivement, et se demandent où est passé le personnel de l'établissement⁴³⁷.

Le basculement de l'univers du client-roi (masculin) de la salle à manger/salle de spectacle vers l'univers de la cuisine nous donne à voir des femmes qui font tout sauf ce qu'on attend d'elles. Comme le résume Paule Baillargeon : « Les personnages féminins qu'il y a dans *La cuisine rouge* sont à la fois des mères, des prostituées, des folles et des actrices. Mais en même temps, et à leur insu, elles sont des êtres nouveaux anarchistes, portant en elles les germes de la révolution⁴³⁸ ».

Les multiples protagonistes de *La cuisine rouge* se réapproprient les lieux par une subversion qui n'est pas sans rappeler une phrase de Straram dans *La couleur encerclée* : « Il ne peut pas y avoir création sans [...] les extrêmes. Mais les extrêmes peuvent délabrer l'organisme, faire éclater la pensée [...]⁴³⁹. » À la douce subversion opérée par l'écoute et l'attention radicale que ces femmes portent les unes pour les autres, on oppose la violence du monde qui les entoure et qui s'exprime de manière intermédiaire, par l'entremise des

⁴³⁵ Paule Baillargeon et Frédérique Collin, *op. cit.* 7 : 01.

⁴³⁶ Un commentaire sur l'état des lieux physiques, mais aussi, métaphoriquement, sur l'état de l'institution maritale. Le même personnage parvient, dans un moment lumineux, à faire changer la honte et l'humiliation de camp, lorsqu'elle tourne en ridicule le misérable cadeau que son gendre veut offrir à sa fille. Elle lui dit : « Vous rendez-vous compte qu'il y a seulement 10 parties d'or pour 14 parties d'autres métaux [dans vos boucles d'oreilles] ? C'est plus de l'or, à mon avis. J'espère que les attaches sont solides. » Paule Baillargeon et Frédérique Collin, *op. cit.*, 14 : 55.

⁴³⁷ À aucun moment durant le film nous sommes en présence du ou des patrons de l'établissement. Le seul indice de l'existence d'un propriétaire est donné au moment où quelques-unes des filles proposent de racheter l'endroit.

⁴³⁸ Extrait du synopsis du film, *La cuisine rouge*, Éléphant : mémoire du cinéma québécois, en ligne, <http://elephantcinema.quebec/films/cuisine-rouge_11158/>, consulté le 20 novembre 2018. Cette caractérisation des personnages rappelle également la multiplicité des identités dans *Les fées ont soif*, mais aussi dans *Le sourd dans la ville* (1980), de Marie-Claire Blais (adapté au cinéma en 1987 par Mireille Dansereau).

⁴³⁹ Serge Gagné et Jean Gagné, *op. cit.*, 40 : 05.

journaux, de la radio, de la musique et d'enregistrements qu'écoutent sur magnétophone certaines des femmes.

On entend, par exemple, la phrase « réveille, homme aveugle⁴⁴⁰ » chantée en boucle par un chœur. Quelques minutes plus tard, prise d'une crise de panique, la femme qui écoutait ledit enregistrement se met à crier « J'ai des vis dans les seins [...] donne-moé mes pilules antidépressives [...] j'veux m'sentir. ». Une autre femme, attablée devant des journaux, découpant des articles et les lisant à haute voix (un procédé qui rappelle celui souvent utilisé par Jacques Leduc et Gilles Groulx⁴⁴¹), relate de cette manière des actes barbares, décrits dans une rubrique intitulée « Des événements et des hommes ». On apprend qu'une fille dont les yeux ont été arrachés par son amoureux a déclaré l'aimer encore. Continuant de découper les nouvelles et de constituer une chronique du quotidien des femmes, la même protagoniste se met à répéter sans cesse « des usines de machines à coudre, de vagins cousus⁴⁴² ». De son côté, Estelle, l'unique enfant du film, se fait raconter l'histoire de la petite Suzie (que l'on devine être Samantha Geimer), victime d'un cinéaste célèbre (que l'on devine être Roman Polanski⁴⁴³) : « [Ça se déroule à] Hollywood, la ville du paradis érotique pour toutes les p'tites filles de 13 ans et même plus jeunes, car elle est remplie d'hommes célèbres et riches dont toutes les p'tites filles, bien sûr, raffolent⁴⁴⁴. »

Après un moment à attendre d'être servis, les hommes se rendent en cuisine. Baillargeon et Collin opèrent, par le biais d'un dispositif de distanciation, une forme de réalisme magique qui souligne le clivage séparant les deux groupes. En effet, même si les femmes sont toujours attablées dans la cuisine, les hommes ne les voient pas. Une situation qui, comme au théâtre ou en littérature, demande la suspension consentie de l'incrédulité du spectateur. La relation qui nous est dévoilée à ce moment est celle qu'entretiennent des

⁴⁴⁰ Paule Baillargeon et Frédérique Collin, *op. cit.*, 15 : 55.

⁴⁴¹ Notons que Paule Baillargeon est l'une des interprètes féminines du film *Entre tu et vous* (1969), de Gilles Groulx, produit à l'ONF par Jean Pierre Lefebvre. Une chronique de la vie quotidienne d'individus dépendants de la société de consommation dans laquelle on peut aussi voir Pierre Harel, avec qui Baillargeon tournera dans *Vie d'ange*, en 1979.

⁴⁴² Paule Baillargeon et Frédérique Collin, *op. cit.*, 18 : 46.

⁴⁴³ Notons que l'affaire Geimer-Polanski éclate en 1977, soit deux ans avant la parution du film de Baillargeon et Collin.

⁴⁴⁴ Paule Baillargeon et Frédérique Collin, *op. cit.*, 21 : 58.

fantômes rencontrant d'autres fantômes dans un non-lieu. Déçu, l'un des hommes finit par s'exclamer : « Ouin, y'a personne icitte⁴⁴⁵. »

Huguette Poitras, critique à la revue *Séquences*, qui n'avait pas particulièrement été impressionnée par les clichés du film et le fossé irréconciliable opposant les deux groupes, expliquait en 1980 :

Les hommes sont tenus à distance, comme des lépreux ou des porteurs d'une maladie contagieuse, ils sont lourds et vulgaires, et leurs rires gras risqueraient de fêler le cristal de la fragilité féminine, s'il n'y avait ce mur, isolant, entre la taverne et la cuisine. Dès le début du film, nous sommes assommés par cette situation sans issue, le retour du mariage pour la réception dans un bar rempli de déchets et de bouteilles vides, et la cuisine à l'abandon où pleurent et se lamentent les femmes. Les hommes attendront toute la journée leur petit déjeuner que les femmes leur prépareront, le soir venu, en dansant et en chantant autour d'eux pour les divertir. La brève incursion des hommes dans la cuisine ne leur montrera rien, les êtres étant invisibles aux cœurs fermés⁴⁴⁶.

Après avoir raté leur rendez-vous avec le dialogue, les hommes retournent dans la salle de réception du bar, où les discussions s'échauffent, tournent autour du hockey et brossent un souvenir vague des idéaux politiques d'un Québec pourtant à quelques mois de son premier référendum sur la souveraineté. Le FLQ est évoqué rapidement, comme un souvenir poussiéreux, oublié, même si l'un des personnages se décrit comme un communiste et un révolutionnaire. « L'homme nouveau », le « nouveau Québécois », trouve alors son nom, et celui-ci est Guy Lafleur : « C'est [lui] le nouveau Québécois. C'est le nouveau Maurice Richard⁴⁴⁷ ».

Durant ce temps, les femmes et l'enfant quittent la cuisine du bar. À l'extérieur, sur une terrasse où sont alignées des baignoires, elles célèbrent, s'amourachent les unes des autres et se prélassent dans ces objets de la vie quotidienne qui ne prennent plus l'allure d'outils de corvée familiale, d'objet érotisé par le vis-à-vis masculin ou d'objet accompagnant un rituel

⁴⁴⁵ *Ibid.*, 31 : 29.

⁴⁴⁶ Huguette Poitras, « La cuisine rouge », *Séquences*, n° 102, octobre 1980, p. 37-38.

⁴⁴⁷ Paule Baillargeon et Frédérique Collin, *op. cit.*, 1 : 02 : 24. Une phrase prophétique, si l'on considère les mots de l'ex-député Libéral et ex-ministre responsable de la Capitale-Nationale, Sam Hamad, qui en 2014, déclarait : « Les gens de Québec veulent une équipe de hockey, pas un pays. ». Voir : [s. a.], « Les gens de Québec veulent une équipe de hockey, pas un pays. », *Radio-Canada*, 10 mars 2014, en ligne <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/657146/sam-hamad-reactions-pkp-lundi>>, consulté le 23 novembre 2018.

de beauté performée pour celui-ci. Espace réaménagé et réinvesti à d'autres fins, la cour intérieure du bar devient un lieu de solidarisation qui malheureusement ne survit pas à l'épreuve du retour à la réalité qu'impose la tâche de divertir les hommes à la fin de la soirée. Le retour au travail que le groupe s'impose est accompagné de la fugue de la petite Estelle, sur laquelle le film se termine. Un départ qui laisse entrevoir à la fois une lueur d'espoir et un mauvais présage, alors qu'on s'imagine ce qui arrivera à une fillette errant seule en pleine nuit dans les rues de Montréal⁴⁴⁸.

3.4.2 *Catastrophic : Blood and Gold* : nouvelle conscience technologique, possibilités de l'art vidéo et *bâtardisation* du spectacle

À l'instar des pratiques privilégiées par la (Société de Conservation du Présent) et le Département d'Entraînement à l'Insanité (DEI), cofondé par le vidéaste Jean Décarie (alias Naem Cathod), la pratique de l'artiste « néoïste⁴⁴⁹ » hongro-québécois Istvan Kantor témoigne d'une approche multidisciplinaire qui s'inscrit dans la postmodernité et qui, à la manière des contre-culturistes de la première acception, récupère les codes du discours dominant pour les subvertir au moyen de pratiques héritées des avant-gardes révolutionnaires.

Le déplacement du cinéma d'art et d'essai, des salles officielles jusqu'aux galeries, ruelles et clubs underground, n'est pas particulièrement nouveau au début des années 1980. En effet, les happenings des années 1960 organisés par Claude Péloquin ou Jean-Paul

⁴⁴⁸ Une idée également au cœur de la pièce *Les fées ont soif*, où le personnage de Madeleine dit : « Je suis une fille d'adon qui a le cœur ouvert / Pas un vase sacré y aurait pu s'en douter / Où cé qu'ça perd la sensibilité? / Sur la rue Marianne / j'ai perdu mon assurance tombée dans la / frayeur / J'ai attrapé la peur / J'ai été violée ». Denise Boucher, *Les fées ont soif*, Montréal, Intermède, 1979 [1978], p. 140.

⁴⁴⁹ Lancé le 22 mai 1979, à Montréal, le mouvement « néoïste », porté par Kantor et un petit groupe de musiciens et d'artistes de performance se définit comme : « [...] un moyen pour s'évader de la prison de l'art; construire des situations ouvertes permettant à quiconque de contribuer, agir, réagir, détruire ou créer ». Monty Cantsin et Robert Charbonneau, « L'histoire du néoïsme : Une histoire d'amour », *Intervention*, n° 19 : L'art en périphérie, périphérie de l'art, juin 1983, p. 34.

Mousseau, et les projections expérimentales présentées, par exemple, par Charles Gagnon⁴⁵⁰ ou Emmanuel Cocke durant l'Expo 67, nous le confirment. Cependant, l'approche intermédiaire privilégiée par les contre-culturistes comme Kantor, au tournant des années 1980, propose une subversion qui s'inspire à la fois de la propagande politique, des avant-gardes russes et de la triomphante culture pop propagée par l'ère du vidéoclip⁴⁵¹, à une période où la démocratisation de la culture est efficace à un point tel que ses premiers champions commencent à douter de sa pertinence⁴⁵², et où certaines œuvres (se voulant) subversives sont subventionnées à outrance⁴⁵³.

Héritiers du nihilisme punk, Kantor et les néoïstes entrent en rupture avec leurs prédécesseurs québécois par des interventions extrêmes qui s'attaquent directement à la matérialité des œuvres⁴⁵⁴ avec un humour particulièrement grinçant, ironique et multimédia, visant à créer des situations qui font intervenir l'art dans le quotidien de manière parfois scandaleuse, sans toutefois ne jamais réellement rechercher la publicité ou même la politisation des masses. Autrefois étudiant en médecine, puis en arts, dans sa Hongrie natale, Istvan Kantor conserve, en arrivant à Montréal, une fascination pour les fluides corporels – le sang, en premier lieu. Si une grande partie de ses interventions vidéo comporte des références directes ou indirectes à l'hémoglobine, Istvan Kantor devient célèbre pour ses performances dans les musées, durant les années 1980, au cours desquelles il répand son sang sur les murs de nombreuses institutions, parfois à quelques centimètres d'œuvres, comme c'est le cas en 1988, au MoMA, près de deux tableaux de Picasso.

⁴⁵⁰ Charles Gagnon (1934-2003), à ne pas confondre avec son homonyme activiste politique et cofondateur du groupe En lutte!

⁴⁵¹ Une ère propulsée par l'arrivée de MTV (1^{er} août 1981), de MuchMusic (31 août 1984) et plus tard, de Musique Plus (2 septembre 1986).

⁴⁵² Voir l'extrait d'entrevue avec Serge Lemoyne réalisée par Gilles Marcotte, en 1988, et citée en fin de deuxième chapitre.

⁴⁵³ Voir à ce sujet l'in vraisemblable nombre de sources de financement (privées et publiques) derrière des projets comme l'installation féministe *La chambre nuptiale*, de Francine Larrivée, dont Anithe de Carvalho détaille le parcours dans le chapitre « De l'idéologie sous-jacente aux programmes de subvention » dans son ouvrage *Art rebelle et contre-culture* : Anithe de Carvalho, *op. cit.* p. 201-208.

⁴⁵⁴ Notons aussi que l'utilisation de la bande vidéo ¾ de pouce (U-matic) et les techniques de chronophotographie et d'animation infographiques, encore en plein balbutiement, offrent alors dans bien des cas une trop basse résolution pour un visionnement « plaisant » en salle traditionnelle. Plusieurs artistes se tournent donc vers des moyens de diffusion alternatifs, plus en adéquation avec leur médium.

Bien au-delà de sa pratique d'artiste « actionniste », l'actualisation des pratiques contre-culturelles, chez Kantor, se résume surtout à la dissémination délirante des structures narratives et des formes traditionnelles d'expression, la création d'objets polysémiotiques et la subversion de nouveaux dispositifs de production et de communication. L'œuvre vidéo *Catastronic : Blood and Gold*, réalisée en 1982, constitue un exemple de cette actualisation.

Réalisé dans le cadre d'une série baptisée *Catastronic*⁴⁵⁵, qui reprend les motifs du canular, des sciences et des médias de masse chers à Kantor, *Blood and Gold* est tourné en Hongrie en format super 8. Creusant les sillons de la « confusion, de la provocation et de l'inquiétude⁴⁵⁶ », thèmes récurrents dans l'œuvre de l'artiste, cette vidéo de quatre minutes témoigne de la pratique d'un homme dont les interventions anticipent l'une des célèbres « lois de Kranzberg », qui stipule que la technologie n'est ni bonne, ni mauvaise, ni neutre⁴⁵⁷. Antithèse du « retour à la terre » et de la contre-culture euphorique et affirmative qui s'appliquerait à « changer le monde par des débordements de musique, d'amour et de paix, stimulés par diverses drogues⁴⁵⁸ », Kantor n'est pas pour le moins critique de la technocratie, en même temps d'être très au fait des technologies vidéo de l'époque.

Subversion de l'esthétique vidéoclip, alors en plein essor, *Blood and Gold* s'ouvre sur le type d'animation infographique typique du début des années 1980, rappelant à la fois les jeux vidéo d'arcades et les animations vidéo des bulletins télévisés. Ce type de recours à la technologie – également utilisée par les frères Gagné dans *La couleur encerclée* – témoigne de l'actualisation de la performativité du dispositif typographique initialement associé aux

⁴⁵⁵ Les trois autres films, tous produits en 1982, sont : *Fake Science*, *Mass Media* et *The Black Cherry Syrup Manifesto*. Ce dernier s'apparente par son histoire de canular visant à dénoncer la société de consommation, au film *L'affaire Bronswik*, de Robert Awad et André Leduc, réalisé en 1978 à l'ONF.

⁴⁵⁶ Daniel Carrière, « Un mythe pour la fin du siècle », *Ciné-Bulles*, vol. 11, n°4, août-septembre 1992, p. 42.

⁴⁵⁷ Historien américain, Melvin Kranzberg énonça en 1986 ses six « Kranzberg Laws », dont la première est « *Technology is neither good nor bad; nor is it neutral* ». Melvin Kranzberg, « Technology and History: "Kranzberg's Laws." », *Bulletin of Science, Technology & Society*, vol. 15, n° 1, p. 5-13, en ligne, <<https://doi.org/10.1177/027046769501500104>>, consulté le 16 novembre 2018.

⁴⁵⁸ Sébastien Dulude, *op. cit.*, p. 104-105.

revues et objets livresques de la contre-culture. Document polysémiotique où le texte, l'infographie, l'animation, la voix, la musique et la vidéo de style *home movie* deviennent des « objets cosignifiants⁴⁵⁹ », le cinéma – l'art vidéo – est pour Kantor, un dispositif pouvant transmettre, à travers ses formes multiples, du sens complémentaire au film. Cette multiplicité joue évidemment sur l'aspect paranoïaque et propagandiste du court métrage qui montre l'artiste néoïste se promenant avec un buste doré (de lui-même) dans les bras, tout en scandant les paroles d'un texte du poète hongrois Endre Ady (1877-1919) – (supposément) l'une des influences majeures sur son travail. On aperçoit Kantor, en visite à la campagne, en compagnie d'un camarade, à bord d'un tracteur orné d'un drapeau rouge. Ce dernier est ensuite rejoint par des cavaliers à qui il distribue des tracts néoïstes.

Les images suivantes basculent du côté de la propagande et du kitsch politique cher à ce mouvement d'avant-garde dont la définition la plus simple se résume à « tout ce qui est fait au nom du néoïsme⁴⁶⁰ ». En filmant diverses scènes montrant des prises de sang effectuées sur les cavaliers, l'artiste joue sur les thèmes classiques de l'engagement et du don de son sang pour une cause plus grande que soi (ici, le néoïsme). Alors qu'un assistant effectue des prises de sang sur diverses personnes (le camarade de Kantor, un homme en maillot de bain, Kantor lui-même, qui se badigeonne ensuite le bras de son propre sang⁴⁶¹), on peut ponctuellement apercevoir l'artiste tenant une affiche sur laquelle est inscrit « *Join us, neoists, together we can change...*⁴⁶² ». Détournant ses propres images tournées en super 8, Kantor, introduit ensuite des plans d'avions supersoniques qui volent en formation dans le ciel.

Du kitsch politique, on passe à la désacralisation de l'imagerie judéo-chrétienne. Comme il l'avait fait lors de sa performance *Restriction* (1980), Kantor rompt un pain orné d'une croix rouge, duquel jaillissent des pièces de monnaie et ce qu'on imagine être un morceau du drapeau précédemment aperçu. Une ellipse nous donne ensuite à voir une scène

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁶⁰ Daniel Carrière, *op. cit.* p. 42.

⁴⁶¹ Dans son vidéogramme *I Am Monty Cantsin* (1989), Jean Décarie reprend notamment ces images de *Catastronic : Blood and Gold* et s'en sert comme arrière-plan en utilisant la technique chronophotographique.

⁴⁶² La fin de la phrase est indiscernable car hors champ.

où, autour du même pain (en feu cette fois), le groupe d'hommes déverse le contenu des fioles de sang prélevées plus tôt – précisément le type de rituel « païen » qui faisait dire au critique de cinéma Daniel Carrière, en 1992, au moment où Kantor venait d'être programmé au Cinéma Parallèle par Claude Chamberlan, le soir de Pâques : « Monty Cantsin est un des seuls Christs de la contre-culture qui arrive encore à ressusciter⁴⁶³. »

Le court métrage se termine sur un *zoom out* montrant le non-lieu dans lequel s'est déroulée l'action. On aperçoit le mot « N E O I S M », écrit en lettres de feu, tandis que le groupe salue la caméra tout en agitant un drapeau, comme pour rappeler la formule néoïste : « Notre lieu d'action peut se situer n'importe où. L'art dans le cul. Nous sommes corrects. Et nous détestons les grands propos de nos petits frères artistes. Le grand Frère [Big Brother] est correct, au moins il est sincère⁴⁶⁴. »

3.4.3 *Le Bonhomme* ou la nouvelle conscience cosmique

L'irruption de l'« extraordinaire » dans le quotidien est l'un des moteurs de l'avènement de « l'homme nouveau » espéré par les contre-culturistes. L'entreprise d'affranchissement du pouvoir et du discours de l'ordre, notamment par le truchement d'un renversement des valeurs véhiculées par les structures opprimantes, à la fois incarnées et soutenues par la famille nucléaire, les trois grandes religions monothéistes et l'ordre social, y a joué un rôle majeur, au même titre que l'esthétisation des formes de vies impures, comme nous l'avons précédemment abordé en traitant des sujets interdits au cinéma.

Cette recherche que résume déjà Claude Péloquin en 1967, dans son *Manifeste infra*, comme étant celle de : « l'Autre-Réalité dans l'Arrière-Réel par un Possible absolu [et un] Mouvement de pénétration d'un Ailleurs dans l'Homme cosmique, à partir du réel

⁴⁶³ Daniel Carrière, *loc. cit.*

⁴⁶⁴ Monty Cantsin et Robert Charbonneau, *op. cit.*, p. 35.

continuellement remis en question [...]»⁴⁶⁵, s'est actualisée au cinéma underground dans les expérimentations et les fictions d'une multitude de cinéastes québécois, de Jean Pierre Lefebvre à Paule Baillargeon. Néanmoins, le cinéma documentaire est sans doute celui qui a le plus servi à démontrer concrètement à quel point « l'alternative » pouvait se concrétiser dans la vie de tous les jours. Si des réalisations comme *Wow* (Claude Jutra, 1969) ou *Ainsi soient-ils* (Yvan Patry, 1970) et des productions amateurs du Vidéographe, comme *Les hiboux sontaient mous* (Pierre Veilleux, 1971) ou encore *Et si l'on s'y mettait : l'expérience communale* (André Delisle, 1973) abordent la nouvelle conscience à travers les pratiques d'individus refusant de se plier au discours de l'ordre, aucun film québécois n'incarne autant le passage de la théorie à la pratique que *Le Bonhomme*, réalisé en 1972 par l'ex-parti-priste Pierre Maheu. Nous analyserons ici l'actualisation au cinéma de la sphère cosmique du discours littéraire contre-culturel, en nous penchant sur le mysticisme et les pratiques communales glorifiées dans ce film onéfien.

Du 16 au 18 août 1969, Frank Zappa et son groupe, The Mothers of Invention, effectuent un arrêt à Montréal, pour une série de cinq concerts à Terre des Hommes. Les Mothers n'en sont pas à leur première visite dans la métropole. Deux ans auparavant, le cinéaste Robin Spry avait même convaincu la troupe de Zappa d'enregistrer une bande sonore originale pour son court métrage *Ride for Your Life*, qui a pour sujet le motocycliste Mike Duff⁴⁶⁶. Durant l'une des performances des Mothers, un orage éclate. Le poète Paul Chamberland, en ville pour assister au concert⁴⁶⁷, laisse un jeune homme s'abriter sous son parapluie. Âgé d'une quinzaine d'années, l'adolescent est le fils d'un dénommé Claude Lachapelle. Un col bleu de la ville de Montréal dont le parcours va bientôt marquer l'œuvre d'un autre fondateur de *Parti pris* : l'écrivain, réalisateur et producteur Pierre Maheu⁴⁶⁸.

⁴⁶⁵ Claude Péloquin, *Manifeste infra*, op. cit. p. 13.

⁴⁶⁶ Ralph Elawani, « Pierre Maheu : intégrité ti-pop et sac de découchage », Blogue ONF, 16 septembre 2015, en ligne, <<https://blogue.onf.ca/blogue/2015/09/16/pierre-maheu-integrite-ti-pop-sac-decouchage/>>, consulté le 7 septembre 2018.

⁴⁶⁷ Chamberland enseigne alors à l'Université du Québec à Montréal. Il intégrera à temps plein la commune Cadet-Roussel, à Morin Heights, de 1973 à 1978. Voir à ce sujet le dossier « L'utopie est réalisable : La commune Cadet-Roussel », dans le 46^e numéro de la revue *Mainmise*.

⁴⁶⁸ Cette anecdote nous provient directement de Paul Chamberland, rencontré le 12 décembre 2013, dans le cadre d'une entrevue dont les sujets étaient Pierre Maheu, *Le Bonhomme*, le passage de *Parti pris* à la contre-culture et l'animosité entre l'extrême gauche et la contre-culture. À noter

Avec Chamberland, Lachapelle découvre la vie communale, le haschich et la libération sexuelle pratiquée dans les communes. Au terme de plusieurs mois à expérimenter cette nouvelle « écologie humaine⁴⁶⁹ », Lachapelle quitte son emploi à la Commission de transport de Montréal ainsi que sa vie conjugale : sa femme Yolande, ses dix enfants et leur appartement délabré du quartier Saint-Henri. Pierre Maheu documente la transition, l'éclatement des consciences et de la cellule familiale. Dans un environnement qui se veut un « microgroupe politique situé dans le réseau alternatif⁴⁷⁰ », un « réseau alternatif-planétaire-noosphérique [...] dans sa fonction de cellule (microsocius) [...] en interaction osmotique avec toutes les autres⁴⁷¹ », Claude vit littéralement une résurrection.

Peu de personnages du cinéma québécois révèlent autant le déchirement, la souffrance et la soif d'une « alternative cosmique » durant les années 1970 que ceux du *Bonhomme*; à croire qu'en Claude Lachapelle et son couple dysfonctionnel, Pierre Maheu avait trouvé la certitude que la pétulante activité alternative de son entourage était la seule solution au monde technocrate dans lequel le Québec s'engouffrait. C'est à la gloire de l'homme nouveau et libéré que les images filmées par le directeur photo Martin Duckworth répondent dès la séquence d'ouverture du *Bonhomme*. On aperçoit ainsi Claude, Québécois moyen par excellence, divinisé en apollon de la route, cheveux au vent, lunettes fumées et bandeau à la Dennis Hopper (*Easy Rider*) autour de la tête. Au volant de sa moto, il laisse derrière lui le soleil se coucher sur une existence à laquelle il a tourné le dos. L'héroïsme de la scène est

également qu'après son expérience communale, Pierre Maheu partira pour l'Égypte à l'hiver 1978, afin de travailler sur un livre au sujet de l'au-delà et de l'immortalité. Mandaté en 1979 par Conceptat Inc. pour rédiger une partie du *Livre blanc sur l'avenir constitutionnel du Québec* du Parti québécois, il se voit ensuite offrir un poste de professeur de littérature à l'Université du Québec à Montréal. Le 3 septembre 1979, Maheu meurt dans un nébuleux accident de voiture. Ses proches confirment qu'aucune trace de freinage ne fut retrouvée sur le chemin qui menait au pylône contre lequel s'écrasa sa voiture.

⁴⁶⁹ Le terme est utilisé par Pierre Maheu lui-même dans son curriculum vitae, reproduit à la fin de : Pierre Maheu, *Un parti pris révolutionnaire*, Montréal, Parti pris, 1983, [non paginé].

⁴⁷⁰ Paul Chamberland, « La commune est un microgroupe politique situé dans le réseau alternatif », *Mainmise*, n° 46, avril 1975, p. 36-37.

⁴⁷¹ *Loc. cit.*

accentué par la trame sonore signée Red Mitchell⁴⁷² : un blues rock rappelant « On the Road Again », du groupe Canned Heat.

D'un point de vue mystique, le film fait intervenir une panoplie de pratiques ésotériques et de religions alternatives. Entre la première et la dernière scènes, Lachapelle passe du prolétaire canadien-français catholique sous le joug des soutanes et des « watchmen payés pour watcher⁴⁷³ » à un charismatique communard dont l'ésotérisme est teinté d'un vieux fond chrétien.

Après avoir présenté Claude en motard libéré, lors de la séquence d'ouverture, Maheu expose, par l'entremise d'une ellipse, les conditions qui ont mené à cet éveil. On retrouve l'homme dans un baptême, où un prêtre lit un extrait de l'Évangile selon Saint-Jean : « En vérité, je vous le dis, personne, à moins de renaître, ne peut voir le royaume de Dieu⁴⁷⁴. » L'extrait terminé, on voit Lachapelle s'allumer une cigarette à même un cierge, dans l'église. Au cours de la scène suivante, on le retrouve chez une diseuse de bonne aventure qui lui détaille sa carte du ciel tout en l'interrogeant sur son parcours. Claude explique :

Me suis marié à dix-huit ans, puis tout de suite après [...] j'ai pris le bord, j'ai été faire à peu près six, huit, dix mois d'armée [...] Quand je suis revenu de l'armée, j'ai embarqué sur les bateaux. J'ai été dix ans sur les bateaux. Après les bateaux, j'ai travaillé cinq ans sur un camion, pis après les camions, j'ai fait six ans sur les autobus de la ville [...] pis là, une journée, la dernière hiver, j'ai eu une assez grosse accident avec mon bicycle, celui que je me promène encore dessus, pis j'ai arrêté de travailler là⁴⁷⁵.

Il ajoute avoir marié sa femme « parce qu'elle était enceinte et qu'elle avait de belles fesses⁴⁷⁶ », mais que leur relation s'est avérée « une bagarre de vingt ans⁴⁷⁷ ». L'exil de Claude est présenté comme une réponse à son impuissance quotidienne. Les joutes verbales du couple rivalisent par ailleurs de grossièreté et d'absurde avec les scènes les plus crues des romans de Michel Tremblay, Victor-Lévy Beaulieu ou encore Daniel Gagnon.

⁴⁷² Red Mitchell est aussi guitariste pour quelques-unes des grosses pointures de la chanson québécoise : Jean-Pierre Ferland, Gilles Vigneault, Luc et Lise Cousineau (Les Alexandrins), Diane Dufresne.

⁴⁷³ Pierre Maheu, *Le Bonhomme*, prod. Office nation du film, 1972, 10 : 39.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, 1 : 01.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, 2 : 56.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, 3 : 48.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, 3 : 59.

La recherche de la « vérité » chez Maheu fait également déborder l'ésotérisme du côté du pacifisme écologique chrétien du philosophe italien Lanza Del Vasto, dont trois extraits d'une conférence se retrouvent dans le film. On peut l'entendre affirmer : « Qu'est-ce que la vérité ? Nous n'allons pas nous perdre en définition. Nous allons en donner une simple. Car la vérité est quelque chose de tout simple. On dit qu'elle est inaccessible, c'est vrai dans un sens, mais dans un autre sens, elle est inévitable, parce qu'elle est⁴⁷⁸. »

Les propos de Del Vasto se fondent subséquemment, par la voie du montage, en ceux de Paul Chamberland, qui dans la scène suivante, trace pour Claude un organigramme relationnel afin de lui expliquer son idée des interactions entre individus et du mode de fonctionnement d'une société idéale. Soulevant quelques doutes face à la possibilité de concrétiser les visées postulées par cet organigramme, dont la forme rappelle étrangement la carte du ciel que lui a dessinée auparavant la médium (« j'aurais pas que c'est rêver, mais c'est espérer pas mal⁴⁷⁹ »), Claude obtient comme réponse, de la part de Chamberland : « J'ai envie d'un lieu où on se retrouve plusieurs [...] Une des choses qui comptent le plus moi, à l'heure actuelle, c'est de guérir [...] traiter tout ce que la civilisation, le système, esti, la bête [...] tout le réseau des habitudes [révéler] les dernières qualités de celui que j'appelle le "guerrier de l'amour" [...] un pouvoir, une énergie⁴⁸⁰. »

Néanmoins, si la commune « fonctionne à partir d'un retour à l'intimité, d'un partage de l'intimité, d'une ouverture [...] et appelle à la fin de la vie "privée", au partage de tous, à la reconstruction d'une société unanime⁴⁸¹ », on constate qu'au fur et à mesure que Claude chemine dans sa renaissance et qu'il découvre les modes de pensées alternatifs, il prend progressivement le rôle de passeur d'une idéologie qu'il n'apparaît pas maîtriser.

Un deuxième extrait de la conférence de Lanza Del Vasto (où l'on aperçoit Claude dans la foule), au cours duquel le philosophe aborde les contradictions de l'être en postulant : « Je suis celui qui pense, celui qui ne pense pas. Celui qui sent, celui qui ne sent pas. Et la

⁴⁷⁸ *Ibid.*, 36 : 56.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, 37 : 45.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, 38 : 15.

⁴⁸¹ [s. a.], « [J'habite Montréal et je suis allé voir...] », *Mainmise*, n° 44, p. 31, dans Jean-Philippe Warren et André Fortin, *op. cit.* p. 166.

conclusion ? Je ne sais pas qui je suis⁴⁸² », nous mène à une scène où Claude explique que « L'homme nouveau, y va se louer une maison, pis y va se paqueter là-dedans, esti, toute l'hiver, y va se promener en raquettes dans neige, y va manger du bon manger, prendre de la bonne air, prier le Bonhomme⁴⁸³. » Le montage de cet extrait révèle comment Claude a évacué non seulement l'intermédiaire entre lui et le divin, mais aussi entre lui et la pensée ésotérique. C'est là toute l'aporie que souhaite exposer le film de Pierre Maheu. L'opposition franche entre les scènes tournées à Montréal, filmées majoritairement à l'intérieur et impliquant presque toujours quelqu'un en état d'ébriété – que ce soit à la maison ou dans une boîte de striptease – contraste avec l'euphorie provoquée par le « bon air » de la campagne, où l'on peut se baigner nu en compagnie de jeunes gens dans ce que Claude appelle « le lac de Dieu⁴⁸⁴ ». L'utilisation de musique se révèle également un dispositif uniquement appliqué aux scènes filmées dans la nature.

À cette oisiveté s'oppose l'inexorabilité de la situation familiale captée par Maheu, et exprimée par les invectives de Yolande lancées contre son mari, comme : « Si j'avais du courage, ça ferait longtemps que j't'aurais tué⁴⁸⁵ ! ». D'autres répliques assassines employées par cette dernière pour décrire le nouvel entourage de Claude servent également à accentuer le burlesque du portrait qu'en fait Maheu : « [va donc avec ta gang de hippies], la barbe longue, les cheveux longs et la graine sale! [...] Pis t'es un esti de vicieux pis mange d'l'esti de marde de tabarnak [...]⁴⁸⁶ ».

La démarche rattrape cependant le cinéaste. Au cours d'une querelle particulièrement grisée, Yolande brise le pacte du cinéma-vérité en offrant le plus bel exemple de distanciation qui soit, en interpellant Pierre Maheu, au moment où Claude quitte l'appartement sous une pluie d'insultes : « Pierre, Pierre va le chercher esti, c't'un esti de chien⁴⁸⁷ ». La caméra se tourne alors vers Maheu, impuissant, qui semble totalement incapable de réagir à cette interjection pourtant simple.

⁴⁸² Pierre Maheu, *Le Bonhomme*, op. cit., 43 : 58.

⁴⁸³ *Ibid.*, 44 : 32.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, 24 : 07.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, 30 : 23.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, 33 : 25.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, 17 : 40.

Cette « exploitation » du dérapage de ce couple au sein duquel l'homme préfère vider son fonds de pension pour partir s'installer sur une terre (tout en laissant un minimum à sa femme et à ses enfants) s'avère l'élément principal qui a choqué l'extrême gauche à l'époque de la sortie du film. Patrick Straram, en 1975, avait ainsi vilipendé à la fois *Le Bonhomme* et ses anciens collègues de *Parti pris* :

La plupart de ceux qui avaient fait *Parti pris* avaient démissionné, et surtout, Paul Chamberland, [Raoul] Duguay et Pierre Maheu, qui avaient opté pour la contre-culture, amalgamant avec succès mystique et spectacle (Pierre Maheu est particulièrement nocif, à la fois influent dans le secteur cinéma-télévision « progressiste », principal responsable d'une « commune » : il a fait un film incroyablement pourri, *Le Bonhomme*, à la gloire d'un ouvrier du quartier défavorisé Saint-Henri qui abandonne tout pour drogues, petites filles et Amour à la commune, laissant sa femme sans ressources avec plusieurs enfants, dont la colère est ridiculisée, le psychédélisme et le « divin » du film à la mesure de son phallogratisme et de sa démagogie réactionnaire)⁴⁸⁸.

Comme l'écrit Gaétan Rochon, à l'idée de la rationalité technico-économique et d'essence répressive, la contre-culture oppose plutôt une recreation de la dimension unitaire de l'homme⁴⁸⁹. On constate, en visionnant *Le Bonhomme*, le paradoxe auquel s'est confrontée l'ambition d'une certaine frange de la contre-culture de s'aligner sur des modes d'être, d'agir et de penser « libérés » des structures répressives de l'état et de ses appareils idéologiques en optant pour la vie communale.

3.4.4 *Montréal blues* : la nouvelle conscience artistique

L'ambition des contre-culturistes de s'émanciper de la cellule familiale traditionnelle et d'investir le quotidien grâce à l'art a conduit à une réinterprétation des pratiques de création et à la réappropriation des liens entre les individus. Rappelons encore une fois ici les mots de Gaétan Rochon qui souligne que la contre-culture a incarné, dès ses balbutiements, non pas un parti politique, mais bien un parti culturel⁴⁹⁰. Comme il s'agit de la frontière même entre

⁴⁸⁸ Patrick Straram, « Réflexions/Questionnements : contre-culture », *op. cit.*, p. 5.

⁴⁸⁹ Gaétan Rochon, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 43

l'œuvre d'art et tout autre produit généré par la société qui est interrogée par les contre-culturistes, dans une entreprise de « réconciliation de l'art [...] avec le processus social de production⁴⁹¹», il va de soi que la création collective, en marge de la société, a été privilégiée par plusieurs de ceux-ci. Cette nouvelle conscience artistique s'est notamment incarnée à travers le Grand Cirque ordinaire. Une troupe fondée à Montréal en 1969 dans la tradition du vaudeville et de la *commedia dell'arte*⁴⁹², au sujet de laquelle Raymond Cloutier (membre fondateur, avec Paule Baillargeon, Jocelyn Bérubé, Suzanne Garceau, Claude Laroche et Guy Thauvette) confiait à Stéphanie O'Shea, en 1988, dans la revue *Copie zéro* :

Nous considérons le théâtre québécois comme aliénant pour l'acteur parce qu'il n'y avait pas de possibilités pour nous d'investir dans ce théâtre. Aliénant pour l'artiste, le créateur, parce qu'on avait passé trois ans dans des écoles à se préparer pour raconter des choses qui ne nous ressembleraient jamais⁴⁹³.

Immortalisée au cinéma par Roger Frappier, en 1971, dans le documentaire *Le grand film ordinaire*, la troupe issue du Théâtre populaire du Québec, qui a pris le contre-pied du milieu dès sa fondation, en 1969, se retrouve dans une deuxième production cinématographique collective en 1972 : *Montréal blues*, de Pascal Gélinas. Un film qui célèbre un mode de vie en rupture avec celui des citadins et de l'urbanité. Comme l'écrit Pierre Véronneau : « Il colle à la création collective que pratique le Grand Cirque ordinaire et à l'idéal d'une sorte d'existence qui puisse porter de l'espoir, en milieu urbain d'abord partout au Québec ensuite; cela explique que les jeunes du film, comme la troupe elle-même, valorisent le coopératisme pour forme d'organisation sociale⁴⁹⁴ ». Pour leurs personnages, tous dans la vingtaine, la fondation d'une famille n'est pas à l'ordre du jour. Leur groupe d'appartenance s'avère plus important pour eux, d'autant plus qu'ils vivent en marge de la société⁴⁹⁵.

⁴⁹¹ Serge Allaire, « Le pop au Québec... », *op. cit.*, p. 63.

⁴⁹² Extrait du synopsis du film *Le grand film ordinaire*, Éléphant : mémoire du cinéma québécois, en ligne, <http://elephantcinema.quebec/films/grand-film-ordinaire_10194/>, consulté le 2 novembre 2018.

⁴⁹³ Stéphanie O'Shea, « Théâtralité : Le Grand Cirque ordinaire au cinéma », *Copie zéro*, n° 37, p. 38.

⁴⁹⁴ Pierre Véronneau, « Montréal dans le cinéma québécois des années soixante-dix : représentation et réception critique », *Tangence*, n° 48 : Montréal et Vancouver, parcours urbains dans la littérature et la modernité, octobre 1995, p. 73.

⁴⁹⁵ Pierre Véronneau, *op. cit.* p. 72.

Tourné en super 16 mm⁴⁹⁶ et produit par Jean Dansereau, avec un budget près de dix fois supérieur au dérisoire 17 000\$ du film de Roger Frappier, *Montréal blues* fait figure de mise en corps de la fascination de Pascal Gélinas pour le Grand Cirque ordinaire. Reposant sur un scénario de Gélinas, étoffé par Raymond Cloutier et Claude Laroche, l'œuvre met en scène tous les membres de la troupe dans des rôles de jeunes gens immatures et idéalistes évoluant dans un espace marginal, aux frontières floues, entre le réel et la fiction. Les personnages portent tous leur véritable prénom et fréquentent des lieux de l'époque (à peine) maquillés en lieux fictifs. On retrouve par exemple Josée (Yvon) en cuisinière, Paule (Baillargeon) en chanteuse, Gilbert (Sicotte) en chauffeur de taxi et Jocelyn (Bérubé) en musicien.

Montréal blues constitue avant tout une série de vignettes soulignant la constante opposition entre les personnages, les couples, les sexes, la vie urbaine et la vie à la campagne. Des vignettes curieusement apolitiques pour leur époque, où la seule figure « adulte » que l'on croise en 99 minutes est celle d'un « Monsieur » poli et coincé, incertain de vouloir se prendre les pieds dans le restaurant communautaire des membres de la troupe, où il ne peut visiblement même pas nommer les légumes dans son assiette.

Cet apolitisme de surface se manifeste de manière plutôt étonnante, puisque Gélinas est l'un des premiers cinéastes de sa génération à avoir tourné un film indépendant explicitement « politique » (en collaboration avec Pierre Harel), en 1968 : *Taire des hommes*. En entrevue, Gélinas précise :

Roland Smith l'avait présenté [*Taire des hommes*] au Cinéma Verdi, dans le cadre du premier Festival du film politique [1968]. Le tout tombait durant le voyage de Jean-Luc Godard au Québec, la même année où il est allé en Abitibi. Alors, puisque Godard est à Montréal, il se retrouve au festival, à la projection de notre film... Il n'a pas aimé. Il avait trouvé ça « bourgeois ». Il aurait fallu que ce soit projeté sur les murs d'une usine

⁴⁹⁶ Une technique que Mireille Dansereau a été la première à utiliser au Québec, pour son film *La vie rêvée*, en 1972. Cette œuvre féministe de Dansereau constitue également le premier long métrage québécois de fiction tourné par une femme dans le privé.

ou quelque chose. Il n'avait pas non plus aimé le fait que nous avons mélangé un roulement de tambour d'une chanson pop aux scènes de matraquage⁴⁹⁷.

On peine évidemment à imaginer ce que le Godard du début des années 1970 aurait pensé de *Montréal blues*. Aurait-il sursauté en apprenant qu'un tiers du salaire de tous les artisans du film avait été investi en différé pour que celui-ci aboutisse ? Les réactions de la foule de la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema nous en fournissent quelques indices. Gélinas confirme : « Il a été reçu un peu mal... il n'y avait pas de plan-séquence de dix minutes où quelqu'un lit le journal... il n'y avait pas ce type d'hermétisme intellectuel particulier qui était très en vogue à ce moment⁴⁹⁸. »

Ceci dit, bien que *Montréal blues* ne possède pas la charge de violence explicite véhiculée par les images de répression policière filmées par Harel et Gélinas le 24 juin 1968, ce qu'on y retrouve est la brutale remise en question d'une idéologie commune à un groupe tentant de se convaincre qu'il peut s'abstraire de la logique du mode de vie duquel son « devenir » est inséparable. La valeur du projet de Gélinas repose sur deux éléments : le conflit qu'il met en scène et le climat politique qu'il choisit de taire afin de révéler l'hermétisme du milieu qu'il dépeint et la mentalité sous-jacente à l'implication « totale » au sein d'une création collective. Stéphanie O'Shea explique que :

Ce qui n'est au début qu'une simple séparation d'espace, ville et campagne, s'avère peu à peu une brèche dans l'entente d'un groupe d'amis. On perçoit un différend philosophique sur l'art de vivre. Entre autres s'esquisse une séparation entre les hommes et les femmes. Deux amis ont constitué une commune-restaurant. L'un deux, Raymond, plus dominateur, dirige (commande presque) le groupe. Et pourtant il tient des discours sur l'égalité des classes. Un ami le suit toujours dans ses déplacements aventureux. Pendant que les deux compères batifolent, les femmes travaillent à la cuisine. Finalement on comprend que la rupture est consommée lorsque Raymond marche seul, entouré d'immeubles en démolition ou en construction⁴⁹⁹.

Le réalisateur qui a fait ses premières armes aux côtés d'Arthur Lamothe précise toutefois que :

⁴⁹⁷ Entrevue réalisée par Ralph Elawani le 12 août 2015. Voir également : Ralph Elawani, « Montréal blues : l'utopie a le coeur gros », *Spirale web*, 6 octobre 2015, en ligne <<http://magazine-spirale.com/article-dune-publication/lutopie-qui-le-coeur-gros>>, consulté le 2 novembre 2018.

⁴⁹⁸ *Loc. cit.*

⁴⁹⁹ Stéphanie O'Shea, *op. cit.*, p. 39.

Le politique, on l'a vécu de proche à l'époque. Ce n'est peut-être pas présent dans le film, en raison justement du fait qu'il donnait plutôt une voix à notre vision utopique : on l'a, l'affaire, on est beau, on est fin. On s'illusionne peut-être. On dénonçait un peu notre utopie, en fait. Et il faut dire que l'époque psychédélique nous permettait de nous en sauver. Je crois que c'est peut-être un film naïf, mais ce qu'il fait, au fond, c'est situer et montrer avec toute sa fragilité, notre utopie. C'est pourquoi je tenais à ce que *Montréal blues* contienne un conflit⁵⁰⁰.

Ce conflit, comme Gélinas l'appelle, se cristallise notamment dans une scène d'effeuillage débauchée à laquelle tous les protagonistes assistent, lors d'une soirée arrosée, au restaurant Montréal blues⁵⁰¹. Grâce à la réaction du personnage de Gilbert aux pitreries de la jeune femme qu'il convoite, le spectateur est témoin de la triste mise au jour de tous les non-dits : inégalités des sexes, jalousie naissante, limite des couples ouverts, conséquences des prises de position radicales, etc. On entrevoit alors une certaine impasse de la libre pensée, à laquelle on aurait souhaité assister plus longuement, afin de constater pleinement le dénouement. S'immisçant au travers des joints, des disques de Buffy Sainte-Marie et des moments passés au restaurant, les différends philosophiques au sein du groupe finissent par avoir raison d'une mollesse idéologique servant d'inspiration à cette commune urbaine. Le « protocapitalisme à visage humain » et l'idéologie collectiviste rencontrent alors la désillusion.

Stéphanie O'Shea explique qu'à travers le personnage de la chanteuse « Baby Buick », incarné par Paule Baillargeon (et initialement inventé pour la création collective du Grand cirque ordinaire, *La famille transparente*), la réalisatrice a pu offrir ce qu'elle considère la première véritable manifestation d'elle-même sur une scène⁵⁰². O'Shea effectue par ailleurs un rapprochement entre ce personnage et la Colombine de la *commedia dell'arte* : « Dans *Montréal blues*, Paule aime beaucoup Marilyn Monroe. Or, nous dit [le dramaturge] Carlo Boso, "Colombine existe toujours, mais elle n'est plus la servante d'antan [...]". Elle est

⁵⁰⁰ *Loc. cit.*

⁵⁰¹ Le véritable établissement où se déroule le film se nommait Ô p'ti-zoizo; une « coopérative de vie communautaire » axée sur l'alimentation naturelle et la pensée de Sri Aurobindo. Le réalisateur Pierre Archambault a consacré un documentaire à l'endroit, en 1970 : Pierre Archambault, *Ô p'tit zoizo [sic]*, prod. indépendante / Vidéographe, 1970, 30 minutes.

⁵⁰² « J'ai beaucoup d'affection pour ce personnage-là. Je me livrais beaucoup dans ça. Je l'ai écrit entièrement seule », explique Baillargeon. Stéphanie O'Shea, *op. cit.*, p. 40.

devenue Marilyn Monroe [et] cette dernière suit la trace de Colombine : Une jeune fille arrive à la campagne et fout le scandale partout. Les mécanismes sont les mêmes⁵⁰³. »

La scène finale du film, où apparaissent les membres du Grand Cirque déguisés en clowns majorettes tournant sur eux-mêmes dans un petit kiosque à musique sur les flancs du mont Royal, vient à la fois compléter le tout et rompre avec le rythme des événements et la volonté du personnage de Claude de quitter Montréal pour la côte Ouest, à l'issue du conflit idéologique qui l'oppose à Raymond. Un peu comme si le réalisateur pointait un revolver en direction de l'auditoire et qu'en appuyant sur la gâchette, un drapeau « bang » sortait du canon au lieu d'une balle. À la vue de cette cohorte d'arlequins tambourinant à la queue leu leu, le spectateur est forcé de se questionner sur ce qu'il vient de voir. Cette distanciation aux accents *féliniens* le force à se demander si l'image ne lui renvoie pas la question suivante : l'aventure paraissait-elle plausible aux personnages par conviction ou par mimétisme ?

Comme l'explique Amos Vogel, si la subversion consiste à tenter de miner les institutions et les valeurs existantes, le mot clé est ici le terme « existant »; toute activité subversive s'attaque à une situation « stable » et vise à la remplacer par une autre qui n'existe pas et ne possède encore aucun pouvoir⁵⁰⁴. Par la subversion de la forme et du contenu, l'introduction de sujets tabous au cinéma et la mise en scène de nouvelles prises de conscience, le cinéma de la contre-culture a permis d'actualiser les pratiques théorisées dans la presse alternative dès le début des années 1960. Le passage du littéraire au cinéma témoigne de la mise en œuvre des potentialités contenues dans des créations qui sont avant toute chose des actes subversifs permettant de rendre opératoire une critique du quotidien à travers l'art. Les 19 films que nous venons d'analyser nous en fournissent un bon aperçu.

⁵⁰³ *Ibid.* p. 40-41.

⁵⁰⁴ Amos Vogel, *op. cit.*, p. 329.

CONCLUSION

SUBVERSION ÉTERNELLE

À la lumière des considérations soulevées dans ce mémoire, nous constatons à quel point l'actualisation des pratiques théorisées dans le champ littéraire par les intellectuels associés à la contre-culture a joué un rôle majeur dans l'élaboration d'une démarche de contre-pouvoir, en fournissant notamment de nouveaux outils pour tirer parti d'une critique du quotidien. De *Cahier pour un paysage à inventer* au *Berdache*, les revues de la presse parallèle ont servi de creuset à une parole qui, grâce au principe de rupture, a su prendre le contre-pied du discours de l'ordre (et de l'ordre de discours).

En poursuivant les travaux des dernières années sur la contre-culture, nous avons pu présenter quatre sphères du discours contre-culturel théorisées et propagées dans les revues littéraires, entre le début des années 1960 et celui des années 1980. Considérant que la contre-culture est un programme qui se répand avant tout culturellement – comme l'affirme Gaétan Rochon –, notre analyse a néanmoins fait ressortir l'idée que la politisation de l'art et l'intégration de celui-ci dans les pratiques de la vie quotidienne est indissociable de la posture contre-culturelle et de sa constante réactualisation.

Les quatre sphères que nous avons détachées du discours des revues – sphère politique, sphère technologique, sphère cosmique et sphère artistique – nous ont servi à démontrer comment, une fois les pratiques théorisées puis reprises au cinéma, l'acte de lecture effectué par les cinéastes insuffle une nouvelle vie au texte par l'entremise du principe du « faire-agir », sur lequel repose une majorité de productions contre-culturelles.

Rupture et contre-pouvoir

Comme nous l'avons vu dans le deuxième, notamment dans les travaux de Diego Schtulwark et Miguel Benasayag, le principe de rupture hérité des avant-gardes révolutionnaires du 20^e siècle est au cœur de l'existence (et même de la cohérence) de la contre-culture. Une « avant-garde collective » – ou plutôt, une convergence des foyers de résistance et des pratiques d'art d'avant-garde dans une lutte contre le discours de l'ordre – ne peut se borner à reprendre les schémas contestataires hérités du passé. Le discours de l'ordre se plaisant à récupérer l'« alternative » (en organisant la banalisation des découvertes subversives et en les diffusant largement après stérilisation⁵⁰⁵), de nouvelles formes de radicalité sont de mise pour affronter les passions tristes dont se nourrit la tyrannie. L'évolution du discours contre-culturel répond à cet impératif, ne serait-ce qu'en permettant aux marginaux parmi les marginaux de se regrouper et de mettre en commun leurs forces – comme ce fut le cas avec les minorités sexuelles, les femmes et les minorités ethniques au tournant des années 1980, dans le champ littéraire québécois. La subversion de nouveaux médias et de nouvelles manifestations de la société du spectacle requiert également un mode d'action analogue, afin que le spectateur se réapproprie ce que le spectacle lui usurpe constamment de nouvelle manière.

L'homme nouveau, une illusion ?

Si le contre-pouvoir nécessite que nous repensions nos schémas en ne considérant plus la prise du pouvoir comme une fin en soi, et que nous nous détachions de l'idée d'un point d'arrivée dans l'histoire – comme l'estiment Schtulwark et Benasayag –, l'idée d'un « homme nouveau », si chère aux contre-culturistes, doit être envisagée avec prudence. La subversion constante et la pensée critique nous invitent justement à ne pas imaginer cette manifestation d'un être « libéré » comme un point d'arrivée dans l'histoire. Des films

⁵⁰⁵ Guy Ernest Debord, *op. cit.*, p. 3.

comme *24 heures ou plus...*, *La couleur encerclée*, *La cuisine rouge*, ou encore *Montréal blues*, nous démontrent que la critique du quotidien doit se faire sans cesse, à défaut de quoi les mêmes rapports de force et schémas d'oppression se reproduisent inévitablement. Comme l'écrit Herbert Marcuse :

Réglémentée par un ensemble répressif, la liberté peut devenir un instrument de domination puissant. La liberté humaine ne se meurt pas selon le choix qui est offert à l'individu : le seul facteur décisif pour la déterminer, c'est ce que peut choisir et ce que choisit l'individu. Et si l'individu renouvelle spontanément des besoins imposés, cela ne veut pas dire qu'il soit autonome, cela prouve seulement que les contrôles sont efficaces⁵⁰⁶.

En effet, miner les institutions et les valeurs existantes demeure, comme l'explique Amos Vogel, le mot clé de l'activité subversive⁵⁰⁷. C'est pourquoi plutôt que d'imaginer la contre-culture comme un phénomène fixé dans le temps, notre travail s'est attardé à démontrer que celle-ci se présente comme un incubateur de formes de vies dont les seules balises – la finitude des individus et l'inachèvement des œuvres – ouvrent la réflexion à la singularité, dans un rhizome de pratiques et de discours fondés sur la critique du quotidien et le principe de rupture.

⁵⁰⁶ Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 32-33.

⁵⁰⁷ Amos Vogel, *op.cit.*, p. 329.

APPENDICE

INDEX DES FILMS CONTRE-CULTURELS (1959-1987)

Nous reprenons ici le format d'indexation utilisé par Marcel Jean dans son *Dictionnaire des films québécois*, ainsi que la plupart de ses abréviations. À celles-ci nous en ajoutons deux qui serviront à informer le lecteur :

- 1) SYN : Synopsis
- 2) COM : Commentaire

Liste des abréviations :

ANIM : Animateur
ASS : Assistant
CAM : Caméra
CHAN : Chanson originale
CHOR : Chorégraphe
COMM : Commentaires
CONC VIS : Conception visuelle
DA : Directeur artistique
DAN : Danseur/danseuse
DÉC : Conception des décors
DIAL : Dialoguiste
EFF OPT : Effets optiques
ENTR : Entrevue
FX : Effets spéciaux
GRAPH : Graphisme
ILLU : Illustrateur
INFO : Infographie
MIX : Mixage
MONT : Monteur image
MOUV : Mouvements
MUS : Compositeur de la musique
NARR : Narrateur
PERS : Confection des personnages
PH : Directeur de la photographie
PHOTOS : Photographe
POÈM : Poèmes
PR : Producteur et sociétés de production
RECH : Recherche

SC : Scénariste
 SON : Preneur de son, concepteur sonore ou mixeur
 TEX : Textes
 VOIX : Voix

Les informations techniques proviennent majoritairement de l'ouvrage de Marcel Jean. Pour les œuvres n'y figurant pas, nous nous sommes tournés vers le Vidéographe, les banques de données de la Cinémathèque québécoise, du Projet Éléphant, des Réalisatrices équitables, ainsi que de la Canadian Women Film Director Database. Cet index sert de repère facile pour situer et comprendre la raison pour laquelle ces œuvres ont été (ou auraient pu être) abordées dans ce mémoire. Au long synopsis accompagné d'un commentaire critique (tel qu'on les retrouve dans *Le dictionnaire des films québécois*), nous avons choisi de limiter chaque entrée à un court résumé et un court commentaire.

1. Subversion de la forme

24 heures ou plus...

Essai documentaire de Gilles Groulx. PH : Guy Borremans, MONT : Gilles Groulx, Jacques Kasma, SON : Jacques Blain, Michel Descombes, PR : Paul Larose / ONF (Québec), 1973-1976 – Couleur, noir et blanc – 113 min.

SYN : Pamphlet cinématographique, *24 heures ou plus...* aborde un large éventail de sujets chauds dans un Québec post-October 1970 qui s'apprête à vivre de grands bouleversements, notamment syndicaux et politiques.

COM : Film à la fois magnifique et maudit, *24 heures ou plus...* anticipe, par son montage (son « collage de réalité »), l'idée explicitée par Diego Schtulwark et Miguel Benasayag que de nouvelles radicalités, au-delà des formes traditionnelles d'action politique, doivent être pensées. Cinquante-six manières de faire un film sur autant de sujets. Notons également la sensibilité des auteurs à la cause amérindienne, notamment au cours d'une scène mettant en vedette le cinéaste Pierre Perrault.

Bébé bière

Vidéogramme de Philippe Bézy. ASS : Judith Vienneau, PH : André Cyr, Vincent Marcotte, Sylvain Poirier, PR : UQAM 1987 / Vidéographe (Québec) – Couleur et noir et blanc – 3 min.

SYN : Deux acteurs vêtus de couches pour adultes « luttent » en s'échangeant un biberon de bière devant des extraits vidéo en noir et blanc, où l'on voit des spectateurs d'un événement sportif. Au bas de l'écran, on peut lire des traductions françaises et russes de commentaires de la foule, ainsi que de faux slogans publicitaires.

COM : Au cœur de cette œuvre post-moderne se trouve la tension entre la télévision et la vidéo, à une époque où le vidéoclip de trois minutes est roi des ondes. *Bébé bière* repose

sur un « système de signes mixtes⁵⁰⁸ » : des actions sont répétées en fond d'écran, alors qu'une parodie de celles-ci se déroule en premier plan. Un clin d'œil délibéré à *Continuons le combat*, de Pierre Falardeau et Julien Poulin (1971).

Bras de fer

Vidéogramme de Bertrand Letourneur. PR : Vidéographe (Québec), 1973 – Noir et blanc – 31 min.

SYN : Plongeon dans l'univers de la troupe de « clowns alternatifs » Les cuillères à soupe, l'espace d'un spectacle devant un auditoire d'enfant et de quelques moments de cabotinage dans les rues de Montréal.

COM : La troupe de clowns la plus *enjoulisée* qui soit se donne en spectacle pour les enfants, mais aussi pour le « monde ordinaire », en prenant d'assaut la rue, question de piquer le Québécois moyen sur des sujets politiques, le tout sur fond de musique *freak folk* à la sauce circassienne. Entre deux bières, les clowns prennent le contre-pied de la politique de l'époque et organisent une manifestation où l'on peut lire sur des pancartes : « Le Québec aux Clowns ». Un objet quelque part entre le *Living theatre*, le Grand Cirque ordinaire, Sol et Gobelet, et le mouvement Panique d'Arrabal, Jodorowsky et Topor.

Bulldozer

Drame de Pierre Harel. SC : Pierre Harel et Mouffe, PH : François Beauchemin, SON : Guy Rhéaume, Rudy Bell, Yves Dion, MUS : Offenbach, MONT : Pierre Harel, Pierre Lacombe, PR : Bernard Lalonde / ACPAV (Québec), 1974 – Couleur – 93 min.

SYN : Le désœuvrement prend corps dans ce film tourné au milieu d'un dépotoir abitibien. Un « opéra rock des gueux », où l'on voit les frustrations et l'aliénation de personnages « affreux, sales et méchants » s'exprimer par la violence verbale et physique, dans la boue, dans les bars et dans les chambres à coucher.

COM : Comme dans *Vie d'ange* (1979), Harel aborde ici la laideur, le désœuvrement, mais aussi la misère sexuelle et la domination masculine par le biais de personnages féminins forts, comme celui incarné par Pauline Julien. Notons l'inoubliable trame sonore signée Offenbach, dont le « Câline de blues » résume les états d'âme des miséreux interprétés par Donald Pilon, Mouffe, Raymond Lévesque et autres Tony Roman. Un film « monté en joual⁵⁰⁹ », dans lequel la forme répond au fond.

⁵⁰⁸ Voir à ce sujet Jean Tourangeau, « Signes iconiques et énoncés linguistiques en vidéo », Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1990, 93 p.

⁵⁰⁹ Germain Lacasse et Sacha Label « Sexe et cinéma contre-culturels... », *op cit.*, p. 162.

Chromo Sud

Court métrage expérimental d'Étienne O'Leary. MUS : Étienne O'Leary, (Québec), 1968 – couleur – 21 min.

SYN : Film expérimental d'Étienne O'Leary, tourné en partie durant les événements de Mai 68, *Chromo Sud* révèle la force du langage plastique de l'artiste, en exploitant le lien unissant la violence et l'érotisme, dans une courte pointe visuelle qui allie *home movies*, culture pop, politique et bien plus encore.

COM : L'association kaléidoscopique devient un motif récurrent chez O'Leary, comme en témoigne le montage de ses films. Son dispositif fortement ancré dans la surimpression d'images permet la naissance de nouveaux éléments visuels. En plus de rares captations en couleur de Mai 68, notons la participation à ce film de Pierre Clémenti et Margareth Clémenti⁵¹⁰.

Chronique de la vie quotidienne

Série documentaire en sept épisodes de Jacques Leduc (aidé de : Roger Frappier, Jean Chabot, Jean-Guy Noël, Gilles Gascon et Pierre Bernier). PH : Séraphin Bouchard, Gilles Gascon, Pierre Letarte, Jean-Charles Tremblay, François Beauchemin, Ronald Brault, Martial Filion, Guy Rémillard, Robert Vanherweghem, Benoît Rivard, Michel Caron, André Gagnon, Kevin O'Connell (au générique : Kevin O'Connell), MONT : Alain Sauvé, Fernand Bélanger, SON : Jacques Drouin, Jean-Pierre Joutel, Serge Beauchemin, Pierre Blain, André Dussault, Claude Hazanavicius, Jean-Pierre Joutel, Claude Lefebvre, Monique Létourneau, Jack Burman, Michel Descombes, Joseph Champagne, Fernand Bélanger, Jacques Drouin, PR : Jacques Bobet, Monique Létourneau / ONF (Québec), 1978 – Couleur – 259 min.

SYN : Regard en sept parties sur le quotidien des Québécois au milieu des années 1970. Leduc et consorts mettent en parallèle l'argent, le travail, le mouvement, la voiture, la jeunesse et plusieurs autres thèmes, dans un esprit empreint de nostalgie pour le cinéma direct.

COM : Sans être une critique explicitement marxiste, comme celle d'Henri Lefebvre (ou de Patrick Straram) à qui la série fait un clin d'œil par son titre, *Chronique...* opère sa douce subversion par un effet d'accumulation; une sédimentation du quotidien résultant du montage. À noter qu'un huitième épisode, intitulé « Le plan sentimental », composé de chutes des sept autres films, existe également.

⁵¹⁰ Ami de Pierre Clémenti, Étienne O'Leary participe, quant à lui, en 1967, au tournage de son film *Visa de censure n° X*, mettant également en vedette Margareth Clémenti.

La couleur encerclée

Drame poétique de Serge et Jean Gagné. PH : Martin Leclerc. MONT : Jean Dumieuz. SON : Marcel Fraser, Jean-Pierre Joutel, MUS : André Duchesne, PR : Serge Gagné, Bernard Lalonde / Les Productions Quatre vins neufs (Québec), 1986 – Couleur – 102 min.

SYN : Une mise en scène du poids écrasant du système et de la dictature du marché de l'art à travers quelques histoires croisées, notamment celle du peintre Alex Jérôme, qui doit en découdre avec un ancien ami devenu homme d'affaires, et celle d'une écrivaine nommée Hélène Martineau, dont le livre sur le mouvement (fictif) anormaliste se voit confisquer alors qu'il sort à peine des presses.

COM : Les irréductibles frères Gagné signent un film monté comme un livre de Patrick Straram (lequel apparaît d'ailleurs dans *La couleur encerclée*, tout comme le poète Yves Boisvert) : tissé de citations – Van Gogh, Lautréamont, Borduas – et exaltant la liberté de création. La démarche des deux cinéastes répond à un besoin d'air frais au sein d'un milieu qui les a pratiquement empêchés de réaliser cette production ironiquement primée par la SGC, l'année suivant sa sortie.

Jusqu'au cœur

Fiction de Jean Pierre Lefebvre. PH : Thomas Vamos, Pierre Mignot (ass.), MONT : Marguerite Duparc, PHOTOS : Attila Dory, SON : Claude Hazanavicius, MUS : Robert Charlebois, ANIM : Pierre Hébert, PR : Clément Perron / ONF (Québec), 1968 – Couleur, noir et blanc – 92 min.

SYN : Un homme (Robert Charlebois) refuse la guerre ainsi que toute forme d'engagement qui pourrait mener à celle-ci. Allégorie poétique autour de la figure de « l'homme nouveau » et des conflits qui l'opposent à la société de consommation, *Jusqu'au cœur* met aussi en scène les questionnements existentiels du couple Garou-Mouffe (Charlebois et Claudine Monfette) quant à l'idée de mettre au monde un enfant.

COM : Fortement influencé par Jean-Luc Godard sur le plan du montage *distanciateur* (brechtien), de l'alternance entre les couleurs éclatantes et le noir et blanc, ainsi que du type de saynètes poético-politiques que l'on y découvre, ce film constitue l'un des hauts faits du cinéma québécois associé à la vague pacifiste contre-culturelle. Anarchiste, ironique et doté d'un humour grinçant, *Jusqu'au cœur* s'attaque au discours de l'ordre en reprenant notamment les codes de la publicité. Notons par ailleurs la participation de l'écrivain et homme de radio Luc Granger, auteur de *Ouate de phoque* (Parti pris, 1969).

Ma vie c'est pour le restant de mes jours

Court métrage de Robert Morin et Lorraine Dufour. PH : Jean-Pierre Saint-Louis, MONT : Lorraine Dufour, PR : Coop Vidéo de Montréal (Québec), 1980 – Couleur – 28 min.

SYN : Une soirée se déroulant dans un bar de région donne à voir dans un premier temps une faune digne d'un *freak show*, avant de s'attarder sur le couple formé de Mario, cascadeur-rembourreur, et Brigitte, sa femme, dont la crise existentielle témoigne de l'environnement toxique au sein duquel elle doit évoluer.

COM : Déstabilisant court métrage de Robert Morin, *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* nous renvoie au type de *freak show* cher à Ettore Scola (*Affreux, sales et méchants*) et André Forcier, mais le fait d'une manière exacerbée par la caméra et la division bipartite du film. Celui-ci nous laisse voir, à travers les relations tendues qu'entretient le couple, à quel point l'aliénation s'est installée chez ces individus. Tout le contraire du film d'extrême gauche de l'époque, cette œuvre de Morin se rapproche d'une sorte de cinéma-vérité dégénéré qui doit beaucoup à Werner Herzog et peut-être un peu à Pierre Harel (*Bulldozer*).

Ô ou l'invisible enfant

Fiction expérimentale de Raoul Duguay. PH : Réo Grégoire, MONT : Marguerite Duparc, SON : Richard Besse, Jacques Drouin, Jean-Pierre Joutelle, MUS : Guy Boivin, PR : Pierre Duceppe, Jean-Marc Garand / ONF (Québec), 1972 – Couleur, noir et blanc – 67 min.

SYN : Premier film du poète infoniateur Raoul Duguay, ce montage délirant et déjanté de scènes de la vie quotidienne, souvent rejouées avec un humour ti-pop, vise à éveiller les consciences face au besoin de liberté criant des individus.

COM : Film-*happening*, *Ô ou l'invisible enfant* s'avère un exemple probant de l'idée de l'avènement de « l'homme nouveau ». Monté par Maguerite Duparc (conjointe et monteuse de Jean Pierre Lefebvre – lequel dirige alors le studio des Premières œuvres à l'ONF⁵¹¹), ce long métrage qui met en vedette plusieurs membres de l'Infonie attaque la narrativité classique, en ambitionnant une espèce de « performance totale » mélangeant saynètes, poèmes, musique et allusions poético-politiques.

Passiflora

Essai cinématographique de Fernand Bélanger et Dagmar Gueissaz-Teufel. PH : Serge Giguère, ANIM : Yvon Mallette, ILL : Pierre Hébert, SON : Claude Beaugrand, Christian Marcotte, Hans Peter Strobl, MUS : René Lussier, Jean Derome, André Duchesne, PR : Jacques Vallée / ONF (Québec), 1985 – Couleur – 85 min.

SYN : En 1984, en l'espace d'une semaine, la ville de Montréal accueille au Stade olympique le pape et Michael Jackson. Fernand Bélanger et Dagmar Gueissaz-Teufel

⁵¹¹ Le studio des Premières œuvres produira au total sept films : *La guérilla, les gars*, de Jean-Pierre Masse (1971) ; *Ti-cœur*, de Fernand Bélanger (1969) ; *Mon enfance à Montréal*, de Jean Chabot (1970) ; *Ô ou l'invisible enfant*, de Raoul Duguay (1969) ; *Question de vie*, d'André Théberge (1971) ; *Ainsi soient-ils*, d'Yvan Patry (1970) ; *Jean-François Xavier de...*, de Michel Audy (1971).

filment les délires (et dérives) qui en résultent, puis ajoutent leur grain de sel : la voix des individus marginalisés par le discours de l'ordre.

COM : Véritable « spectacle contre le spectacle », *Passiflora* témoigne du pouvoir des images et du montage, et fait valoir l'intelligence caustique des deux cinéastes. À un moment où Montréal cache son *red light*, comme elle avait caché ses pauvres durant l'Expo 67 et les Jeux olympiques de 1976, Bélanger et Gueissaz-Teufel font avec cet objet polysémotique (en musique, animation, images documentaires, etc.) un pied de nez au discours de l'ordre.

T-Bone Steak dans... Les mangeuses d'hommes

Fiction humoristico-expérimentale de Gilles Marchand et Hugues Tremblay. SC : Gilles Marchand, PH : Hugues Tremblay, MONT : Hugues Tremblay, SON : Jacques Blain, MUS : Quatuor de Jazz libre du Québec, NARR : Luc Jecrit, Joe Lavois, Claude Mongrain, PR : AGEEBAM (Québec), 1968 – Noir et blanc – 68 min.

SYN : Long métrage de fiction délirant qui mise dans un premier temps sur le détournement d'images et le montage *discrépant*, *T-Bone Steak...* tombe rapidement dans le psychédéisme. On passe de scènes de la vie conjugale d'un vieux couple formé d'un juge et d'une ménagère, à des interactions surréalistes entre chevaliers, juges et membres du clergé dans un champ où poussent les rasoirs électriques. Un théâtre de l'absurde qui puise dans le terroir québécois.

COM : Difficile à soutenir durant une bonne partie de sa durée, en raison des irritantes voix hors champ plaquées sur les images, *T-Bone Steak...* est un exemple parfait de cinéma underground québécois de la fin des années 1960. Le clergé y est ridiculisé, le « Québec profond » y est mis à l'avant-plan d'une manière ironique et les traces des expérimentations d'individus comme Jean Pierre Lefebvre et consorts y sont décelables au premier coup d'œil. Du « dadaïsme ti-pop », en quelque sorte.

Tout écartillé

Court métrage expérimental d'André Leduc. MUS : Robert Charlebois, Marcel Sabourin, PR : René Jodoin / ONF (Québec), 1972 – couleur – 6 min.

SYN : Bien avant l'avènement du vidéoclip, André Leduc réalise ce court métrage psychédélique tout en pixilation – technique aussi utilisée par Norman McLaren dans *Voisins* (1952) et *Il était une chaise* (1957) – sur l'air de la pièce « Tout écartillé », du chanteur Robert Charlebois.

COM : Étourdissant tourbillon où les sujets et les actions sont filmés image par image, *Tout écartillé* est un film dans lequel la forme répond au fond grâce à la technique de pixilation et à ses effets grisants qui se rapprochent du *stop motion*. La ville de Montréal et ses rues y sont filmées en l'accélééré, alors que des personnages tout aussi burlesques qu'inquiétants – rappelant parfois Maya Deren, parfois Jodorowsky, parfois Jean Pierre

Lefebvre – s'épivardent à l'écran, tandis que Charlebois chante un texte de Marcel Sabourin, et que le Quatuor de Jazz libre du Québec amplifie le tout.

Ty-peupe

Essai cinématographique de Fernand Bélanger. SC : Fernand Bélanger, PH : Karel Ludvik, MONT : Fernand Bélanger, SON : Joseph Champagne, Gilles Quaintal, PR : Laurence Paré / ONF (Québec), 1971 – Couleur, noir et blanc – 82 min.

SYN : Empruntant le style essayistique et « collagiste » de Gilles Groulx et Jacques Leduc, Fernand Bélanger présente, dans ce film résolument contre-culturel, deux individus à la recherche de travail qui se buttent rapidement aux aspérités de la société de consommation.

COM : Faisant usage de l'esthétique « vécu-fiction », d'un esprit de liberté indéfectible et du ton ironico-fantastique que l'on associe au réalisme magique et au psychédélisme des œuvres de Jean Pierre Lefebvre (rappelons que ce film fut produit par le studio des Premières œuvres à l'ONF, dirigé par Lefebvre), *Ty-peupe* fait office de manifeste personnel du réalisateur, lequel nous est présenté par le truchement d'une technique qui rappelle, en littérature, l'« écriture-montage » propre aux revues contre-culturelles comme *Hobo-Québec*.

Une semaine dans la vie de camarades

Essai documentaire de Jean Gagné. PH : Germain Bouchard et Bruno Carrière. MONT : Jean Gagné, Louis Geoffroy, Marthe de La Chevrotière, Jean Saulnier. SON : Alain Corneau, Maurice Rochette, PR : Marc Daigle (associé), Serge Gagné, Régis Painchaud / Atelier d'expression multidisciplinaire et Productions 89 (Québec), 1976 – Couleur – 242 min.

SYN : Qualifié de « Manifeste cinématographique de la contre-culture québécoise⁵¹² », cet essai documentaire des frères Serge et Jean Gagné prend comme point de départ la Rencontre internationale de la contre-culture (1975) et agrmente sa démarche documentaire d'un aspect fictionnel, en introduisant le personnage d'Edgar Azède Plamondon, un jeune homme qui désire recueillir les impressions d'artistes aux quatre coins du Québec.

COM : *Une semaine dans la vie de camarades* pose un regard de collagiste sur la condition des « travailleurs culturels » au milieu des années 1970. Une carte postale en provenance des marges de la culture québécoise, produite avec un microbudget de 15 000\$. Notons qu'une version écourtée, intitulée *À vos risques et périls*, fut bricolée pour Radio-Québec, en 1980.

⁵¹² Marc-André Robert, « Une semaine dans la vie de camarades : un manifeste cinématographique », dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*. Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 165.

Y'a du dehors en dedans

Vidéogramme documentaire de Pierre Monat, Marcel Fraser et Richard Larose. PH : Marcel Fraser, Pierre Monat, Richard Larose, MONT : Marcel Fraser, Pierre Monat, Richard Larose, PR : Vidéographe (Québec), 1973 – Noir et blanc – 23 min.

SYN : Figure importante de l'occupation des Beaux-arts (1968), le cinéaste, graphiste et artiste visuel Pierre Monat s'intéresse ici au Quatuor de Jazz libre du Québec, à ses aspirations politiques et aux fréquences « libératrices » de la musique créée par ce groupe phare de la contre-culture québécoise.

COM : Court métrage où la forme et le fond jouissent en symbiose dans le lit de la libération totale, ce premier vidéogramme de Pierre Monat réitère les convictions du Quatuor et ses ambitions de décolonisation des consciences, qui s'illustrent autant sur scène, à la Casanous, qu'au beau milieu d'un groupe d'enfants devant lequel le QJLQ laisse place à l'imagination, question de casser le moule qui rend les petits « complètement fuckés par les spectacles de Donald Lautrec pis tout ce qui joue à la télévision⁵¹³ ».

2. Subversion du contenu***Bad Blood for the Vampyr***

Fiction de Lysanne Thibodeau. PH : Lysanne Thibodeau, MUS : Einsturzende Neubauten, Die Goldenen Vampyre, Die Arzte, Heino, Christian Graupner, Lis-Ann Tibodo, VOIX : Monty Cantsin et Kiki Bonbon, PR : Lysanne Thibodeau (Québec/Allemagne), 1984 – Noir et blanc – 22 min.

SYN : Dans le Berlin des années 1980, un vampire immunisé contre l'ail, les crucifix, le feu et le soleil peine à trouver une vierge. Empreint d'un spleen typiquement post-moderne (et post-punk), il erre dans la ville, en se demandant ce qu'un immortel peut bien espérer. Entre les scènes et les interventions du narrateur, le film dérive au son du rock n roll et de la musique industrielle d'Einsturzende Neubauten.

COM : Dans ce court métrage qui allie cinéma expérimental, esthétique série B et montage d'archives (notamment des images du film de Russ Meyer *Faster Pussycat Kill! Kill!*), Lysanne Thibodeau crée une oeuvre en dialogue avec la culture post-punk. Une création singulière et grotesquement méconnue au sein de la cinématographie québécoise. Notons la participation de Blixa Bargeld, d'Einsturzende Neubauten, dans le rôle d'un prêtre, et celle de Monty Cantsin (Istvan Kantor) qui prête sa voix pour quelques scènes. Son fort accent hongrois est visiblement un clin d'oeil à Bela Lugosi et aux interventions de ce dernier dans les films d'Ed Wood.

⁵¹³ Pierre Monat, *Y'a du dehors en dedans*, prod. Vidéographe, 1973, 4 : 23.

Cap d'espoir

Essai cinématographique de Jacques Leduc. PH : Alain Dostie, Claude Larue, MONT : Claire Boyer, SON : Yves Sauvageau, Jean-Pierre Joutel, George Croll, MUS : La Révolution française, PR : Pierre Maheu / ONF (Québec), 1969 – Couleur – 57 min.

SYN : Pamphlet vitriolique ambitionnant d'exposer les relations entre le pouvoir et le contrôle de l'information, *Cap d'espoir* dresse un portrait du Québécois moyen en dépossédé faisant figure de victime consentante. Monté en saynètes et vignettes de la vie quotidienne, cette œuvre produite par Pierre Maheu (qui fut censurée par l'ONF) est aussi empreinte d'un humour noir aux inspirations ti-pop.

COM : Requiem pour la liberté d'expression et la libération des consciences, *Cap d'espoir* s'attaque avec virulence au discours de l'ordre par l'entremise de scènes choc et de (re)lectures de l'actualité. Tourné en Gaspésie, le film propose également une dérive qui mène le spectateur des villages miséreux aux motels pour touristes et restaurants de *fast-food* où la langue de la signalisation (l'anglais) reflète la clientèle visée. Notons aussi la musique du groupe La Révolution française (ex-Sinners).

Celui qui voit les heures

Drame de Pierre Goupil. SC : Pierre Goupil, PH : Michel La Veaux, SON : Daniel Masse, MONT : Pierre Goupil, Georges Léonard, MUS : François Durocher, PR : Pierre Goupil, Michel La Veaux, Linda Soucy / Les Productions Anastasie (Québec), 1985 – Couleur – 73 min.

SYN : Chronique des déboires d'un jeune cinéaste qui tente d'adapter George Orwell à l'écran. Sur un ton très personnel, le film incarne en quelque sorte la condition du cinéma québécois au milieu des années 1980⁵¹⁴; le « je » de Goupil devient ainsi rapidement un « nous ».

COM : Digne héritier du cinéma de Gilles Groulx et des frères Gagné, Pierre Goupil rassemble sa pensée par fragments pour en faire un tableau impressionniste de son époque. S'inspirant de sa propre condition⁵¹⁵, Goupil ne donne néanmoins pas dans le misérabilisme, mais retourne plutôt ses observations contre ceux qui l'empêchent de créer. Notons deux clins d'œil aux influences du cinéaste : une visite au bar où a été filmé le long métrage *Bar salon*, d'André Forcier, et une affiche du film *La cuisine rouge*, de Paule Baillargeon et Frédérique Collin, que l'on aperçoit dans la cuisine du personnage principal.

⁵¹⁴ André Roy, après avoir visionné le film, écrit : « [...] Goupil, comme Jutra, Groulx et quelques autres dans les années 60, a su adapter son projet aux moyens dont il disposait, qu'il est l'un des rares à avoir répondu correctement à la question: Comment filmer et, surtout, comment filmer maintenant, en 1985 ? ». André Roy, « Celui qui voit les heures, la face cachée du cinéma québécois », *Copie Zéro*, n° 28, avril 1986, en ligne, <<http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/perspectives-2/celui-qui-voit-les-heures-la-face-cachee-du-cinema-quebecois/>>, consulté le 25 novembre 2018.

⁵¹⁵ Pierre Goupil documentera par ailleurs sa condition bipolaire dans *Il ventait devant ma porte* (ONF, 2014), un film coréalisé par Régnald Bellemare.

Les désœuvrés

Drame de René Bail. SC : René Bail, PH : René Bail, MONT : René Bail, SON : René Bail, Hugo Brochu, Martin Allard, Serge Boivin, PR : René Bail, Richard Brouillette / Monarque Productions (Québec), 2006 [1959] – Noir et blanc – 73 min.

SYN : Par un dimanche d'octobre, à Pine Hill, dans les Laurentides, après la messe, quatre adolescents partent explorer les bois avec le camion « emprunté » à l'oncle de deux de ceux-ci. Le camion s'enlise. Les jeunes trouvent une cabane dans le bois qui aurait peut-être été construite par un « Indien ». L'ennui et le désœuvrement les poussent à la casse. Ils retournent ensuite au village. L'un d'eux avoue tout à son père.

COM : Fortement influencé par Robert Flaherty, René Bail réalise ce premier long métrage après une série de courts fortement esthétisés et farouchement indépendants. *Les désœuvrés* est pour Bail une manière de reconstituer le réel à travers le parler québécois. Précurseur des Claude Jutra, Jean Pierre Lefebvre, Gilles Groulx et Gilles Carle, Bail recherche le « vrai langage » non édulcoré. Celui-ci passe par le « salissage du vrai » à travers l'image, le son et la langue. Un travail qui sera mythifié par plusieurs, notamment Patrick Straram.

The Ernie Game

Comédie dramatique de Don Owen. SC : Don Owen, d'après une histoire de Bernard Cole Spencer, PH : Jean-Claude Labrecque, DA : Derek May, MONT : Roy Ayton, SON : Roger Hart, Vic Merrill, Roger Lamoureux, Michel Descombes, MUS : Kensington Market, Leonard Cohen, PR : Gordon Burwash / ONF (Québec), 1967 – Couleur – 88 min.

SYN : Jeune homme instable et insensible au discours de l'ordre, Ernie Turner sort de psychiatrie et revient à Montréal, où il est consécutivement recueilli par deux femmes : une ancienne copine et une nouvelle flamme. Portrait criant des ravages de la maladie mentale, *The Ernie Game* est également une vignette du Montréal bohémien anglo-saxon des années 1960.

COM : Montrant la descente aux enfers d'un (« attachant ») pervers narcissique qui devient rapidement un paria, *The Ernie Game* est une pierre de touche du nouveau cinéma canadien. Le motif de l'errance⁵¹⁶ est omniprésent dans ce film qui semble répondre, en quelque sorte, au *À tout prendre*, de Claude Jutra. Lauréat du Grand prix du

⁵¹⁶ Dominique Noguez note, en 1969 : « Il y a quelque chose d'*À tout prendre* dans *Ernie Game* [...] À ceci près qu'Ernie [...] est socialement déraciné: [...] Aucun mot d'ordre politique, aucune recherche esthétique ne vient le distraire [...] Le héros d'*À tout prendre* était une sorte de Pierrot-le-Fou grand bourgeois européenisé et stendhalien, celui d'*Ernie Game* est un Pierrot-le-Fou américain[...] Le seul mode d'errance qu'il connaisse est le vagabondage, physique et affectif [...] il prend place dans la galerie des personnages désaxés. » Dominique Noguez, « Un cinéma de l'errance », *Vie des arts*, n° 55, été 1969, p. 55.

cinéma canadien, en 1968, le film de Don Owen s'avère également l'une des premières œuvres de « pure fiction » produite par l'ONF. La participation de Leonard Cohen, qui interprète une chanson durant une fête, a aussi assuré une certaine postérité à l'œuvre.

Mémoire d'Octobre

Vidéogramme politique de Jean-Pierre Boyer. CAM : Eugène Gagnadre, Robert Laplante, PROD : Vidéographe / Groupe d'Intervention Vidéo (GIV) (Québec), 1979 – Noir et blanc – 61 min.

SYN : Retour sur les événements d'Octobre 1970, la répression, la lutte des classes, l'engagement social et la défense des prisonniers politiques, d'un point de vue analytique.

COM : Cinéaste expérimental et « docutopiste⁵¹⁷ » qui avait précédemment réalisé des œuvres non figuratives, comme *L'amertube* (1972), l'inventeur du boyétiseur anamorphique⁵¹⁸ et professeur à l'UQAM Jean-Pierre Boyer réalise ici un documentaire produit pour le Comité d'Information sur les Prisonniers politiques (CIPP) et imaginé comme un outil d'analyse sociale.

Père Noël USA

Film expérimental de Lise Noisieux-Labrecque. PH: Lise Noisieux-Labrecque MONT : Lise Noisieux-Labrecque. MIX : Jacques Drouin, (Québec), 1967 – Noir et blanc – 9 min.

SYN : À New York, le jour de l'Action de grâce, Lise Noisieux-Labrecque filme le Bread and Puppet Theatre, alors que ses membres débarquent dans la rue afin de protester contre la guerre au Vietnam.

COM : Ce film expérimental – dont le sujet est on ne peut plus dans l'air de son temps, par sa politisation d'une forme d'art laissant place au carnaval – laisse présager l'implication et les expérimentations formalistes de celle qui réalisera, cinq ans plus tard, le vidéogramme féministe *Les seins de Louise* (1972), et qui coécrivira, avec son mari, Jean-Claude Labrecque, le film *Les Smattes* (1972), la même année.

Prologue

Drame social de Robin Spry, SC : Sherwood Forest, PH : Douglas Kiefer, MONT : Christopher Cordeaux, SON : Russel Heise, Bernard Bordeleau, Christopher Cordeaux,

⁵¹⁷ Le terme fut utilisé pour décrire le réalisateur, en 2014, lors d'une rétrospective que lui a consacré la Cinémathèque québécoise.

⁵¹⁸ Inventé par Boyer en 1974, le « boyétiseur » est une « machine de torture vidéo » visant à induire des « transes analogiques ». Définition tirée de la programmation de la Cinémathèque québécoise, novembre 2014, en ligne, <<http://www.cinematheque.qc.ca/fr/programmation/projections/cycle/retrospective-jean-pierre-boyer-videaste-du-paleolithique-et-docutop>>, consulté le 18 novembre 2018.

Ron Alexander, Roger Lamoureux, PR : Tom Daly, Robin Spry / ONF (Québec), 1969 – Noir et blanc – 88 min.

SYN : Un banal triangle amoureux entre jeunes militants sert de prétexte pour exposer l'inévitable conflit entre l'idéalisme de la jeunesse et un monde en pleine transformation.

COM : Premier film canadien à avoir été sélectionné à la Mostra de Venise, cette fiction onéfiennne campée à Montréal se sert du Québec comme point de départ pour comprendre la révolution des mœurs et des idées en Amérique du Nord et ailleurs. L'actualité brûlante de l'époque prend rapidement le dessus sur la fiction. Aussi aperçus dans le film : William S. Burroughs, Jean Genet, Allen Ginsberg et Abbie Hoffman.

***Q-bec my love* [autres titres : *Un succès commercial / Struggle for Love*]**

Comédie pamphlétaire de Jean Pierre Lefebvre. SC : Jean Pierre Lefebvre, PH : Thomas Vamos, MONT : Marguerite Duparc, SON : Claude Hazanavicius, MUS : Andrée Paul, PR : Marguerite Duparc / Cinak (Québec), 1970 – Noir et blanc – 77 min.

SYN : Avec un humour grinçant et des références faisant jouer l'action sur plusieurs niveaux d'interprétation possibles, *Q-bec my love* se moque de la vague de cinéma érotique québécois (*maple syrup porn*) en racontant de manière godardienne l'histoire du tournage d'un film mettant en vedette une femme nommée Q-bec, dont le patron se nomme Peter Ottawa, le mari, Jean-Baptiste Bilingue et l'amant, Sam Washington.

COM : L'humour ti-pop de Jean Pierre Lefebvre et son indéfectible anarchisme sont au cœur de cette production qui vise à repenser l'idée du voyeurisme, la liberté d'expression et monétisation de l'art. Les médias de masse, le clergé et les réalisateurs associés à la maison de production Cinépix sont tournés en dérision dans ce film dont l'image la plus iconique demeure un gros plan sur le sexe d'une femme couvert par un miroir dans lequel s'admire une équipe de tournage. Notons par ailleurs la participation, à titre d'acteur, du réalisateur Larry Kent (*High*).

***La semaine dernière pas loin du pont* [titre de travail : *La semaine dernière près du pont*]**

Fiction de Guy Bergeron. SC : Guy Bergeron d'après la nouvelle d'André Major *La chair de poule*, PH : Alain Dostie, MONT : Pierre Bernier, SON : Serge Beauchemin, PROD : Société Générale cinématographique (Québec), 1966 – Noir et blanc – 11 min.

SYN : Une soirée dans un quartier populaire de Montréal sert de prétexte pour raconter tout et rien : l'amour, les premières expériences sexuelles, les petits larcins, la révolte.

COM : Film de jeunesse, film entre deux époques, *La semaine dernière pas loin du pont* peut pratiquement être vu comme le chaînon manquant entre René Bail et André

Forcier⁵¹⁹, de par le type de personnage et la désolation qu'il met en scène, gracieuseté d'une adaptation d'un texte du parti-priste André Major. Le film a connu une deuxième vie, en 2017, grâce à un sauvetage numérique réalisé par la Cinémathèque québécoise.

Pierre Mercure : 1927-1966

Film expérimental de Charles Gagnon. PH : Charles Gagnon, MUS : Pierre Mercure, (Québec), 1970 – Couleur – 33 min.

SYN : Quelques minutes de l'enterrement du compositeur Pierre Mercure, grand ami de l'artiste visuel et vidéaste Charles Gagnon, deviennent ici prétexte à une œuvre basée sur la répétition et la surimpression des mêmes images, au son d'une bande composée par Mercure.

COM : Décédé en 1966 dans un tragique accident de voiture, en France, Mercure ne put composer la musique d'accompagnement de l'œuvre que Gagnon devait présenter au pavillon chrétien d'Expo 67. Un court extrait vidéo de trois minutes, tourné à son enterrement, et répété à dix reprises, avec différents procédés d'altération des images sert ici de dispositif à l'une des œuvres emblématiques du cinéma expérimental québécois (et canadien). Totalisant 33 minutes et 33 secondes, le film fait un clin d'œil au disque 33 tours. Le critique Réal Larochelle en a parlé comme du « seul film-disque à avoir été produit⁵²⁰ ».

Tendresse ordinaire [titre de travail : C'est comme un blues]

Drame de Jacques Leduc. PH : Alain Dostie, MONT : Pierre Bernier, SC : Robert Tremblay, SON : Jacques Drouin, Michel Descombes PR : Paul Larose / ONF (Québec), 1973 – Couleur – 82 min.

SYN : Dans son incessante quête d'observation du quotidien, Jacques Leduc se sert de la fiction dans le but de poser un regard sur la tendresse entre différents individus, dans différents environnements (train, cuisine, voiture, hôtel, etc.).

COM : Après s'être intéressé à la révolte et aux mécanismes de contrôle de la société, Jacques Leduc se tourne vers le partage des moments du quotidien et la tendresse comme moteurs d'une nouvelle radicalité : celle qui humanise. À propos de cette œuvre qui met notamment en scène Plume Latraverse et Luce Guilbeault, Patrick Straram affirmait qu'il s'agissait du film le plus critique de la société d'aujourd'hui, doté d'une immédiate

⁵¹⁹ Dans les mots de Marcel Jean, directeur de la Cinémathèque québécoise : « La semaine dernière pas loin du pont », *24 images*, 14 février 2017, en ligne, <<http://revue24images.com/blogues-article-detail/3237>>, consulté le 2 décembre 2018.

⁵²⁰ Extrait d'une note provenant du livret d'accompagnement du coffret *Charles Gagnon, 4 films*, Monika Kin Gagnon (dir.), 2009, p. 43.

beauté bouleversante; comparable à celle de Pauline Julien écrivant et chantant « Ce soir j'ai l'âme à la tendresse⁵²¹ ».

La terre à boire

Drame de Jean-Paul Bernier. SC : Jean-Paul Bernier, Patrick Straram, PH : Guy-Laval Fortier, MONT : Marc Hébert, SON : André Hourlier, MUS : Stéphane Venne, PR : Les films du nouveau Québec (Québec), 1964 – Noir et blanc – 76 min. (version censurée)

SYN : Premier long métrage québécois à être financé au privé, *La terre à boire* témoigne des réalités d'un certain milieu intellectuel durant la Révolution tranquille. Écrit par Patrick Straram (qui s'y donne le beau rôle, et se permet moult tirades d'un machisme pour le moins risible), le film met en scène les dérives d'une jeunesse visiblement inspirée par la Nouvelle Vague française et tentée par le désespoir.

COM : Ayant eu maille à partir avec la censure, en raison d'une « scène d'amour », cette œuvre, qui met en scène Patrick Straram, Patricia Nolin, Geneviève Bujold et Gilles Pelletier, fut conispuee par la critique dès sa sortie, notamment en raison des dialogues signés par Straram. On y reconnaît de nombreux clins d'œil au cinéma de la Nouvelle Vague; notamment le « générique parlé », inspiré du *Mépris* de Jean-Luc Godard. Il s'agit du premier et dernier film de Jean-Paul Bernier, qui refusera de retourner derrière la caméra par la suite.

3. Sujets interdits au cinéma

Danlku

Vidéogramme du D.E.I. (Jean Décarie et Michel Giroux, alias Neam Cathod et Mael). PR : Vidéographe (Québec), 1988 – Couleur – 11 min.

SYN : Œuvre d'art vidéo, installation multimédia réalisée par Jean Décarie et Michel Giroux, à l'aide d'un dispositif baptisé « l'hallucinoscope⁵²² », *Danlku* s'inspire de l'idée des images subliminales et mélange violence, paysage médiatique, pornographie et bruitisme dans une spirale visuelle avalante.

⁵²¹ Tiré de la notice du catalogue des collections de la Cinémathèque québécoise, 1973, en ligne, <<http://collections.cinematheque.qc.ca/recherche/oeuvres/fiche/7135-tendresse-ordinaire>>, consulté le 2 décembre 2018.

⁵²² Cet appareil permet de monter des images en rythme jusqu'à 1/60^e de seconde. Information tirée du catalogue de la Cinémathèque québécoise, en ligne, <<http://collections.cinematheque.qc.ca/recherche/oeuvres/fiche/95377-danlku>>, consulté le 2 décembre 2018.

COM : Fresque de tabous et de subversion, *Danlku* incarne la quintessence de la transgression et du cinéma du choc, tout en reprenant le principe de citation métagraphique. Telle une boucle de *zapping* où se superposent pornographie, ségrégation raciale, scatologie, violence et religion, le film déterritorialise tous ses sujets. Leur cohabitation incarne le détournement subversif imaginé par les deux artistes.

L'interdit

Documentaire de Pierre Maheu. PH : Martin Duckworth, SON : André Dussault, André Legault, Michel Descombes, MONT : Marc Hébert, MUS : J.S. Bach, PR : Jean-Marc Garand, ONF (Québec), 1976 – Couleur – 88 min.

SYN : Incursion dans la commune du psychiatre Roger Lemieux, baptisée l'Abris d'Érasme, où la guérison des patients ne passe plus par l'isolation de la société, mais bien par le contact humain et l'abolition des frontières professionnelles et personnelles.

COM : La « nouvelle société » espérée par le docteur Lemieux se veut libre de tous les interdits, jugés nocifs puisque résultant du discours de l'ordre et de la « médicalisation inutile » des individus. Les pratiques (aujourd'hui considérées scandaleuses) de ce psychiatre-gourou se révèlent néanmoins conceptuellement cohérentes avec les préceptes « d'écologie humaine » et d'expérimentation prônés par Pierre Maheu, Paul Chamberland et compagnie à la commune Cadet-Roussel, au même moment.

Montreal Main [titre alternatif : Boulevard Saint-Laurent Montréal]

Fiction documentaire de Frank Vitale. SC : Peter Brawley, Jackie Holden, Stephen Lack, Pam Marchant, Allan Moyle, John Sutherland d'après une histoire de Frank Vitale, PH : Eric Bloch, MONT : Frank Vitale, SON : Pedro Novak, MUS : Beverly Glenn Copeland, PR : Allan Bozo Moyle, Kirwan Cox (ass.), Frank Vitale, President Films / Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (Québec), 1974 – Couleur – 87 min.

SYN : Après avoir quitté sa petite amie toxicomane, un photographe est attiré par le fils de douze ans d'un couple d'amis. Entre le documentaire et la fiction, *Montreal Main* explore deux tabous (l'homosexualité et la pédérastie) sans jamais tomber dans la rhétorique victimaire ou le sensationnalisme.

COM : Qualifié de « classic queer film⁵²³ », ce film constitue une pierre d'assise du cinéma de la bohème anglo-montréalaise des années 1970, au même titre que *The Ernie Game* (1967), de Don Owen, et *Prologue* (1969), de Robin Spry. Le renversement de l'image angélique du jeune Johnny rappelle les textes de contre-culturistes comme Joséé Yvon, Paul Chamberland ou encore Allen Ginsberg, en faveur notamment d'associations pédérastes et pédophiles, comme la North American Man Boy Love Association (NAMBLA).

⁵²³ Thomas Waugh et Jason Garrison, *op. cit.*, p. 9.

Vanier présente son show de monstres [titre alternatif : La vie qu'on mène]

Docu-fiction de Charles Binamé. SC : Denis Vanier et Josée Yvon, PH : Pierre Blackburn (ass.), Claude La Rue, MONT : Éric de Bayser, SON : Serge Théolis (ass.), Normand Thériault (ass.), Bill Whelan, PHOTOS : Robert Marquis, PR : Guy Leduc / Radio-Québec (Québec), 1975 – Couleur – 59 min.

SYN : Une plongée, à la manière d'un *freak show* à la sauce cinéma direct, dans le quotidien des poètes Denis Vanier et Josée Yvon.

COM : Portrait on ne peut plus contre-culturel de l'esthétisation des formes de vies impures, ce film coscénarisé par Vanier et Yvon présente l'entourage des deux poètes de la rue Ontario, ainsi que quelques amis et collaborateurs, parmi lesquels Gilles Groulx, François Charron, Patrick Straram et l'imprimeuse Ginette Nault. Faux document de cinéma-vérité, ce « show de monstres » est avant tout un autoportrait du couple légendaire. Leurs pratiques d'écriture influencent aussi le montage et l'esthétique du film.

Vie d'ange

Drame poétique de Pierre Harel. SC : Paule Baillargeon et Pierre Harel, d'après une idée originale de Pierre Harel, PH : François Gill, DA : Mickie Hamilton, SON : Marcel Delambre, Claude Beaugrand, Pierre de Lanauze, MUS : Pierre Harel, Roger « Wezo » Belval, Donald Hince, MONT : Jean Saulnier, PR : Nicole Fréchette, Bernard Lalonde, René Gueissaz / ACPAV (Québec), 1979 – Couleur – 84 min.

SYN : En plein ébats amoureux durant leur voyage de nocces, Elvus [*sic*] (Pierre Harel) et Star (Paule Baillargeon) restent coincés l'un dans l'autre. Pris de panique, ils deviennent rapidement violents, avant de se confondre dans la tendresse et l'écoute mutuelle.

COM : Métaphore sur le couple, film tragi-comique et satire dévoilant les mécanismes déshumanisants et superficiels de l'industrie du spectacle, *Vie d'ange* met à l'avant-plan le tabou de la violence sexuelle, tout en proposant d'y remédier par la tendresse.

Le voyage de l'ogre

Vidéogramme de Marc Paradis. PH : Renald Bellemare, MONT : Marc Paradis, Jean-François Garsi, SON : Heidi Dab, PR : Luc Bourdon / BVP / Montréal (Québec), 1981 – Couleur – 24 min.

SYN : Un cinéaste ambitionne de réaliser un film au sujet du tueur en série John Wayne Gacy. En prévision du tournage, il rencontre un certain nombre de jeunes hommes pour une série de bouts d'essai (*screen tests*) qui rapidement semblent en révéler autant au sujet de l'œil derrière la caméra qu'au sujet des potentiels acteurs et de la communauté gaie de Montréal.

COM : Œuvre importante de la jeune cinématographie gaie du début des années 1980, *Le voyage de l'ogre* témoigne de la démarche artistique sans compromis du vidéaste Marc Paradis et des tabous soulevés par son œuvre qui a fait scandale à plus d'une occasion. Il s'agit à la fois un document sociologique important, mais aussi une leçon d'utilisation de l'objectif comme dispositif de dévoilement des intentions du regardant.

4. Vers une nouvelle prise de conscience

Ainsi soient-ils

Fiction d'Yvan Patry. PH : Alain Dostie, Michel-Thomas D'Hoste, MONT : Louise Carrière, SON : Serge Beauchemin, MUS : Christian L'Écuyer, PR : Jean Pierre Lefebvre / ONF / Les films Faroun (Québec), 1970 – Noir et blanc – 74 min.

SYN : L'échec découlant de la création d'un spectacle organisé par un groupe de jeunes est prétexte à une remise en question de l'opprimante modernité et de la notion de libération collective.

COM : L'un des sept films produits par Jean Pierre Lefebvre lors de son passage au studio des Premières œuvres de l'ONF, *Ainsi soient-ils* souligne d'emblée la position du comédien qui est celle « d'objet d'un système » et de « fonctionnaire de l'art ». Les médias de masse et les bouleversements sociaux de l'Amérique transparaissent également (un bulletin radio associe John Wayne au KKK et à la John Birch Society). Notons la participation du futur réalisateur Paul Tana et du futur professeur et critique de théâtre Gilbert David.

Les amazones

Film expérimental de Diane Dupuis. PH : Diane Dupuis, MONT : Diane Dupuis, PR : Indépendante (Québec), 1966 – Couleur – 19 min.

SYN : Film amateur, œuvre d'une cinéaste à peine âgée de dix-sept ans, *Les amazones* propose une tranche de vie, un moment de villégiature au cours duquel un groupe de jeunes femmes fait la fête lors d'une expédition de camping et s'amuse au chalet, dessinant des fresques sur les murs et s'adonnant à la danse et au *bodypainting*.

COM : Pratiquement jamais montré à l'époque de son tournage, *Les amazones* constitue une trace, une intuition brillante au sujet des nouvelles prises de conscience féministes. Diane Dupuis n'a pas encore dix-sept ans qu'elle baigne dans le cinéma chez Coopératio durant un été, où elle assiste Werner Nold au montage du long métrage de Michel Brault *Entre la mer et l'eau douce* (1967). Après cinq courts métrages, elle s'enfuit de la maison familiale, abandonne sa caméra super 8 mm et le cinéma. On la retrouve plus tard dans le rôle d'ingénieure du son pour le Quatuor de Jazz libre du Québec, au sein duquel son mari, Jean « Doc » Préfontaine, est saxophoniste.

À soir on fait peur au monde

Documentaire de François Brault et Jean Dansereau. PH : François Brault MONT : André Corriveau, SON : Claude Lefebvre, MUS : Robert Charlebois, Louise Forestier, Le Quatuor de Jazz libre du Québec, PR : André Legault / Cinéastes associés / Productions Spex (Québec), 1969 – Couleur – 75 min.

SYN : Le passage de Robert Charlebois, Louise Forestier et compagnie à l'Olympia de Paris s'avère un prétexte pour filmer l'incompréhension des Français face à un phénomène de la chanson québécoise doté d'un sens de la répartie redoutable, ici renforcé par le montage jouissif d'André Corriveau.

COM : L'un des premiers « rockumentaires » d'importance au Québec (avec *Kid Sentiment*, de Jacques Godbout), ce film témoigne d'un affranchissement culturel notoire et montre Charlebois en véritable Dylan québécois. À ce titre, l'incompréhension des Français est ici comparable à celle des Britanniques face à Zimmerman durant sa célèbre tournée de 1966, en Angleterre, immortalisée dans le documentaire de D.A. Pennebaker, *Don't Look Back* (1967). Moment inoubliable : à la question « Qu'est-ce que l'underground? », posée par un intervieweur français, Charlebois répond qu'il ne faut pas trop en parler, question que l'underground demeure ce qu'il est.

Le Bonhomme

Documentaire de Pierre Maheu. PH : Martin Duckworth, MONT : Claire Boyer, MUS : Luc Cousineau, Red Mitchell, PR : Normand Cloutier, Jean-Marc Garand / ONF (Québec), 1972 – Couleur – 59 min.

SYN : Claude Lachapelle, un col bleu de Saint-Henri, père de dix enfants, découvre la vie communale, la libération sexuelle et le haschich. Il commence à fréquenter une commune où vivent également le poète Paul Chamberland et le réalisateur Pierre Maheu, qui documente la transition et l'échec du couple de Lachapelle. Plein d'espoir et d'ésotérisme, l'homme renaît parmi sa nouvelle famille...

COM : Documentaire aussi controversé que légendaire, *Le Bonhomme* fut vilipendé par l'extrême gauche dès sa sortie pour son apolitisme et sa célébration de la fuite d'un prolétaire vers des paradis artificiels, aux dépens de femme et enfants. Maheu réussit néanmoins à forcer le spectateur à aller au-delà de la glorification du personnage en révélant l'insoutenable cruauté de la situation et en dévoilant, à quelques reprises, les rouages du tournage de cette production onéfiennne qui donne à voir les balbutiements de la commune Cadet-Roussel.

Bozarts [Autres titres : Les barbares / We Are All... Picasso!]

Documentaire de Jacques Giraldeau. PH : Thomas Vamos, MONT : Pierre Lemelin, SON : Claude Hazanavicius, Ron Alexander, Michel Descombes, MUS : J.S. Bach, PR : Clément Perron, ONF (Québec), 1969 – Couleur – 59 min.

SYN : Du controversé Symposium de sculpture d'Alma (1966) à l'occupation de l'école des Beaux-arts (1968), en passant par les frasques d'Opération Déclic!, Jacques Giraldeau fait non seulement un état des lieux du champ artistique québécois, à la fin des années 1960, mais documente d'autant plus l'éveil des consciences face à l'insertion de l'art dans la vie quotidienne.

COM : De loin l'un des documentaires les plus importants sur l'histoire de l'art au Québec, ce film de Jacques Giraldeau creuse le sillon de l'intervention de l'art dans la vie quotidienne, en donnant la parole à une pléthore d'intervenants (Claude Gauvreau, Claude Jasmin, Marcelle Ferron, Raôul Duguay, Charles Daudelin, Dyne Mousso, Marcel Rioux, Yves Robillard, etc.) et de citoyens lambda dans différentes manifestations artistiques, politiques et sociales. Le film se termine dans un environnement participatif créé par Maurice Demers, où l'art total est célébré de manière ludique.

Catastrophic : Blood and Gold

Vidéogramme / oeuvre d'art vidéo d'Istvan Kantor. PH : Istvan Kantor, PR : Istvan Kantor / Vidéographe (Québec), 1982 – Couleur – 4 min.

SYN : Entre le vidéoclip et l'art vidéo, ce vidéogramme montre Cantsin parcourant la Hongrie en voiture et à pied, avec un buste doré de lui-même dans les bras. Après une rencontre avec des hommes à cheval, le groupe improvise une collecte de sang, alors que l'artiste et ses acolytes tiennent une affiche sur laquelle on peut lire « *Join us : Neoists* ». Ils brûlent ensuite le tout et inscrivent « N E O I S M » en lettres de feu dans le sable. Les paroles de la chanson sont du poète hongrois Endre Ady (1877-1919).

COM : Tourné en super 8 mm par l'artiste multidisciplinaire et musicien Monty Cantsin (Istvan Kantor), *Blood and Gold* explore l'un des hymnes du groupe néoïste⁵²⁴. Les liens entre les médias télévisés, l'oppression, la manipulation et les fluides corporels (le sang, surtout) avaient déjà été explorés par Kantor lors de nombreuses performances, notamment « Restriction », réalisée en 1980.

Chroniques labradoriennes

Comédie expérimentale d'André Forcier. PH : François Gill, MONT : Jacques Chenail, SON : Michel Caron, Michel Balaïeff, PR : André Forcier (Québec), 1967 – Couleur, noir et blanc – 12 min.

SYN : Dans un hypothétique Québec libre, cinq jeunes communistes planifient la reconquête du Labrador.

⁵²⁴ Dans le documentaire *Montréal New Wave*, d'Érik Cimon, Kantor résume le mouvement néoïste à « quelque chose qui ne peut justement pas se résumer ou être décrit ». Il ajoute : « C'est incroyable qu'on n'ait jamais pu donner la définition du néoïsme. Mais ça en est aussi le but. » Voir : Érik Cimon, *Montréal New Wave*, prod. Yanick Létourneau, 2016, 94 min.

COM : Après avoir remporté le concours « Images en tête », organisé par Radio-Canada, Forcier emprunte une caméra à Onyx films et tourne ce court métrage drôlement en adéquation avec le ton du *Révolutionnaire* (1965) de Jean Pierre Lefebvre. Faisant intervenir au montage des images d'archives, *Chroniques labradoriennes* s'amuse aux dépens des groupuscules d'extrême gauche de l'époque et aborde brièvement le sujet du FLQ et la nouvelle conscience révolutionnaire.

La cuisine rouge

Comédie dramatique de Paule Baillargeon et Frédérique Collin. SC : Paule Baillargeon et Frédérique Collin, PH : Jean-Charles Tremblay, SON : Serge Beauchemin, Jacques Blain, Esther Auger, Claude Langlois, Michel Descombes, MUS : Yves Laferrière, MONT : Babalou Hamelin, PR : Claude Des Gagné, Renée Roy / Les Productions Anastasie, Ballon blanc (Québec), 1979 – Couleur – 82 min.

SYN : Une réception de mariage dans club de striptease devient prétexte à une réflexion autour de l'incompatibilité et de l'incompréhension entre les réalités masculines et féminines. Alors que les hommes attendent d'être servis, les femmes, à la cuisine, refusent (l'espace d'un moment) de jouer le rôle qui leur est assigné.

COM : À la fois mères, prostituées, folles et actrices, les personnages féminins de *La cuisine rouge* sont porteuses d'une insoumission tragique découlant de l'irréparable situation dans laquelle elles semblent engouffrées. Leur réappropriation du corps et de l'espace est une véritable prise de conscience féministe, exprimée à travers des scènes partiellement improvisées – héritage du bagage théâtral et expérimental de Paule Baillargeon au sein du Grand Cirque ordinaire.

Le grand remue-ménage

Documentaire de Francine Allaire et Sylvie Groulx. PH : Bruno Carrière, Serge Giguère, MONT : Jean Gagné, Jean Saulnier, SON : Noël Almey, Alain Corneau, MUS : Conventum, PR : Les productions de l'Envol, Centre d'essai Conventum (Québec), 1978 – Couleur – 70 min.

SYN : Les stéréotypes masculins et féminins, et leur transmission à travers l'éducation, sont remis en cause avec un brin d'humour et une caméra à la liberté peu commune.

COM : S'attellant à démontrer que les stéréotypes ne sont pas naturels, mais bien culturels, ce film tourné par deux jeunes réalisatrices gravitant autour du centre d'essai Conventum présente les protagonistes non pas comme des représentants d'eux-mêmes, mais bien d'un contexte historique et social⁵²⁵. Notons la participation de Jean Gagné au montage et la trame sonore signée par le groupe Conventum.

⁵²⁵ Voir à ce sujet : Linda Soucy, « Entretien avec Sylvie Groulx : "L'espoir réside dans la lucidité" », *24 images*, n° 39-40, automne 1988, p. 52.

L'homme des tavernes

Vidéogramme-documentaire de Pierre Gayraud et Giselle Kirjner. PROD : Vidéographe (Québec), 1973 – Noir et blanc – 36 min.

SYN : Réflexion sur la taverne comme lieu de socialisation masculine au Québec. Tourné à une époque où l'entrée est encore interdite aux femmes⁵²⁶, le documentaire fait part de différents points de vue au sujet de cet environnement.

COM : S'immisçant dans le monde des *drafts*, les deux cinéastes rencontrent buveurs et femmes de buveurs. L'intérêt du film réside surtout dans l'intervention de trois individus, en réponse à la question « devrait-on laisser les femmes entrer à la taverne? » : Patricia Nolin, Patrick Straram et Gaston Miron. Si Nolin souhaite que les femmes puissent y accéder et que Straram, par une gymnastique intellectuelle bancal, affirme le contraire, Miron, quant à lui, affirme que la taverne est un lieu de colonisés où se vit une homosexualité latente.

L'homme nouveau

Film expérimental de Claude Péloquin et Yves André. SC : Claude Péloquin, PH : Réo Grégoire, Pierre Mignot, NARR : Claude Péloquin, MONT : Pierre Lemelin, MUS : Jean Sauvageau, PROD : Paul Larose / ONF (Québec), 1970 – Couleur – 10 min.

SYN : Après une série d'extraits de courts reportages américains sensationnalistes sur divers sujets (santé, concours de beauté, science, etc.), des images d'accouchements humains et animaliers se succèdent sur une musique psychédélique composée par Jean Sauvageau. Un vieil homme tenant un bébé confie à celui-ci : « On a le même âge, c'est le temps qu'on n'a pas ». Dans un phylactère, au-dessus de sa tête, on peut lire la célèbre phrase de Péloquin : « Vous êtes pas écœurés de mourir bande de caves, c'est assez! ».

COM : Définitivement dans l'air du temps et dans le créneau de « l'homme nouveau », ce film repose sur l'idée d'« arrêter d'accepter de mourir », qui traverse l'œuvre de Claude Péloquin. Le détournement d'images témoigne également d'une pratique en phase avec les revues contre-culturelles et les dispositifs typographiques et éditoriaux des « livres d'artiste » du poète surnommé le « chômeur de la mort ».

L'Infonie inachevée

Documentaire de Roger Frappier. PH : André Gagnon, MONT : Roger Frappier, MUS : Walter Boudreau, SON : Jean Rivard, Jacques Auger, Jacques Chevigny, André Dussault, PR : Marc Daigle, ACPAV (Québec), 1974 – Couleur, noir et blanc – 85 min.

SYN : Roger Frappier documente les derniers moments de la collaboration infoniale entre Walter Boudreau et Raoul Duguay, alors que des différends se font sentir et que les

⁵²⁶ L'interdit est levé le 22 juillet 1982. Rappelons que celui-ci remontait à 1937; le gouvernement Duplessis avait alors interdit l'accès aux femmes, sous prétexte qu'il ne s'agissait pas d'un lieu approprié pour elles.

deux leaders du groupe songent à d'autres avenues. Les incomparables images tournées lors d'un concert de l'Infonie contrastent avec l'intimité des scènes de discussion au téléphone et autour de la table, en compagnie, notamment de Michèle Lalonde et de Gaston Miron.

COM : Avec ce film, Roger Frappier rend compte de la multidisciplinarité de la contre-culture et de l'entreprise infoniale, qui allie musique, littérature, poésie et graphisme psychédélique. Montrant deux « hommes nouveaux » à la croisée des chemins, *L'Infonie inachevée* replace également le groupe dans le contexte de sa création et réaffirme sa pertinence en montrant le lien qu'entretient alors Duguay avec Karlheinz Stockhausen ou encore Gaston Miron.

Jeunesse : année zéro

Documentaire de Louis Portugais. PH : Daniel Fournier, MONT : Annie Tresgot, ENTR : Normand Cloutier, PR : Les Films Claude Fournier (Québec), 1964 – Noir et blanc – 39 min.

SYN : Alors que la Fédération libérale du Québec planifie son congrès de septembre 1964, elle cherche à connaître les opinions des futurs électeurs issus du *baby-boom*. *Jeunesse : année zéro* donne la parole aux jeunes du Québec qui partagent leur vision de la politique.

COM : À peine un an après l'adoption du suffrage universel dès l'âge de 18 ans, le Parti libéral commande ce documentaire qu'il renie par la suite⁵²⁷. Louis Portugais, cofondateur des éditions de L'Hexagone (qui était aussi de l'unique cohorte du *Cahier pour un paysage à inventer*, de Patrick Straram) confirme avec cette œuvre – plus remarquable d'un point sociologique que cinématographique – que la jeunesse est à la fois critique des politiques du parti de Jean Lesage et, dans bien des cas, solidaires du FLQ.

Montréal blues

Drame de Pascal Gélinas. SC : Pascal Gélinas, Raymond Cloutier et Claude Laroche, d'après une création collective du Grand Cirque ordinaire, PH : Allan Smith, DA : Claude Marchand, MONT : Pascal Gélinas, SON : André Legault, Ron Seltzer, MUS : Louis Baillargeon, PR : Jean Dansereau / Les Ateliers du cinéma québécois (Québec), 1972 – Couleur – 100 min.

SYN : Création collective des membres du Grand Cirque ordinaire, *Montréal blues* met en scène le quotidien d'artistes et de marginaux montréalais attirés par les pratiques communales, le retour à la terre et la révolution, mais aussi tiraillés entre la ville et la campagne, les idéaux et la réalité, l'amour libre et le couple monogame.

⁵²⁷ Marcel Jean, « Jeunesse année zéro », *Dictionnaire des films québécois*, op. cit., p. 226.

COM : Témoignant de certains paradoxes inhérents à la « libération totale » prônée par la contre-culture, *Montréal blues* révèle les forces et les faiblesses de la création collective par le biais du principe de « vécu-fiction » et de l'improvisation. Tourné en super 16 mm, le film tire sa puissance dramatique du fait que l'opposition binaire ne semble jamais pouvoir être dépassée par les personnages (homme/femme, ville/campagne, argent/troc, etc.). Une forme de pessimisme qui a visiblement joué sur la réception du film à l'époque.

Si on s'y mettait : l'expérience communautaire

Vidéogramme documentaire d'André Delisle, Charles Sénécal et Michel Légaré, PR : Vidéographe (Québec), 1973 – Noir et blanc – 40 min.

SYN : À travers des images du quotidien et des entrevues, André Delisle part à la rencontre d'individus de six communes différentes (La Terre, Hare Krishna, La maison du possible, Expédition, Le château, Le p'tit Québec libre) et tente de comprendre les nouveaux modes d'agir, d'être et de penser derrière la vie communale.

COM : Des défis que représente l'initiation à l'agriculture, jusqu'aux sources de financement des communes, le moyen métrage documentaire d'André Delisle explore un phénomène qui touche autant les dévots de Krishna que les militants d'extrême gauche. Notons la participation des membres de la commune du P'tit Québec libre, fondée par les musiciens du Quatuor de Jazz libre du Québec.

Speak White

Essai politique de Pierre Falardeau et Julien Poulin. SC : d'après un poème de Michèle Lalonde, PH : Raymond Dumas, MONT : Pierre Falardeau, Julien Poulin, SON : Louis Hone, NARR : Marie Eykel, PR : Robert Forget / ONF (Québec), 1980 – Noir et blanc – 6 min.

SYN : Des images évoquant le colonialisme et la domination se succèdent alors que Marie Eykel récite, en voix hors champ, le célèbre poème de Michèle Lalonde.

COM : Témoignant du cinéma-choc et du détournement d'images affectionnés par le duo Falardeau-Poulin, *Speak White* fait intervenir les photos d'archives d'une manière similaire à celle employée par le réalisateur micmac Willie Dunn dans *The Ballad of Crowfoot* (ONF, 1968). Une actualisation cinématographique parfaite des phrases pénétrantes de Michèle Lalonde.

Taire des hommes

Documentaire politique de Pierre Harel et Pascal Gélinas. PH : Antoine Désilets, Guy Kosak, André Mathieu, John Gosdorf, CAM : Alain Dostie, Louis Potier, SON : Hubert-Yves Rose, MONT : Pierre Harel et Pascal Gélinas, PROD : Pierre Harel et Pascal Gélinas (Québec), 1968 – Noir et blanc – 32 min.

SYN : Dans ce moyen métrage documentaire, le futur chanteur d'Offenbach et le fils du « père du théâtre québécois » (Gratien Gélinas) captent les témoignages d'individus arrêtés le 24 juin 1968, à la suite d'une manifestation indépendantiste qui dégénéra sous les yeux de Pierre-Élliott Trudeau.

COM : Un film essentiel pour comprendre la conscience politique de l'époque, car il laisse présager les événements d'Octobre 1970. Le 24 juin 1968 demeure une date dont on se souvient aujourd'hui comme du « lundi de la matraque », en raison la répression policière et des arrestations arbitraires de plus de 300 personnes. Parmi celles-ci : Paul Rose et Jacques Lanctôt, qui publieront, sous forme de livre, un complément fort pertinent à ce film : *Le lundi de la matraque* (Parti pris, 1968).

Vertige

Film expérimental de Jean Beaudin. PH : Jean-Claude Labrecque, ANIM : Yvon Mallette, MONT : Éric de Bayser, MUS : Serge Garant, SON : Michel Descombes, Michel Hazel, Roger Lamoureux, Jean-Guy Normandin, Sidney Pearson, PR : Gilles Boivin, Clément Perron, ONF (Québec), 1969 – Couleur – 43 min.

SYN : Moyen métrage psychédélique réalisé à l'ONF, *Vertige* se veut une plongée renversante dans l'inconscient portée par la musique, les effets de lumière et les préoccupations sociales de 1968. Subversif et empreint de folie, le film incarne résolument le concept « d'art total ».

COM : Deuxième réalisation de Jean Beaudin (son premier film sonore), ce moyen métrage a bénéficié d'un travail de recherche impliquant le psychosociologue Michel Trottier et d'une partition musicale renversante signée par le compositeur Serge Garant. La démarche initialement didactique de Beaudin s'est vue prise dans le tourbillon de la folie de l'époque, du propre aveu du réalisateur⁵²⁸. Les images de Jean-Claude Labrecque et Pierre Mignot (son assistant, qui deviendra ensuite un proche collaborateur de Beaudin) s'avèrent parmi les plus remarquables du cinéma psychédélique québécois.

Wow

Documentaire de Claude Jutra. PH : Gilles Gascon, SON : Claude Hazanavicius, Sidney Pearson, Roger Lamoureux, Michel Descombes, MONT : Claude Jutra, Yves Dion, Claire Boyer, PR : Robert Forget / ONF (Québec), 1969 – Couleur, noir et blanc – 95 min.

SYN : Neuf adolescents de milieu aisé (trois filles, six garçons) révèlent leurs préoccupations, abordent des sujets dans l'air du temps (relations, sexe, drogues, avenir, contestation) et sont amenés à mettre en scène un rêve.

⁵²⁸ Michel Coulombe, « Entretien avec Jean Beaudin », *Ciné-Bulles*, vol. 18, n° 1, été 1999, p. 16-

COM : Avec *Wow*, Claude Jutra tente une expérience qui n'est pas sans rappeler celle réalisée par Jacques Godbout dans *Kid Sentiment* (1968) avec deux membres du groupe Les Sinners. L'une des premières œuvres québécoises à faire usage de la Portapak de Sony⁵²⁹, ce film où la musique de Pierre F. Brault rencontre celle de Ravi Shankar, donne un aperçu des limites potentielles de la « nouvelle conscience », tout en faisant usage de dispositifs visuels psychédéliques. S'ouvrant sur une scène au cours de laquelle les protagonistes dynamitent une maison familiale, *Wow* fut décrit par Dominique Noguez comme un film qui « commence par où finit *Zabriskie Point* [de Michelangelo Antonioni]⁵³⁰ ».

⁵²⁹ Voir aussi à ce sujet Catherine Lemieux-Lefebvre, « Émergence de la vidéo au Québec : Pour une démocratisation de l'image », *Ciné-Bulles*, vol. 36, n° 3, été 2018, p. 32-35.

⁵³⁰ Dominique Noguez, *Essais sur le cinéma québécois*, op. cit, p. 129.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS ÉTUDIÉ

– FILMS

BAIL, René (1959), *Les désœuvrés*, prod. René Bail, 57 minutes.

BAILLARGEON, Paule et Frédérique Collin (1979), *La cuisine rouge*, prod. Claude Des Gagné, Renée Roy / Les Productions Anastasie, Ballon blanc, 82 minutes.

BINAMÉ, Charles (1975), *Vanier présente son show de monstres*, prod. Radio-Québec (série : « La vie qu'on mène »), 60 minutes.

CANTSIN, Monty [Istvan Kantor] (1982), *Catastronic : Blood and Gold*, prod. Istvan Kantor, 4 minutes.

DESCARIES, Jean et Michel Giroux (1988), *Danku*, prod. D.E.I., 10 minutes.

GAGNÉ, Serge & Jean Gagné, *La couleur encerclée* (1986), prod. Les Productions Quatre vins neufs, 102 minutes.

GÉLINAS, Pascal (1972), *Montréal blues*, prod. Jean Dansereau / Les ateliers du cinéma québécois, 99 minutes.

GROULX, Gilles (1973), *24 heures ou plus...*, prod. Office national du film, 113 minutes.

HAREL, Pierre (1974), *Bulldozer*, prod. Bernard Lalonde, ACPAV Québec, 93 minutes.

LEDUC, Jacques (1969), *Cap d'espoir*, prod. Office national du film, 57 minutes.

LEFEBVRE, Jean Pierre (1967), *Il ne faut pas mourir pour ça*, prod. Les films J.P. Lefebvre, 75 minutes

——— (1968), *Jusqu'au cœur*, prod. Office national du film, 92 minutes.

——— (1965), *Le révolutionnaire*, prod. Jean Pierre Lefebvre, 72 minutes.

——— (1969), *Mon amie Pierrette*, prod. Office national du film, 68 minutes.

MAHEU, Pierre (1972), *Le Bonhomme*, prod. Office national du film, 58 minutes.

MORIN, Robert (1980), *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, prod. Coop vidéo Montréal, 28 minutes.

O'LEARY, Étienne (1968), *Chromo Sud*, prod. Étienne O'Leary. 21 minutes.

PARADIS, Marc (1981), *Le voyage de l'ogre*, prod. Vidéographe, 24 minutes.

POIRIER, Anne-Claire (1968), *De mère en fille*, prod. Office national du film, 75 minutes.

——— (1979), *Mourir à tue-tête*, prod. Office national du film, 96 minutes.

TREMBLAY, Hugues et Gilles Marchand (1968), *T-Bone Steak dans... Les mangeuses d'hommes*, prod. AGEEBAM, 68 minutes.

VITALE, Frank (1974), *Montreal Main*, prod. Allan Bozo Moyle, Kirwan Cox et Frank Vitale, 87 minutes.

– MONOGRAPHIES

BEAULIEU, Victor-Lévy (1972), *Jack Kerouac essai-poulet*, Montréal, Éditions du Jour, 236 p.

CHAMBERLAND, Paul ([1964] 1969), *L'afficheur hurle*, Montréal, Parti pris, 78 p.

COCKE, Emmanuel (1972), *Québeclove Superstory*, manuscrit inédit, 1972, 145 p.

DUGUAY, Raôul [Luoar Raôul Duguay Yaugud] (dir) (1971), *Musiques du Kébek*. Montréal, Éditions du Jour, 331 p.

GEOFFROY, Louis (1974), *LSD voyage*, Montréal, Éditions Québécoises, 58 p.

GROULX, Gilles (1973, [1957]), *Poèmes*, Montréal, Les Herbes rouges, non paginé.

HARVEY, Jean-Charles (2000), *La peur*, Montréal, Boréal, 59 p.

LÉGER, Pierre dit Pierrot-le-fou (1972), *Embarke mon amour c'est pas une joke !* Montréal, Mainmise, 206 p.

MIRON, Gaston (1998 [1970]), *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 272 p.

MORIN, Edgar (1970), *Journal de Californie*, Paris, Seuil, 264 p.

PÉLOQUIN, Claude (1967), *Manifeste infra, suivi des Émissions parallèles*, Montréal, L'Hexagone, 77 p.

PIOTTE, Jean-Marc, Madeleine Gagnon et Patrick Straram (1975), *Portraits du voyage*, Montréal, L'Aurore, 96 p.

ROBILLARD, Yves (dir.) (1973), *Québec underground 1962-1972 tome 1*, Montréal, Médiart, 456 p.

ROCHON, Gaétan (1979), *Politique et contre-culture*, Montréal, Hurtubise HMH, 212 p.

ROSZAK, Theodore (1970), *Vers une contre-culture : réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, trad. Claude Elsen, Paris, Stock, 318 p.

ROY, André (1979), *Les passions du samedi*, Montréal, Les Herbes rouges, 94 p.

STRARAM, Patrick (2006), *La veuve blanche et noire un peu détournée*, Paris, Sens & Tonka, 96 p.

——— (2006), *Lettre à Guy Debord [1960] ; précédée d'une lettre à Ivan Chtcheglov*, Paris, Sens & Tonka, 83 p.

——— (1971), *One + One. Cinémarx & Rolling Stone*, Montréal, Les Herbes rouges, 109 p.

——— et Jean-Marc Piotte Pio le fou (1975), *Gilles Cinéma Groulx le lynx inquiet*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Éditions québécoises, 142 p.

VACHER, Laurent-Michel (1975), *Pamphlet sur la situation des arts au Québec*, Montréal, L'Aurore, 138 p.

VANIER, Denis (1980), *Œuvres poétiques complètes*. Montréal, Parti pris, 336 p.

——— et Josée Yvon (1987), *Travaux pratiques*, Sainte-Foy, Rémi Ferland, 138 p.

– ARTICLES PARUS DANS DES PÉRIODIQUES

[s. a.], (printemps-été 1967), [s. t.], *QUOI*, vol.1 n°2, non paginé.

[s. a.], (automne 1973), « avant-quiproquo », *Cul Q*, n° 1, p. 7 à 5 [paginé à l'envers].

[s. a.], (mars-juin 1966), « Citations », *Liberté*, vol. 8, n°2-3, p. 93-103.

[s. a.], (février 1973), « Entrevue : Paul Chamberland », *Hobo-Québec*, vol.1. n°2, p. 9.

- [s. a.], (mars-juin 1966), « Le long métrage au Canada », *Liberté*, vol. 8, n° 2-3, p. 39-42.
- [s. a.], (avril 1964), « L'O.N.F. et le cinéma québécois », *Parti pris*, n° 7, p. 1-23.
- [s. a.], (lundi 13 juin 1967), « Le Zirmate », *Le Devoir*, Montréal, p. 11.
- [s. a.], (14 août 1971), « Une nouvelle revue de cinéma, *Champ libre* », *Point de mire*, vol. 2, n° 28, p. 29.
- ALIX, Yves (automne 1977 / hiver 1978), « À qui profite le punk ? », *Chroniques*, n° 29-30-31-32, p. 221-245.
- ARCAND, Denys (avril 1964), « Des évidences », *Parti pris*, n° 7, p. 19-21.
- BEAUDET, André (janvier 1973), « Fragments en marge d'un journal noir et blanc », *Hobo-Québec*, vol. 1, n° 1, p. 2-3.
- BEAULIEU, Janick (octobre 70), « Connaissez-vous l'Underground ? », *Séquences*, n° 62, p. 18-21.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1973), « Le Québec, la langue pis sa contre-culture », *Études littéraires*, vol. 6, n° 3, p. 363-368.
- BERTRAND, André (hiver-printemps 1974), « Le sexe dans le cinéma québécois », *Cul Q*, n° 2-3, p. 21-25.
- BONENFANT, Joseph & Richard Giguère (été 1981), « Les passions de l'écriture : Interview avec André Roy », *Lettres québécoises*, n° 22, p. 49-55.
- BONNEVILLE, Léo (février 1965), « Le cinéma canadien à l'heure de la révolution québécoise », *Séquences*, n° 40, p. 12-20.
- CARLE, Gilles (avril 1964), « L'o.n.f. et l'objectivité des autres », *Parti pris*, n° 7, p. 11-15.
- CARRIÈRE, Daniel (août-septembre 1992), « Un mythe pour la fin du siècle », *Ciné-Bulles*, vol. 11, n° 4, p. 42.
- CHAMBERLAND, Paul (avril 1975), « La commune est un microgroupe politique situé dans le réseau alternatif », *Mainmise*, n° 46, p. 36-43.
- (1976), « La poésie, le vécu : recherche et expérimentation, Entrevue avec Caroline Bayard et Jack David », *Voix et images*, vol. 2, n° 2, p. 155-172.
- CLOUTIER, Raymond (1979), « Le Grand Cirque ordinaire : réflexions sur une expérience », *Études françaises*, vol. 15, n° 1-2, p. 187-193.

COLETTE, Jean Yves (automne 1972), « Avant image », *La Barre du jour*, n° 35-36-37, p. 7.

GODBOUT, Jacques (avril 1964), « L'année zéro », *Parti pris*, n° 7, p. 6-10.

LAROCHELLE, Réal (février 1984), « Gilles Groulx – “Collager” politiquement le culturel québécois », *Copie Zéro*, n° 20, p. 4-5.

LAROUCHE, Michel (octobre 1986), « Les frères Gagné : l'autopsie du documentaire? », *Copie zéro*, n° 30, p. 15-16.

LEFEBVRE, Jean Pierre (août-septembre 1964), « Petit éloge des grandeurs et des misères de la colonie française de l'OFFICE NATIONAL DU FILM », *Objectif 64*, p. 3-17.

——— et Jean-Claude Pilon (1962), « L'équipe française souffre-t-elle de “Roucheole” ? », *Objectif 62*, vol. 2, n° 5-6, p. 53.

LEDUC, Jean (1973), « Le cul dans les *Relations des Jésuites* et chez les poètes de L'Hexagone », *Cul Q*, n° 1, p. 20-34.

MARTIN, Raymond (1989), « Interview de Jean Basile », *Moebius : écritures / littérature*, n° 39, p. 5-27.

MONIÈRE, Denis (juin-juillet 1976), « La renaissance du mysticisme », *Chroniques*, n° 18-19, p. 96-108.

MORNARD, Yvan (juin 1969), « La philosophie *Allez chier* », *Allez chier*, n° 2, non paginé.

NANTEL, Louise (1979), « Centre d'essai Le Conventum : une tentative de décloisonnement », *Jeu: revue de théâtre*, n° 12, p. 124-129.

NOGUEZ, Dominique (printemps 1974), « Une source occultée de l'art moderne », *Vie des arts*, vol. 18, n° 74, p. 54-55.

PELLETIER, Jacques (1987), « Constitution d'une avant-garde littéraire dans les années 1970 au Québec : le moment de négation », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, p. 111-130.

PÉNÉLOPE [Jean Basile] (octobre 1970), « Pénélope nous parle maintenant de *Mainmise* », *Mainmise*, n° 1, p. 63-64.

RICHARD, P. Hugues (14 août 1971), « Claude Chamberland ou le cinéma “underground” », *Point de mire*, vol. 2, n° 28, p. 28.

STRARAM, Patrick (automne 1972), « Métagraphie, l'almanach manifeste », *La Barre du jour*, n° 35-36-37, p. 179-193.

——— (1975), « Réflexions/questionnement : contre-culture? », Fonds d'archives Patrick Straram (391/005/108), Bibliothèque nationale du Québec, document inédit. 33 p.

——— (1962), (« Resnais à Montréal », *Liberté*, vol. 4, n° 22, p. 276-282.

WAUGH, Thomas (mai 1982), « Nègres blancs, tapettes et “butch” – Les lesbiennes et les gais dans le cinéma québécois », *Le Berdache*, n° 30, p. 45-52.

WITTMAN, Carl (décembre 1970), « Manifeste du Front de libération homosexuel », *Mainmise*, n° 2, p. 87-103.

– ACTES DE COLLOQUES

DUCHASTEL, Jules (1979), « La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme », publié dans *La transformation du pouvoir au Québec*, Actes du colloque de l'ACSALF, Montréal, Éditions Albert Saint-Martin, 1980, 378 p.

GRONDIN, Jean (2012), « De l'herméneutique philosophique à l'herméneutique du texte », Proceedings of the 13th International Conference on Hermeneutic Study and Education of Textual Configuration, Graduate School of Letters, Nagoya University, p. 53-64.

VÉRONNEAU, Pierre (1970), *Un cinéma LIBRE...* [Brochure], Centre culturel de Trois-Rivières. 16 p. [programme partiellement paginé].

II. CORPUS THÉORIQUE

– ARTICLES DE REVUES, PÉRIODIQUES ET QUOTIDIENS

BAILLIE, Jean-Pascal (juin-août 1999), « Apologie de l'analogique. À propos d'*Hobo-Québec* : Journal d'écritures et d'images. », *ETC.*, n° 46, p. 30-31.

BARIL, Gérard (juin 1983), « *La couleur encerclée* », *Intervention*, n° 19, p. 52.

BEAUDET, Simon-Pierre (avril 2015), « L'aventure de *Logos*, volume 1 », *Ghetto Mohawk le bulletin*, n° 2, p. 1-7.

BISSONNETTE, Thierry (automne 2014-printemps 2015), « Court-circuitage dionysiaque de la filiation, stérilisation imaginaire et bébés jetés avec l'eau du bain : malaise dans la contre-culture québécoise », *Francophonies d'Amérique*, n° 38-39, p. 105-119.

BUI, DOAN (mars 2018), « Le mouvement des femmes, toujours à contretemps », *Les hors-séries de L'Obs. 68 le grand tournant*, n° 98, non paginé.

CLICHE, Élène (printemps 1984), « Emmanuel Cocke, l'amphigouri ou les esquives de la stupeur », *Voix et Images*, vol. 9, n° 3, dossier Monique Bosco, p. 85–101.

CRON, Marie-Michèle (6 avril 1992), « Marc Paradis, enfer et damnation », *Le Devoir*, p. 13.

DEBORD, Guy Ernest (1989 [1957]), « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », *Inter*, n° 44, p. 1-11.

ELAWANI, Ralph (16 septembre 2015), « Pierre Maheu : Intégrité ti-pop et sac de découpage », *Blogue ONF*, en ligne, <<https://blogue.onf.ca/blogue/2015/09/16/pierre-maheu-integrite-ti-pop-sac-decoupage/>>, consulté le 8 novembre 2018.

————— (6 octobre 2015), « L'utopie qui a le cœur gros », *Spirale web*, en ligne, <<http://www.magazine-spirale.com/article-dune-publication/lutopie-qui-le-coeur-gros>>, consulté le 12 novembre 2018.

EUVRARD, Michel (2006), « Vitale, Frank », dans Michel Coulombe et Marcel Jean (dir.), *Le dictionnaire du cinéma québécois, quatrième édition*, Montréal, Boréal, p. 737-738.

FILLION, Éric (2014) « Vive les animaux et/ou Y'a du dehors en dedans », entretien avec Pierre Monat, *Hors-Champ*, 4 janvier 2012, en ligne, <www.horschamp.qc.ca/spip.php?article470>, consulté le 15 juin 2018.

FORTIN, Andrée (2015), « Mémoire des années 1960 dans le cinéma québécois », *Les Cahiers des dix*, n° 69, p. 1-49.

GAREL, Sylvain (automne 2000), « Le Front de libération du Québec dans la cinématographie québécoise », *Ciné-Bulles*, vol. 19, n° 1, p. 48-51.

GIOL, Charles (mars 2018), « Une révolution dans l'expression : entretien avec Pascal Ory », *Les hors-séries de L'Obs. : 68 le grand tournant*, n° 98, non paginé.

————— (mars 2018), « L'utopie numérique doit être réenchantée : entretien avec Fred Turner », *Les hors-séries de L'Obs. : 68 le grand tournant*, n° 98, non paginé.

GIGUÈRE, Nicholas (printemps 2016), « Les périodiques gais au Québec : évolution et transformations d'une presse au service d'une communauté », *Mémoires du livre*, vol. 7, n° 2, printemps 2016, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2016-v7-n2-memoires02575/1036859ar/>>, consulté le 20 juin 2018.

GRUGEAU, Gérard (automne 1991), « Être ou ne pas être / Bulldozer, de Pierre Harel », *24 images*, n° 56-57, p. 88-89.

————— (été 1992), « Les désœuvrés de René Bail », *24 images*, n° 61 (été 1992), p. 36-37.

JEAN, Marcel (décembre 2009-janvier 2010), « *Champ Libre* : L'histoire authentique du critique avalé par le militant », *24 images*, n° 145, p. 32-33.

————— (octobre-novembre 2009), « *Cinéma Québec* : relancer l'idée d'un cinéma en train de naître », *24 images*, n° 144, p. 30-31.

JAUBERT, Jean-Claude (hiver 1978), « La représentation du pouvoir dans le cinéma québécois », *Cinéma Québec*, n° 54, p. 20-21.

LABELLE-HOGUE, Simon-Pierre (2015), « La contre-culture québécoise par la méthode. Lieux de distinction », dans Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Contre-cultures!*, Paris, Éditions du CNRS, p. 62-74.

LABERGE, Yves (octobre 1996), « De la culture aux cultures. Délimitation d'un concept plurisémiotique », *Foi et Raison*, vol. 52, n° 3, p. 805-825.

LACHAUD, Jean-Marc (2009), « Du "Grand refus" selon Herbert Marcuse », *Actuel Marx*, vol. 45, n° 1, p. 137-148.

LAMY, Jonathan (printemps-été 2011), « Une littérature d'audace », *À rayons ouverts*, en ligne, <http://www.banq.qc.ca/a_propos_banq/publications/a_rayons_ouverts/aro_86/aro_86_dossier2.html>, consulté le 29 janvier 2017.

————— et Simon Harel (automne 2006), « Denis Vanier, un monstre dans la ruelle », *Voix et images*, vol. 32, n° 1 : Denis Vanier, p. 8-18.

LAROSE, Karim et Jean-Philippe Warren (printemps 2013), « Terra incognita », *Liberté*, n° 299, p. 14-18.

LOSZACH, Fabien (automne 2009), « La révolution culturelle québécoise s'est-elle réalisée en jetant l'art aux poubelles ? », *Espace Sculpture*, n° 89, p. 12-18.

MONTAL, Fabrice (mars-avril 2012), « Les 200 films québécois qu'il faut avoir vus : *Danku* », *24 images*, n° 156, p. 42-43.

MORNARD, Yvan (novembre 2014) « Notes sur la contre-culture et l'underground au Québec », *Ghetto Mohawk le bulletin*, n° 1, p. 8-9.

NADEAU, Jean-François (31 mai 2003), « Les marges de Patrick Straram », *Le Devoir*, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/lire/28721/essai-les-marges-de-patrick-straram>>, consulté le 15 mai 2018.

O'SHEA, Stéphanie (juillet 1988), « Théâtralité : Le Grand Cirque ordinaire au cinéma », *Copie zéro*, n° 37, p. 38-41.

PERRATON, Charles et Nathalie Bouchard (printemps 1995), « Montrer, dire et saisir l'espace dans le cinéma des premiers temps : le cas du *Great Train Robbery* », *Cinélektta 1*, vol. 5, n° 3, p. 9-27.

POITRAS, Huguette (octobre 1980), « La cuisine rouge », *Séquences*, n° 102, octobre 1980, p. 37-38.

SANTINI, Sylvano (2011), « La "bâtardise" de Patrick Straram. La gauche culturelle au Québec dans les années 1970 et ses suites », *Globe*, vol. 14, n° 1, p. 53-75.

————— (hiver-printemps 2016), « L'expressivité de la vie et le sens des images dans Chronique de la vie quotidienne de Jacques Leduc », *NOUVELLES VUES revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*, n° 17, en ligne, <<http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-17-hiver-printemps-2016-cinema-et-philosophie-dirige-par-s-santini-et-p-a-fradet/articles/lexpressivite-de-la-vie-et-le-sens-des-images-dans-chronique-de-la-vie-quotidienne-de-jacques-leduc-par-sylvano-santini/>>, consulté le 29 décembre 2017.

TREMBLAY, Odile (15 février 2007), « *Les désœuvrés*, un film à cheval sur deux époques », *Le Devoir*, p. B8.

VALADE, Claire (2002), « Le cinéma underground québécois », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 220, p. 28-32.

VERONNEAU, Pierre (octobre 1995), « Montréal dans le cinéma québécois des années soixante-dix : représentation et réception critique », *Tangence*, n° 48 : Montréal et Vancouver, parcours urbains dans la littérature et la modernité, p. 65-83.

– MONOGRAPHIES

ARTAUD, Antonin (1978 [1933]), *Œuvres complètes III – Scenari – À propos du cinéma – Lettres – Interviews*, Paris, Gallimard, 444 p.

BARSKY, Robert F. (1997), Introduction à la théorie littéraire, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 261 p.

BARTKOWIAK, Mathew J. & Yuya Kiuchi (2015), *The Music of Counterculture Cinema*, Jefferson, McFarland & Company, 203 p.

BEAUDRY, Jacques (dir) (1998), *Le rébus des revues : petites revues et vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 176 p.

BENJAMIN, Walter (2012 [1931]), « Le caractère destructif », *Critique et utopie*, Paris, Rivage (poche), p. 147-150.

BESSIÈRE, Jean (1990), *Dire le littéraire : point de vue théorique*, Liège, Pierre Mardaga, 338 p.

BENASAYAG, Miguel & Diego Sztulwark (2000), *Du contre-pouvoir*, trad. Anne Weinfeld, Paris, La Découverte (poche), 166 p.

BORDUAS, Paul-Émile (2010 [1948]), *Refus global et autres écrits*, Montréal, Typo, 261 p.

BROUILLARD, Marc-André (2018), *Nos racines psychédéliques*, Laval, Guy Saint-Jean Éditeur, 256 p.

CITTON, Yves (2007), *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* Paris, Éditions Amsterdam, 363 p.

COUTURE, Francine (dir.) (1991), *Les arts et les années 60. Architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre*, Montréal, Triptyque, 170 p.

DE CARVALHO, Anithe (2015), *Art rebelle et contre-culture*, Saint-Joseph-du-Lac, M Éditeur, 229 p.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari (2004 [1980]), *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 645 p.

————— (2010 [1975]), *Kafka Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 159 p.

————— (1991), *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 208 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2015), *Sortir du noir*, Paris, Minuit, 55 p.

DUMAS, Carmel (2008), *Montréal show chaud*, Montréal, Fides, 336 p.

ECO, Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 314 p.

ELAWANI, Ralph (2014), *C'est complet au royaume des morts : Emmanuel Cocke, le cascadeur de l'esprit*, Montréal, Tête première, 248 p.

ELIOT, Thomas Stern (1999), *Essais choisis*, Paris, Seuil, 409 p.

HAROUËL, Jean-Louis (2002 [1994]), *Culture et contre-culture*, Paris, Presses Universitaires de France, 329 p.

HÉBERT, Pierre, Yves Levers & Kenneth Landry (dir.) (2006), *Dictionnaire de la censure au Québec*, Montréal, Fides, 715 p.

JEAN, Marcel (2014), *Dictionnaire des films québécois*, Montréal, Somme toute, 472 p.

LAFLEUR, Guillaume (2015), *Pratiques minoritaires – Fragments d'une histoire méconnue du cinéma québécois (1937-1973)*, Montréal, Nota Bene, 161 p.

LAROSE, Karim et Frédéric Rondeau (dir.) (2016), *La contre-culture au Québec*. Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 530 p.

LASCH, Christopher (2006 [1979]), *La culture du narcissisme*, Paris, Champs (essais), 328 p.

LEFEBVRE, Jean Pierre (2017), *L'Homoman à la caméra*, Montréal, Boréal, 219 p.

LOISELLE, Marie-Claude (2017), *La communauté indomptable d'André Forcier*, Montréal, Les Herbes rouges, 181 p.

MARCUSE, Herbert (1968 [1964]), *L'homme unidimensionnel*, Paris, Minuit, 312 p.

MARX, Karl (2010 [1844]), *Contribution à la critique du droit de Hegel. Introduction*, Genève, Entremonde, 56 p.

MILLS, Sean (2010), *The Empire Within: Postcolonial Thought and Political Activism in Sixties Montreal*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 302 p.

NOGUEZ, Dominique (1970), *Essais sur le cinéma québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 221 p.

ORY, Pascal (2015 [2004]), *L'histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 122 p.

PELLETIER, Jacques (dir.) (1986), *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec*, Montréal, UQAM, Les Cahiers du département d'études littéraires, n° 5, 193 p.

RICARD, François (1994 [1992]), *La génération lyrique : essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 288 p.

RIOUX, Marcel (1974), *Les Québécois*, Paris, Seuil, 188 p.

VANEIGEM, Raoul (1992 [1967]), *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 361 p.

VOGEL, Amos (2016 [1974]), *Le cinéma, art subversif*, Nantes, Capricci, 352 p.

WARREN, Jean-Philippe et Andrée Fortin (2015), *Pratiques et discours de la contreculture au Québec*, Québec, Septentrion, 270 p.

WAUGH, Thomas et Jason Garrison (2010), *Montreal Main*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 269 p.

– FILMS, DOCUMENTAIRES ET REPORTAGES

ISOU, Jean Isidor (1951), *Traité de bave et d'éternité*, prod. Marc O', Léon Vickman, 120 minutes.

JEAN, Marcel (1998), *Écrire pour penser*, prod. INRS/Télé-Québec, 52 minutes.

– MÉMOIRES ET THÈSES

BEAUCHEMIN-LACHAPELLE, Hugo (2012), « Paul Chamberland, de *Parti pris* à la contre-culture », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 94 p.

DULUDE, Sébastien (2015), « Performativité des dispositifs typographiques du livre de poésie de contre-culture québécoise : regards culturels et littéraires », Thèse de doctorat, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 312 p.

L'ALLIER, Anne (2006), « De la contre-culture aux écritures migrantes : la langue d'écriture d'Emmanuel Cocke », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 102 p.

GUAY, Élyse (2015), « La revue *Dérives* (1975-1987) et l'écriture migrante : introduire le tiers dans la littérature québécoise », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 207 p.

MESSIER, Charles (2007), « L'ascension de Lucien Francoeur dans le champ littéraire québécois », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 116 p.