

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PAVILLONS DE LA JEUNESSE : EXPLORATION DES LIENS
INTERGÉNÉRATIONNELS PAR UN PROCESSUS DE RÉACTIVATION DES
PRATIQUES CONTRECULTURELLES DU XXE SIÈCLE AU SEIN D'UN
DISPOSITIF PHOTOGRAPHIQUE ET VIDÉOGRAPHIQUE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
FANNY LATREILLE-BEAUMONT

JUIN 2020

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

J'aimerais remercier mon directeur Michael Blum pour sa rigueur, son soutien et sa présence tout au long de mes études de maîtrise. Dès les premières semaines, il a su voir le potentiel de ce travail de recherche et m'a guidé brillamment vers sa complétude. Merci à France et Bernard, mes parents aimants, pour leur appui indéfectible.

Je tiens à exprimer ma gratitude envers les résidents du Récif (Élise, Biwa, Éli, Emy, Alissa, Rébéchat, Max moteur et Max bateau), et les occupants de passage (Séb, Wina, Julien, Leon, Rivers), qui m'ont si bien accueillie au mois d'août 2017. Pendant 27 jours, je me suis sentie chez moi, chez vous. Un grand remerciement aux amis/voisins de la rue Rosemont (Amélie, Sonia, Charlotte, Izabeau) qui m'ont aidée à nourrir autant mon corps que mon esprit et mon cœur.

Je remercie chaleureusement mes collègues étudiants, les techniciens et les professeurs de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, que j'ai eu le bonheur de croiser sur mon parcours. Merci à Rolland Vallée pour les anecdotes de jeunesse autour de notre bière annuelle et merci aux colloques d'atelier pour leurs judicieux conseils.

Finalement, j'aimerais exprimer ma gratitude envers l'équipe du Centre d'art actuel Skol et les membres du jury de la programmation 2019-2020 (Stéphane Gilot, Nuria Carton de Grammont et Stéphanie Chabot) pour avoir eu confiance en mon projet de recherche-crédation.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I.....	4
QU'EST-CE QU'UN MODE CONTRECULTUREL ?.....	4
1.1 « <i>Don't Trust Anyone Over Thirty</i> » — La contreculture aux États-Unis	5
1.2 <i>Kébec underground</i> — La contreculture au Québec	6
1.3 « <i>Fuck toute</i> » — Un mode contreculturel chez les Milléniaux.....	11
CHAPITRE II	15
LABORATOIRE PRATIQUE.....	15
2.1 <i>Pavillons de la jeunesse</i>	16
2.2 La démarche.....	19
2.3 Quelques pierres posées.....	21
CHAPITRE III.....	29
MODES DE RÉSURGENCE	29
3.1. À la recherche d'un lieu commun.....	30
3.2. Une société de mémoires	33
3.3. Être hors du temps	38
CHAPITRE IV.....	41
THÉORIES ET PRATIQUES ARTISTIQUES.....	41
4.1 L'emprunt	42
4.2 L'agrégat comme dialogue	44
4.3 Le « régime fictionnel » du documentaire	46
4.4 Proposition d'une pratique anhistorique du re-enactment	48
CONCLUSION.....	54
ANNEXE A : LES FIGURES	58
ANNEXE B : DOCUMENTATION DE L'EXPOSITION <i>PAVILLONS DE LA JEUNESSE</i>	68
ANNEXE C : TEXTE D'ACCOMPAGNEMENT DE L'EXPOSITION	76
BIBLIOGRAPHIE.....	77

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.....	p. 9
2.....	p. 18
3.....	p. 22
4.....	p. 22
5.....	p. 24
6.....	p. 24
7.....	p. 25
8.....	p. 26
9.....	p. 27
10.....	p. 50

RÉSUMÉ

Le projet de recherche-crédation *Pavillons de la jeunesse* étudie la résurgence de motifs contreculturels à travers des dispositifs textuels, photographiques, archivistiques et vidéographiques. Il vise à mettre l'accent sur un effet de miroir intergénérationnel, concernant notre rapport à la temporalité. Je m'interroge sur le présent en examinant l'émergence du passé dans des modes de vie contemporains. L'exposition qui accompagne ce mémoire s'établit autour d'entrevues réalisées en 2017. Dans l'intention de mieux comprendre un phénomène de retour contreculturel, j'ai fait une résidence de 27 jours au Récif, à Trois-Pistoles, un lieu s'autodésignant depuis 2015 comme un laboratoire de vie collective.

Le présent mémoire se développe autour de théories sociologiques et philosophiques : la nostalgie, la mémoire collective, la mémoire culturelle et l'éternel retour nietzschéen, présentés comme des modes de résurgence. Cette recherche-crédation traite la résurgence comme étant la manifestation d'un retour paradigmatique : un re-enactment anhistorique. Par la superposition et l'assemblage d'éléments documentaires, textuels, archivistiques et privés, j'érige un rapport de ressemblance/différence, une symétrie entre la période contreculturelle québécoise des années 1970 et celle d'aujourd'hui. Ce procédé est réfléchi au quatrième chapitre à partir des pratiques artistiques de reprise et d'agrégation, des formes fictionnelles du documentaire et du re-enactment en art contemporain.

Ainsi, j'explore les différents codes sociaux et esthétiques qui régissent des phénomènes rattachés à un mode de vie. Je porte un fort intérêt aux manifestations culturelles et sociales qui mènent hors du temps, afin de pointer les circonstances par lesquelles des groupes performant des temporalités sociohistoriques.

MOTS-CLÉS : contreculture, art actuel, art contemporain, nostalgie, mémoire collective, mémoire culturelle, éternel retour, emprunt, archives, agrégation, documentaire, re-enactment, métamodernisme.

INTRODUCTION

J'ai la chance de côtoyer plusieurs groupes par mes amitiés. L'un des moments charnières où j'ai rencontré plusieurs de ces personnes a été la grève étudiante de 2012. Ç'a été pour moi, et pour plusieurs, un bouillonnement qui m'a permis de m'inscrire socialement et politiquement comme jeune adulte sur la place publique.

En 2015, des amis, vivant dans une grande colocation communale, s'étaient enregistrés comme organisme communautaire auprès d'une boulangerie. Une fois par semaine, ils partaient avec un vieux panier d'épicerie pour collecter le pain, les pâtisseries et les sandwiches invendus de la boulangerie. Chaque semaine, ils revenaient à leur appartement, le panier débordant et les bras lourds de sacs de farine remplis de pains. Ils s'employaient alors à redistribuer leur butin à des voisins, amis, et à tous ceux qui pouvaient bénéficier d'une miche gratuite. Un soir, après une de ces distributions, mon amie Amélie m'a invitée à un événement qui se tenait à la Médiathèque littéraire Gaëtan-Dostie, à Montréal. Le sac à dos rempli de denrées glutineuses, nous sautions dans sa Pontiac Sunfire prune¹ en direction de la rue de la Montagne, au centre-ville. En marge du spectacle auquel nous assistions, il y avait une exposition sur les périodiques contreculturels québécois. J'y ai vu deux lettres ouvertes, encadrées et exposées sur les murs. Publiées dans un journal montréalais *circa* 1972, une lettre répondait à l'autre. J'y ai lu un discours reprochant l'individualisme, la paresse et la

¹ Je ne sais pas particulièrement pourquoi, mais cette couleur m'inspirait le signe du Scorpion et la planète Pluton. Pour renchérir sur l'anecdote, cette voiture avait été acquise par mon amie afin de pouvoir séjourner le temps d'un été dans le Kamouraska. Le véhicule était bien mal en point, à la limite du sécuritaire.

puérité à une jeunesse aux cheveux longs ; en réponse, on condamnait la génération précédente d'avoir abandonné tout rêve d'utopie. Ces mots, je les connaissais déjà. Ils me transportèrent en 2012, lorsque je me battais contre un discours qui dépeignait ma génération comme écervelée, inconsciente, égoïste, irréaliste.

À cet instant, j'ai réalisé la proximité qui existait entre mon expérience et celle de la jeunesse révolutionnaire des années 1970, et ce, malgré une distance qui nous amène souvent à nous opposer, ou du moins, à nous comparer. Cet événement m'a amenée à vouloir explorer la résurgence de motifs esthétiques et idéologiques issus de la contreculture du Québec des années 1970 chez les Milléniaux, soit mon groupe générationnel. On entend par Milléniaux les individus nés entre 1981 et 1996², et par *Baby boomers*, ceux nés entre 1946 et 1966. Ma proposition est qu'il existe chez les Milléniaux une recrudescence des recherches de modes de vie communautaires et alternatifs. Cette réactivation serait alimentée par un vouloir politique d'opposition à la normativité sociale en repensant le quotidien. Pour moi, il s'agit d'un mouvement à caractère contreculturel. Un des thèmes récurrents de ce mémoire est la jeunesse. Elle est, plutôt qu'une plage démographique, un état d'esprit caractéristique du début de la vie adulte. Si on la compare aux générations précédentes, cette jeunesse prend de plus en plus de place dans le cours d'une vie, d'où le néologisme *adulescent*. J'estime qu'elle s'étend de la fin de l'adolescence au début de la trentaine, et parfois au-delà. Ce projet de recherche-crédation donne corps à une façon de formuler la résurgence d'un mode contreculturel particulier, celui de la vie communale chez la jeunesse actuelle. Elle se manifeste ici par un mode artistique qui œuvre à la fois comme forme documentaire et installative, alimentée par l'archive et le témoignage. L'archive est ici désignée comme une image témoignant d'un temps passé, un document chargé de sens

² Récupéré le 24 janvier 2019 de <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2018/03/01/millennials-overtake-baby-boomers/> et <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/bilan2018.pdf>.

provenant d'une institution, d'un organisme ou d'un fond personnel, dont le contexte d'apparition et de mise en réserve est essentiel à sa pleine connaissance.

Pavillons de la jeunesse pose le problème de la linéarité historique, et réfléchit à la possibilité qu'un groupe puisse performer une réalité sociohistorique au sein de son quotidien. Au cours de ce mémoire, nous verrons comment une pratique artistique peut matérialiser un re-enactment *in socius*, ou comme nous le verrons au chapitre 4, rendre effectif un re-enactment anhistorique. Ainsi, la proposition s'étire à une réconciliation générationnelle par l'ouverture du dialogue entre les Milléniaux et les *Baby boomers*, par le biais de la pratique artistique.

Nous commencerons par établir brièvement une chronologie et une définition de la contreculture aux États-Unis et au Québec. À partir de cela, nous dégagerons les motifs récurrents qui définiront un mode contreculturel chez les Milléniaux. Ensuite, j'introduirai le projet de recherche-crédation *Pavillons de la jeunesse*, présenté au Centre des arts actuels SKOL à Montréal, du 5 septembre au 19 octobre 2019. Au cours du second chapitre, ma démarche sera mise en lien avec ce projet et d'autres déclinaisons de mon travail basées sur cette même proposition et réalisées au cours de la maîtrise en arts visuels et médiatiques (2016-2018). Dans un troisième temps, j'exposerai des réflexions sur la résurgence comme une extraction du temps, en faisant appel à la sociologie, aux *Cultural Studies* et à la philosophie. Plus particulièrement, je ferai un survol d'écrits sur la nostalgie, la mémoire collective, la mémoire culturelle et l'éternel retour du même (Nietzsche). Pour finir, la pratique et le projet de recherche-crédation seront réfléchis en regard de théories de l'art empruntées à Hal Foster, Nicolas Bourriaud, David Joselit, Aline Caillet et Robert Blackson ; ou plutôt, une approche des pratiques de reprise, d'agrégation, du caractère fictionnel du documentaire et du re-enactment en art contemporain.

CHAPITRE I

QU'EST-CE QU'UN MODE CONTRECULTUREL ?

La contreculture est un mouvement marquant et hétérogène du XX^e siècle. Descendante des *beatniks*, la contreculture émerge au sein de la génération que l'on nomme familièrement les *Baby boomers*. C'est un contexte spécifique et totalement nouveau qui se dessine après la Seconde guerre mondiale : essor économique, rapidité technologique, et une frontière encore poreuse entre les valeurs traditionnelles et les pratiques de la société moderne. Ce contexte, on le verra plus tard, trouve plusieurs échos dans le contexte actuel. Avant d'aller plus loin, j'aimerais établir une mise en contexte de la contreculture en Amérique du Nord. D'abord, situons la contreculture comme un mouvement originaire des États-Unis, qui a eu un impact important en Occident, notamment au Québec, et accessoirement pour ce travail, en Europe, où des manifestations du pouvoir de la jeunesse alternative ont eu lieu sous différents dénominateurs.

1.1 « *Don't Trust Anyone Over Thirty* » — La contreculture aux États-Unis

Le mouvement contreculturel est d'abord apparu au début des années 1960 aux États-Unis, alors pris d'assaut par une jeunesse démographiquement importante qui, secondée par un contexte économique favorable, a obtenu un accès facilité à l'éducation. Theodore Roszak, auteur et sociologue américain, est le premier à étudier ce mouvement. Il distingue deux catégories au sein de la contreculture : les hippies et la *New Left*.

To one side, there is the mind-blown bohemianism of the beats and hippies; to the other, the hard-headed political activism of the student New Left. Are these not in reality two separate and antithetical developments: the one (tracing back to Ginsberg, Kerouac & Co.) seeking to 'cop out' of American society, the other (tracing back to C. Wright Mills and remnants of the old socialist left) seeking to penetrate and revolutionize our political life? ³

Ce qui caractérise la contreculture en général, c'est la discontinuité avec la culture de la génération précédente. Roznak justifie ce besoin de distanciation en reprochant le désinvestissement de cette cohorte : « *[T] hey have surrendered their responsibility for making morally demanding decisions, for generating ideals, for controlling public authority, for safeguarding the society against its despoilers*⁴. » Ainsi, la contreculture s'oppose à la dominante technocratique d'une société construite par la génération antérieure. L'auteur caractérise la technocratie comme une forme sociale dans laquelle une société industrielle est à l'apogée de son intégration institutionnelle. Face au paternalisme technocratique de l'expertise, la jeunesse états-unienne tente de redéfinir la société en se basant sur le partage, le communautarisme et l'exploration de soi. La

³ Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, Doubleday & Company, Inc. (Garden City, New York, 1968), p.56

⁴ *Ibid.* p.22

contreculture est un mouvement polymorphe qui se manifeste de façon hétérogène : communes californiennes, rock psychédélique, consommation de drogues, Woodstock, spiritualisme oriental. Il n'en faut pas plus pour stimuler un imaginaire qui nous ramène à des images de libération sexuelle, exploration spirituelle, *peace and love* et autres mythologies de l'époque. C'est d'ailleurs cette idéation qui influence les jeunes Québécois à rejoindre le mouvement, ironiquement au moment où celui-ci s'estompe en terre mère.

1.2 *Kébec underground*— La contreculture au Québec

La période contreculturelle québécoise est plus tardive. On reconnaît généralement qu'elle s'étend de l'Expo 67 à la première élection du Parti Québécois, soit de 1967 à 1976. Tout comme les jeunes États-Uniens qui s'étaient réappropriés les textes de la *beat generation* quelques années plus tôt, la jeunesse québécoise des années 1970 cite abondamment le *Refus global* des automatistes. Cette période succède à la Révolution tranquille, avec son lot d'événements marquants, notamment dans le milieu étudiant : la création du réseau des CÉGEPs et des Universités du Québec, la grève des CÉGEPs de 1967, l'occupation de l'École des beaux-arts⁵ de Montréal en octobre 1968, et celle du laboratoire informatique de l'Université Sir George William. Une masse de jeunes personnes ayant le sentiment que tout est possible, que tout est avenir, lutte pour l'avènement de l'*Homme nouveau*. Quoique le souvenir dominant soit fortement lié au mouvement politique indépendantiste, il ne faut pas occulter tout un pan de la contreculture québécoise qui tend vers une pensée anticolonialiste, que ce soit en

⁵ À ce sujet, consulter : Claude Laflamme, *La République des Beaux-Arts - La Malédiction de la momie*. 1998. 75 min, Documentaire.

décolonisant le langage, en réfléchissant le territoire, en redonnant une certaine place à la culture autochtone dans les récits identitaires ou en luttant contre l'impérialisme économique états-unien et la domination anglophone. De plus, c'est la même société technocratique nord-américaine que l'on conteste en adoptant un mode alternatif. En introduction au recueil *La contreculture au Québec*, Karim Larose et Frédéric Rondeau écrivent que :

[...] la contreculture entend se porter en tant que mouvement de résistance culturelle. À la spécialisation et aux abstractions d'un changement institutionnalisé et d'une certaine bureaucratie d'États, elle oppose le dialogue entre les arts et la primauté d'une subjectivité agissante⁶.

Ces auteurs considèrent que de présenter la contreculture québécoise comme apolitique est un effet d'incompréhension générationnelle. Les formes et structures organisationnelles sont remises en question et repositionnées, engendrant un semblant de chaos qui ne peut être saisi hors d'un fonctionnement non hiérarchique. Les agents de la contreculture développent un réseau d'information de l'*underground* québécois. Marc-André Robert ajoute que c'est « justement cet esprit de conviction collective et ce désir de création d'un réseau d'information parallèle qui permet de saisir la contreculture comme discours politique, comme idéologie⁷ ». Apparaissent alors des périodiques faisant la promotion des idéaux progressistes et du psychédélisme. Parmi les héritiers, moins politique nous l'avouons, de *Partis pris*, citons *Le nouvel obsédé*, *Hobo-Québec*, ou encore la création du poste de radio *CHOM FM*, alors unique diffuseur de musique rock, psychédélique et progressive. Le périodique le plus emblématique de l'époque est *Mainmise*. Jean Basile, immigrant franco-russe, quitte *Le Devoir* et fonde avec George Khal l'« organe québécois du rock international, de la

⁶ Karim Larose et Frédéric Rondeau, *La contre-culture au Québec*. (Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2016), p.16

⁷ Marc-André Robert, Une semaine dans la vie de camarades (1976) : Manifeste cinématographique de la contre-culture québécoise, *Revue d'histoire de l'Amérique française* 67, n°2 (2013), p. 216.

pensée magique, et du gay savoir [sic]⁸ ». Coïncidence, le premier numéro est lancé en octobre 1970, au moment le plus fort de la crise engendrée par les attentats et les enlèvements du Front de libération du Québec, avant la première représentation de la production des Grands Ballets Canadiens de l'opéra rock *Tommy*, basé sur l'album du même nom du groupe *The Who*, à la Place des Arts de Montréal. Ce premier numéro est plutôt une ode à cette pièce, un document d'appui et une tentative de rapprochement des pratiques contreculturelles aux arts majeurs. Le deuxième s'ouvre sur un texte à caractère manifeste, énonçant les intentions de Pénélope⁹ pour les éditions à venir :

On nous a dit : « Qu'est-ce que ça veut dire U.T.O.P.I.E. ? »
 Nous avons répondu : « Nous n'aimons plus le système dans lequel on nous force de vivre. L'U.T.O.P.I.E., c'est le système que nous voulons demain. »
 On nous a dit : « En quoi MAINMISE lutte-t-elle pour cette U.T.O.P.I.E? »
 Nous avons répondu : « MAINMISE lutte en présentant une alternative. »
 On nous a dit : « Qu'est-ce que ça veut dire ALTERNATIVE ? »
 Nous avons répondu : « Une alternative est l'expression concrète d'une utopie maniable¹⁰. »

Plusieurs de ces manifestations sont représentées dans le documentaire des frères Gagné *Une semaine dans la vie de camarades*¹¹. Ce film, produit en marge de la Rencontre internationale de la contreculture de Montréal en 1975, nous conduit à la rencontre de *travailleurs culturels* à travers le Québec. Comme l'explique Robert, l'appellation, courante à cette période, n'est pas anodine dans le contexte du documentaire :

⁸ Récupéré le 24 janvier 2019 de <http://www.mainmise.ca>, auteur Jean Guernon (Pénélope)

⁹ Pénélope est le pseudonyme de l'équipe éditoriale de Mainmise.

¹⁰ Extrait de Pénélope, Et maintenant, Pénélope vous parle de MAINMISE (2), *Mainmise*, n° 2 (circa 1970), p. 18-21

¹¹ Serge et Jean Gagné, *Une semaine dans la vie de camarades*. 1976-2015. 240 min, Documentaire. La jaquette du DVD que *Production Cocagne* m'a fait parvenir mentionne un remontage qui, si l'on croit les informations ci-dessus, aurait été réalisé en 2015. Tel qu'inscrit sur la jaquette : « Depuis quelques années, les Frères Gagnés préparent des éléments pour ajouter à cette œuvre quelques précisions sur cette époque. Cette version témoigne de leur travail et de celui qui sont les premiers moteurs de cette aventure. »

[Elle] indique une certaine forme d'engagement politique, certes plus idéologique que pratique, mais qui intègre une dimension de contestation et sous-tend une lutte de classes, pour reprendre la phraséologie marxiste¹².

Le film témoigne de la variété des pratiques contreculturelles et tient comme ligne éditoriale « l'artiste dans son rapport aux pouvoirs politique et économique à l'égard de la culture¹³. »



Figure 1

À cette époque de revendications, d'émancipation du cadre familial conservateur et de découverte de la singularité de soi, les jeunes se rassemblent en colocation et refusent de se cadrer dans une vie prescrite. Plusieurs d'entre eux forment des groupes de musique, voyagent ou créent des communes, comme celle de La Plaine, dont l'expérience débute à L'Isle-Verte en 1972, pour se poursuivre à Sainte-Épiphanie.

¹² Marc-André Robert, Une semaine dans la vie de camarades (1976) : Manifeste cinématographique de la contre-culture québécoise », Revue d'histoire de l'Amérique française 67, n°2 (2013), p.210

¹³ *Ibid.* p.210

Cette commune, quoiqu'exceptionnelle en raison de sa longévité (1972 à 1984), est représentative du phénomène qui s'étend peu à peu en milieu rural, fortement inspiré de ce qui s'est produit quelques années plus tôt aux États-Unis. L'idée de former une commune naît au sein d'un groupe d'amis, d'étudiants au CÉGEP de Rivière-du-Loup et de membres d'une troupe de théâtre qui sera plus tard connue sous le nom de *Maman j'ai peur*. Bien que la commune de La Plaine soit exemplaire pour son développement agraire et commercial, le projet est a priori fondé sur de la pratique des arts : le développement artisanal, le clown et le théâtre engagé. La révolution à l'échelle de la vie s'opère par la mise en commun absolue des biens et des ressources, la démocratie directe, l'abolition de tout *leadership*, l'autosuffisance ; ce sont les solutions pour développer une alternative politique et économique au Québec. Marc Corbeil, ancien occupant de la commune, décrit le projet des néo-ruraux de Sainte-Épiphane comme le lieu d'une utopie qui « exprime la notion qu'on peut, loin des influences dominantes de la métropole, créer dans le vide la société idéale¹⁴. »

Poussée par une génération ouverte sur le monde et plus instruite grâce à l'accessibilité de l'éducation — rappelons la création des CÉGEPs en 1967 à la suite du rapport Parent de 1964 — la contreculture québécoise s'inscrit dans un paradigme occidental de lutte d'émancipation sociale et individuelle, dont Mai 68 est devenu l'un des porte-étendards. Plus occulté, ce mouvement en est aussi un de lutte décoloniale culturelle et politique. À partir de notre regard rétrospectif sur cette période, on peut rapidement faire naître un jugement défavorable sur la candeur des discours et des initiatives. Il faut néanmoins garder à l'esprit l'optimisme ambiant de l'époque. Tout semblait possible. L'homme nouveau était avenir. Les alternatives étaient à bâtir et le cœur était à l'ouvrage.

¹⁴ Marc Corbeil, *L'utopie en acte: la Commune de la Plaine*. (Rimouski : Université du Québec à Rimouski, 1990), p.1

1.3 « *Fuck toute* » — Un mode contreculturel chez les Milléniaux

Il est difficile de nier que nous sommes actuellement dans un cycle de célébration des périodes historiques présentées dans ce chapitre. Ces dernières années, plusieurs événements ont été organisés dans l'intention de réfléchir à des situations actuelles en posant sur elles un regard rétrospectif. En 2015, soit quarante ans après la Rencontre internationale de la contreculture de Montréal, la Cinémathèque québécoise programmat le colloque *Contre-culture : existences et persistances*. Plus récemment, c'est Mai 68 et ses répercussions québécoises qui ont été mises à l'honneur par le biais d'expositions comme *Soulèvements*, à la Galerie de l'UQAM, ainsi que par les projections publiques des films *The 9 th Floor* à la Cinémathèque québécoise et de *La république des Beaux-Arts* au Centre CLARK. En 2019, l'UQAM inaugure aussi les festivités de son 50^e anniversaire de fondation, et par extension, de la création du réseau d'universités publiques québécoises. En 2017, nous avons célébré consécutivement les cinquante ans de l'Expo 67 et les cinq ans de la grève étudiante de 2012, cette grève majeure qui a été un moment de contestation et un forum important pour les Milléniaux, le groupe générationnel auquel j'appartiens. Bien qu'il s'agisse d'idéologies opposées, on aurait pu aisément troquer le mot « technocratie » pour « néolibéralisme » dans les discours. La remise en question des modes organisationnels, la pression mise sur les instances politiques pour qu'elles adoptent un procédé décisionnel universel en démocratie directe, comme les multiples luttes et éveils anti-oppressions de genre, hiérarchiste, capacitiste, colonialiste qui en ont découlé sont autant de résonances qui retentissent à travers leurs différences avec la période des années 1970.

Les Milléniaux sont en voie de supplanter démographiquement les *Baby boomers*, jusqu'alors le groupe le plus influent. L'optimisme par rapport au futur a bien changé

depuis. Il a plutôt cédé le pas à une attitude cynique face à tout ce qui pourrait se nommer « révolution ». Cependant, la lutte pour un avenir meilleur est toujours d'actualité. Son moteur n'est plus un utopisme confiant, mais bien un rationalisme eschatologique quant à la situation écologique et à l'accroissement du fossé entre les riches et les pauvres, requérant des engagements en tant que contrepoids aux oppressions historiques du capitalisme, du colonialisme et du patriarcat. Sur cette base se fondent des expériences d'une politique du quotidien et sont remis à jour les enjeux de la vie communale, du néo-ruralisme et de la recherche d'alternatives à l'organisation de la société. Ce qu'on retrouve alors comme ressemblance, c'est la rupture avec la génération précédente, la formation d'une parole contrastant avec le discours « adulte » mobilisant la place publique. De mon expérience personnelle, le renouveau de ces modes contreculturels est intimement lié aux événements de la grève étudiante de 2012. C'est à ce moment que plusieurs personnes de mon entourage se sont tournées vers des modes de vie communaux. Pour ma part, mon expérience communale a été plus tardive, et peu fructueuse. La mise en commun des ressources sert essentiellement à s'outiller pour survivre malgré nos faibles revenus, mais aussi à se bâtir une famille alternative, au sein de laquelle des actions sont portées à contre-courant de la société normative : déconstruction de l'identité, du genre et des modèles politiques offerts sur la place publique et dans le quotidien. Ceux-ci ne sont que des exemples associés à des communautés activistes rattachées à des valeurs féministes, décolonialistes et anarchistes.

En 2017, j'ai fait une résidence de 27 jours dans un espace de vie collective du Bas-Saint-Laurent. J'ai retrouvé, lors de ce séjour avec le collectif Le Récif, ce besoin de nous identifier entre *nous*, dans un système de valeurs qui *nous* est propre, en vue de proposer une alternative au vivre en société. Le collectif occupe une maison, ou plutôt une sorte de petit manoir, localisé près de l'embouchure de la rivière des Trois-Pistoles.

La demeure, construite en 1825¹⁵, appartenait à une riche famille patronale de la région avant d'être convertie en auberge. Une rangée de grands peupliers ébouriffés et des enseignes lumineuses défraîchies indiquant « Auberge de la rivière » et « Dépanneur » témoignent de cette affectation. L'Auberge de la grève — nommée ainsi à la blague, parce que située sur la rue de la Grève — se divise en quatre étages, incluant : un sous-sol, une cuisine professionnelle, des dortoirs, des chambres personnelles, un local de menuiserie, un atelier de couture, un studio de musique, une scène, une verrière, une chambre noire, un studio de danse et théâtre, un atelier de sérigraphie et des jardins, tous mis sur pied et entretenus à l'initiative des occupants du lieu. Le collectif a pour mission « d'être un lieu d'échange et d'exploration sur les possibilités de vivre des modes de vie alternatifs et soutenables dans le long terme¹⁶. » Il s'agit aussi d'un lieu de passage pour militants de tout acabit, servant de relais de la ville à la région, et pour d'autres gens de passage : punks à chien, circassiens, personnes désirant s'installer dans la municipalité régionale de comté (MRC). Le projet se définit également comme une école populaire. Je laisse en lecture, ci-dessous, le texte portant sur les valeurs du collectif. Je considère qu'il mérite d'être lu intégralement pour ne rien manquer de l'intention des auteurs et des choix sémantiques qui perdraient de leur force lorsque compressés en un résumé.

Cet espace existe entre autres en réponse aux systèmes d'oppressions maintenus par les structures hiérarchiques imposées par nos sociétés. Nous essayons de créer un milieu où ces oppressions ne seront pas perpétuées, par exemple des comportements de domination, des comportements violents, sexistes, racistes, transphobes, homophobes, capacitistes, ou encore âgistes. Dans la volonté de mettre en place un espace où le bien-être collectif sera priorisé, nous croyons que l'humilité et la remise en question individuelle et collective sont des outils essentiels. D'ailleurs, c'est aussi pourquoi notre mode de prise de décision est basé sur le consensus.

¹⁵ Récupéré le 24 janvier 2019 de <http://www.journalhorizon.com/un-projet-communautaire-lauberge-de-la-greve-a-riviere-trois-pistoles/>.

¹⁶ Récupéré le 24 janvier 2019 de <https://collectiflerectif.wordpress.com>.

Même s'il est important de s'investir dans la vie collective, nous ne voulons pas reproduire les valeurs de la société de production capitaliste, alors ne vous en mettez pas trop sur les épaules ! Au contraire, chaque personne amène ses propres connaissances et sa propre volonté d'action. Sentez-vous tout de même à l'aise de prendre des initiatives¹⁷ !

Même si l'on a troqué la formulation « vie communale » pour « vie collective », des similitudes sont à souligner entre les deux expériences. Au mois d'août 2017, j'ai logé vingt-sept jours avec les occupants permanents et temporaires du Récif dans le cadre d'une résidence de création. Ayant déjà habité dans un appartement communal à Montréal, mon but était d'expérimenter ce mode en région. J'avais l'intention de capter la vie collective et de mener des entrevues sur le choix de vivre en ruralité, en communauté, sur les valeurs promues par leur projet et du matrilignage des idéaux vécus dans une politique du quotidien.

Mon intention de départ était de réaliser une vidéo à caractère documentaire dans le but de réactualiser, en le citant librement, le film *Une semaine dans la vie de camarades* des frères Gagnés (1976-2015). Produit en plusieurs étapes, le projet vidéo visait à développer un savoir sur des groupes de jeunes personnes explorant des modes de vie alternatifs. Le Récif devait être la première étape de ce projet, et mon séjour à l'Auberge de la grève servait de point d'ancrage pour me déplacer dans la région et aller à la rencontre d'autres initiatives. Je suis finalement demeurée sur place pour l'entièreté de mon séjour, ayant décidé de me concentrer sur des entrevues avec des membres du collectif, ainsi qu'avec André Ouellette, l'un des fondateurs de la Commune de la Plaine (1972-1984), un voisin du Récif avec qui j'ai pris contact. La matière récoltée est devenue le point central du projet de recherche-crédation que j'ai développé.

¹⁷ *Ibid.*

CHAPITRE II

LABORATOIRE PRATIQUE

J'ai rapporté de Trois-Pistoles plus de trois heures d'entrevues filmées, et d'autres scènes du quotidien visant à présenter le rythme de vie au Récif et la nature nous entourant. Ma priorité, lors du travail à partir de cette matière, était de respecter ce qui a été dit et les intentions des participants aux entrevues. L'anonymat, pour moi, était un enjeu. Je ne voulais pas faire de ces individus des porte-parole. Je ne désirais pas donner trop d'informations sur les lieux pour assurer une certaine protection du projet. Malgré la générosité des intervenants qui ont bien voulu partager leurs savoirs et leurs impressions sur le laboratoire de vie collective qu'est le Récif, il s'agit tout de même d'un lieu de lutte et de vie qui, bien que fondé sur des bases solides, peut chanceler au gré des allées et venues des occupants. Précisons que j'ai obtenu l'autorisation d'utiliser l'ensemble des enregistrements vidéo réalisés et que le choix de conserver un certain anonymat découle d'une décision qui m'est personnelle. J'en ai décidé ainsi afin de me laisser une plus grande marge pour manœuvrer les paramètres du dispositif documentaire. À cette fin, j'ai retranscrit les entrevues afin de pouvoir les travailler à même le texte. En résultent deux monologues au cœur du projet de recherche-création, l'exposition *Pavillons de la jeunesse*.

2.1 Pavillons de la jeunesse

Pavillon, qui peut autant être défini comme une construction isolée (en marge) ou un drapeau que l'on hisse (telle une revendication) fait référence au lieu où se concentrait la jeunesse durant l'Expo 67. La mise au pluriel de *Pavillon* désigne l'intention d'établir un rapport entre des jeunes. Le projet d'exposition *Pavillons de la jeunesse* (voir Annexe A) porte à l'étude la résurgence de motifs contreculturels grâce à des éléments textuels, photographiques, archivistiques et vidéographiques. Le projet vise à mettre l'accent sur un effet de miroir intergénérationnel et à questionner notre rapport à la temporalité. Plutôt que d'opérer sur un mode de nostalgie compensatoire¹⁸, *Pavillons de la jeunesse* incite à une réconciliation générationnelle.

À partir des paroles réaménagées en deux monologues — l'un joué par une actrice de trente ans, représentante du Récif, et l'autre par un acteur de 70 ans, représentant l'expérience de M. Ouellette —, je rends effective une performativité sociohistorique. Les acteurs livrent leur texte respectif, puis les textes sont échangés. L'effet de symétrie prend ici la forme d'un palindrome, créant une confusion quant à la temporalité des expériences décrites, et sert à mettre en lumière des expériences fondamentalement semblables. La vidéo deux canaux est donc construite selon ce schéma :

ACTEUR/ÉCRAN (A)

Texte 1 Texte 2

ACTEUR/ÉCRAN (B)

Texte 2 Texte 1

¹⁸ Une nostalgie compensatoire est une nostalgie qui viserait à réparer les manquements du présent par un retour affectif vers le passé. J'approfondirai cette idée au chapitre 3.

Ou lors de la projection en galerie, elle prend la forme de :
 A1 → B2 → A2 → B1 → A1 → (etc.)

Cette projection est le point focal de l'exposition. Gravite autour d'elle un ensemble d'œuvres déclinant sous plusieurs formes cette idée de transhistoricité, d'expérience répétée, d'expérience qui se répète par elle-même. Ces éléments créent un ensemble de dialogues entre elles, permettant la matérialisation de la proposition « il y a résurgence contreculturelle ».

Une installation photographique reprend une image (fig.02) du photographe de presse Antoine Désilet, publiée dans l'édition du 31 août 1968 du quotidien *La Presse*. Elle représente deux personnes s'embrassant non loin d'un muret où l'on voit le lettrage « Pavillon de la jeunesse ». La reproduction est scindée en deux, puis recomposée par un jeu de volumes. L'espace encadrant le baiser est soustrait au reste de l'image et imprimé sur vinyle autocollant apposé au mur. L'autre partie de l'image est reproduite par un transfert photographique avec émulsion cyanotype sur un voile de coton. Le voile, soutenu par une tringle de métal concave, est tendu à quelques pouces de l'image au mur. Cette section de l'image est superposée et à la fois distanciée de la précédente. L'effet de transparence du voile permet de voir l'image imprimée en sous-couche. Selon l'angle, le point de vue diffère et nous amène à recomposer la photographie en plusieurs perspectives, autant conceptuelles que visuelles. La méthode d'accrochage évoque celle d'une bannière ou d'un drapeau.



Figure 2

Un socle en tige de métal se dessine plus loin dans l'espace. Sur le dessus, on voit une matière plastique étagée sous laquelle un miroir est encastré dans la surface supérieure du socle, elle-même en acrylique coloré. Deux photographies sont placées entre les plaques d'acrylique transparent : l'une en noir et blanc, l'autre en couleur. Celle en noir et blanc est tirée des archives du journal *Le Devoir* (circa 1970), tandis que l'image couleur est tirée d'une vidéo tournée au Récif en 2017. Cette fois, j'établis le rapport de ressemblance-différence de ces photographies, à partir desquelles j'introduis une comparaison des deux générations en les associant plutôt qu'en les divisant. Les couches d'acryliques les distancient du miroir qui nous renvoie d'autant mieux le reflet de l'arrière des photographies. Un effet texturé forme le texte en plâtre apposé plus loin, directement au mur de la galerie. La matière se dégage de la surface. Ce texte introduit une troisième voix au dialogue, la mienne : une voix subjective, identifiée comme telle.

L'ensemble des œuvres présentées agissent sur la mémoire collective, car elles sont conçues afin de produire un jeu d'ambiances et de ressemblances. Ainsi, j'ai réalisé des œuvres (re) jouant avec l'interstice entre rencontre, témoignage, texte et image. Mes

recherches plastiques portent sur le remix d'images et de textes préexistants, remaniés et réemployés afin qu'ils révèlent, dans un rapport de différence-ressemblance, des formes sociales.

2.2 La démarche

Comme dans ce projet, ma pratique est nourrie par des individus et des communautés. Ces rencontres se développent en dialogue avec des personnes, des objets et des archives. J'explore les différents codes sociaux et esthétiques qui régissent des phénomènes rattachés à un mode de vie. J'ai un intérêt marqué pour des manifestations culturelles et sociales qui nous mènent hors du temps. Ainsi, je souhaite pointer des circonstances par lesquels des groupes performant des temporalités sociohistoriques. C'est pourquoi je m'adapte à des réseaux pour mieux m'en enquérir, jusqu'à parfois incarner certains aspects de ceux-ci. Je me considère comme propagatrice plutôt que créatrice, car les images empruntées, les témoignages partagés et la coopération sont les matériaux premiers de mes œuvres. Je tente d'activer le travail à l'étape de la conception en incluant des collaborateurs et des prêteurs d'archives à ma pratique.

Dans un esprit de *copyleft* — système selon lequel les membres d'un même regroupement rendent accessibles des contenus libres de droits dans un réseau donné —, je fais appel à des artistes, des photographes et des personnes de communautés affiliées à un mode de vie alternatif pour qu'elles partagent, avec un accord explicite, leurs œuvres, photographies et témoignages que je réassemble dans des dispositifs documentaires et installatifs. *Copyleft* était d'ailleurs la licence employée au sein du

Underground Press Syndicate, dont *Mainmise* faisait partie. Finalement, en déclinant sous plusieurs formes un sujet, je matérialise une agrégation mentale par laquelle je tente de définir quel est le sens culturel de l'image. Dans cet ordre d'idée, je préfère désigner ma pratique comme fluctuante plutôt que disciplinaire.

Ainsi, le texte et la parole sont très importants dans mon travail. Ils servent à exemplifier, faire preuve et soutenir l'hypothèse avancée ici : il y a résurgence de modes contreculturels chez les Milléniaux. La prise de contact, la collaboration, la relation avec autrui et le témoignage comme éléments documentaires sont les matériaux de création. Globalement, c'est le rapport culture-histoire-politique qui m'intéresse. Sous ces grandes notions, la dynamique entre mémoire collective, mémoire culturelle et nostalgie est plus spécifiquement observable dans mes projets récents. Le texte quant à lui agit comme témoin de parole, mais aussi comme témoin d'une forme esthétique. J'y travaille à la fois la sémantique et les choix typographiques qui, tous deux, sont des référents temporels. Le texte a donc une double temporalité : temporalité du contenu (le temps de lire, le temps du texte) et temporalité du signe (la temporalité représentée par la sémantique et la qualité typographique du texte). Pour finir, il est un formidable terrain de jeu, car il est maniable, modulable, plastique.

À mon avis, retravailler le texte ne va pas à l'encontre d'une éthique relevant du *copyleft*, car cette licence de droit va à l'encontre même d'un principe d'auteurité¹⁹. *Copyleft* mute la provenance elle-même d'un document en un médium de l'œuvre. Mes installations photographiques sont composées d'images préexistantes : d'archives

¹⁹ *Auteurité* est un néologisme que j'utilise pour désigner un rapport d'autorité quant à la propriété intellectuelle. J'avoue ne pas avoir croisé ce mot dans mes lectures, mais de l'avoir formé en associant les mots « auteur » et « autorité ». Une recherche rapide m'a permis de constater qu'*auteurité* est utilisé par d'autres auteurs.

privées, d'œuvres et d'images publiées dans des livres ou sur Internet dont la provenance est aussi importante que le contenu.

2.3 Quelques pierres posées

Les œuvres présentées ci-dessous ont été réalisées plus tôt, dans le processus de maîtrise. *Copyleft I* et *Copyleft II* (fig.03) figurent ce principe homonyme. Les deux assemblages photographiques ont été conçus en tant que diptyque. Le premier (fig.04) est composé d'un texte (*La fluidité entre deux moments sans attachements aux encombrements, qui nous laisse être nomade, oisif.*) en peinture acrylique texturée, mise en relation étroite avec une photographie. L'image représente un lit entouré de plantes, une idée d'extérieur à l'intérieur, d'intérieur à l'extérieur, de deux lieux, deux états simultanés. Son auteur est Guillaume Plourde, un jeune artiste vivant sous un mode que je qualifie de contreculturel. Le texte corail vif a été rédigé par moi, par écriture automatique, après une discussion avec Guillaume Plourde. Le lien, le texte et l'image produisent une forme d'énigme. L'écriture manuelle, tremblante, rappelle l'esthétique psychédélique et la propension pour le trait distordu en design actuel. Le texte, difficilement lisible parce que l'ordre de lecture en est variable, dessine une forme triangulaire pointant et encadrant l'image. Ici, l'idée de *copyleft* est mise en action non seulement par l'utilisation autorisée de l'œuvre d'autrui, mais en rebondissant sur la discussion que j'ai eue avec Guillaume Plourde, qui devient ainsi un agent instigateur ou cocréateur du contenu textuel de l'œuvre, basé sur le témoignage de son expérience de vie.



Figure 3



Figure 4

Copyleft II (fig.05) montre trois individus et fonctionne à trois voix : son interprétativité s'exerce dans un dialogue direct avec les images par la superposition de l'extrait d'une œuvre de Plourde à une photo des archives personnelles de Rolland Vallée, ancien membre de *Mainmise*, représenté avec Jean Basile. Les visages de ces derniers sont cachés. Seule une main ressort de ces figures. Elle tient un magazine, mais vraisemblablement elle tient la photo de Guillaume Plourde au premier plan. Les deux hommes à l'arrière semblent avoir les cheveux et la barbe longue : on perçoit la mode d'une autre époque, celle des années 70. L'individu au premier plan est plus jeune et encore qu'il porte une chemise traditionnelle à carreaux, on sent que son image est plus contemporaine, par la coiffure en *cornrows*²⁰. Bien que les deux images ont en commun un camaïeu, la photo au premier plan est brillante et plus vibrante que celle posée au mur, imprimé sur vinyle autocollant. On voit deux sortes de traitement photographiques (argentique et numérique) et deux matérialités du papier photo (lustré et mat). Aussi, l'assemblage occupe deux types d'espace (fig.06) : par le volume, la planéité, la superposition et la variation d'échelles. Cet assemblage cherche à montrer les similarités entre les deux photographies et, par le fait même, les deux moments générationnels.

²⁰ Les *cornrows* sont un style de coiffure associé aux communautés africaines, afro-descendantes et carabéniennes. Il est popularisé par la culture hip-hop.



Figure 5



Figure 6

Certaines de mes sources ne sont pas aussi précisément connues, comme c'est le cas avec *Mainmise* où la rédaction entière du magazine se faisait sous un nom d'emprunt. Le jeu devient alors différent. Plutôt que de fonctionner sous un mode d'écriture automatique, de réassemblage et de réinterprétation, j'ai par exemple traité le texte à l'origine de la vidéo *Maniable* (fig.07) est traité comme une citation de laquelle j'ai dégagé des éléments pour qu'elle soit plus harmonieuse avec le reste d'un contenu. J'ai retiré les marqueurs temporels d'un texte à caractère manifeste, extrait de *Mainmise* n° 2, afin qu'on y décèle une certaine contemporanéité. Bien que le lexique soit anachronique, le fait de ne pas avoir de repères quant au temps de sa rédaction facilite le rapprochement mental entre la teneur du texte et des idées ambiantes actuelles que l'on aurait pu dire, entendre ou lire. Justement, le motif et la trame sonore de la vidéo peuvent rappeler le flux de pensée dans lequel cette ambiance s'installe à force d'associations.



Figure 7

J'exécute encore une fois un jeu d'édition de citations dans *On accomplit des actes* (fig.08). Ici, c'est dans le collage d'extraits de textes que l'intention d'associer des générations s'opère. Présentée dans l'exposition *Refus contraire* des commissaires Doriane Blois, Véronique Hudon et Camille Richard à la Galerie de l'UQAM (2018), cette installation textuelle vise à rapprocher trois périodes — Révolution tranquille, Contreculture, Printemps érable — par leurs écrits sélectionnés sous la thématique du refus comme affirmation. Françoise Sullivan (*La danse et l'espoir, Refus global*, 1948), Mainmise (*Mainmise : trois ans de recherche*, publié dans le no 26, août 1973, et *Manifeste du mouvement coup de poing*, publié dans le numéro no 41, novembre 1974), Fermaille (*Fermaille : anthologie*, Moulé Édition, 2013) et Daria Colona (*Ne faites pas honte à votre siècle*, Poète de brousse, 2017) sont réunis dans un assemblage dont l'absence de ponctuation oblige à lire d'un trait. Le volume des lettres fuchsia ondulantes se dévoile lorsqu'on s'en rapproche ; elles semblent bidimensionnelles, mais sont réalisées en plâtre texturé d'environ un pouce d'épaisseur. Leurs arêtes jointes dessinent une forme rectangulaire distordue, rappelant une page de format Lettre US.



Figure 8

La photographie d'*Une jeunesse en fleur, en feu, en fumée, illuminée, « lit »* (fig. 09) est tirée du fonds d'archive Patricia Ling de la ville de Montréal. Elle représente des jeunes gens au Pavillon de la jeunesse de l'Expo 67. *Lit* signifie quelque chose d'excitant dans un langage adolescent anglophone. Les synonymes de cette expression argotique sont *turned up, cool, fun*. Cette installation témoigne avec ludisme d'événements sociaux et politiques qui ont changé, et changeront, la façon de vivre le début de l'âge adulte. Ici, je tente un rapprochement entre l'impact qu'ont eu les rassemblements de masse des jeunes à l'Expo 67 et la décriminalisation du cannabis en 2018.



Figure 9

On aura vu que je procède par rapprochement et jeux de regard en amalgamant des éléments qui font appel à notre mémoire collective, notre mémoire culturelle et à une certaine forme de nostalgie. Par cet effet de superposition, ces effets de miroir générationnel, je questionne notre rapport à la temporalité ou comment l'on s'insère dans un temps linéaire. Le motif conceptuel du palindrome, interprété de plusieurs façons dans *Pavillons de la jeunesse*, est lui-même une forme de résurgence, ou d'éternel retour, qui rapproche et distancie à la fois des éléments référentiels. Ceci est

mis en place afin de créer une certaine confusion temporelle et de tenter d'établir si une réalité sociohistorique peut se reconstituer d'elle-même et être performé au sein du quotidien d'un groupe. Faut-il comprendre notre rapport au temps comme étant cyclique plutôt que séquentiel, et déterminé par une agrégation de référents culturels ?

CHAPITRE III

MODES DE RÉSURGENCE

Les composantes textuelles et picturales utilisées dans ma pratique sont mises en place afin d'en faire surgir un rapport de ressemblance-différence entre des contextes sociaux, historiques et culturels. Bien que les éléments issus d'archives ne me sont pas contemporains, je peux tout de même les comprendre et m'y sentir associée. Le présent chapitre vise à réfléchir aux dispositifs qui rendent possible ce jeu de références, et par quel phénomène mnémonique et psychologique je peux articuler l'impression d'une résurgence d'un mode passé dans le présent, à travers un travail d'agrégation d'archives, de témoignages et de documents visuels. J'établirai quel est le rôle de la nostalgie, de la mémoire collective et de la mémoire culturelle dans l'évocation de cette impression et comment l'Éternel Retour est une théorie philosophique pouvant révéler une expérience non linéaire du temps, anhistorique. Ainsi, il existe des mécanismes qui permettent que cette perception soit transmise à moi d'abord, puis au spectateur par un jeu d'ambiances et de similitudes. Les différents appuis théoriques du chapitre nous renseignent sur la potentialité de s'insérer comme individu hors du temps.

3.1. À la recherche d'un lieu commun

Il serait facile d'étiqueter le projet d'exposition *Pavillons de la jeunesse* comme nostalgique, car l'évocation de la décennie contreculturelle du XX^e siècle (1960-1970) en est un vecteur actif. Autant ceux qui ont été jeunes autrefois que ceux qui font état d'une jeunesse aujourd'hui peuvent développer un rapport nostalgique avec les années 1960-1970. Avec la distance, l'époque contreculturelle semble plus lisse, mieux organisée. Elle devient un archétype de laquelle on trouve un échappatoire ; « c'était bien mieux avant ». Ce type de nostalgie, qui vise un retour à l'arrière symbolique, un souhait de retrouver ce qui aurait été perdu dans les méandres de l'accélération de la société, est ce que je nomme compensatoire. J'ai dit plus tôt que *Pavillons de la jeunesse* n'agissait pas sur un mode de nostalgie compensatoire, une nostalgie qui viserait à réparer les manquements du présent par un retour affectif vers le passé. Je convoque ce champ théorique, car la nostalgie est avant tout un état psychologique qui nous propulse, l'espace d'un moment, hors du temps.

Emprunté au grec ancien *nostos* (retour) et *algie* (douleur), le mot nostalgie désigne la recherche, dirigée vers le passé, d'un lieu commun symbolique. Pour Svetlana Boym, elle nous unifie dans un rapport d'affectivité autant qu'elle nous divise par la nature même du lieu commun que l'on cherche à retrouver.

Nostalgia is paradoxes in the sense that longing can make us more empathetic toward fellow humans, yet the moment we try to repair longing with belonging, the apprehension of loss with the rediscovery of identity, we often part ways and put an end to mutual understanding. [...] It is the promise to rebuild the ideal home that lies at the core of many powerful

*ideologies of today, tempting us to relinquish critical thinking for emotional bonding.*²¹

On peut trouver dans cette citation de Boym un élément à la source des conflits générationnels ; lorsqu'émerge une identité nouvelle, la peur de disparaître provoque des conflits, ou ; lorsqu'une génération remplace la force d'une autre, cette dernière réagit à l'altération de l'image du monde qu'elle a conçue. Or, *Pavillons de la jeunesse* vise à une réconciliation en dégagant les similitudes entre deux générations que l'on a vu s'opposer. Les textes de la vidéo sont conçus de façon à allier deux expériences par leur mise en opposition. Les *verbatim* d'entrevues, structurés en palindrome, se succèdent l'un l'autre, répondant à l'un et l'autre par des extraits de témoignages sur des sujets similaires : l'accueil, l'origine de vouloir s'organiser en collectif, la visée politique, assumée ou non, de l'expérience. Ainsi, même si les deux monologues sont organisés afin d'être comparés, ce qui s'en dégage est un ensemble de similitudes, de rapprochements et de correspondances contrastant le conflit générationnel. Cette stratégie est employée afin de créer un sens de continuité historique, ralliant à une initiative passée, qui rattache une communauté d'idées pour, finalement, avoir le sens d'être *dans l'histoire* d'une façon alternative (j'y reviendrai). « C'était mieux dans le temps » est désarçonné par le dégagement de motifs récurrents, par un retour du passé dans des actions présentes, qui visent à « améliorer le futur ». Voici des extraits d'entrevue témoignant de ces rapprochements entre les deux vécus générationnels.

Nous autres, quand on a fait ça, c'était pour aller vivre différemment de nos parents. La génération d'après est revenue à une façon plus traditionnelle, normale de la société d'aujourd'hui. Pis les jeunes aujourd'hui décident de retourner à un mode de vie plus proche du nôtre²².

Politiquement, ce qui peut découler du projet en découlera. Mais ça reste de l'expérimentation. Ça reste qu'on explore et qu'on n'a pas les réponses

²¹ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York, USA: Basic Books, 2001), p. XV-XVI

²² Extrait d'entrevue avec André Ouellette, co-fondateur de la Commune de la Plaine, réalisée le 20 août 2017

à c'est quoi exactement qu'on est en train de changer dans la sphère sociale et politique du Québec²³.

La nostalgie est un miroir du passé, mais n'en provient pas. Poussée par une condition présente, elle porte un regard rétrospectif, plutôt que régressif, sur le passé. C'est dans ce processus qu'André Ouellette s'est généreusement lancé en réfléchissant avec moi à la condition présente de ses jeunes voisins du Récif, cela en les observant du point de vue de sa propre expérience passée.

Le sentiment nostalgique utilise le passé comme lieu de transposition du présent, mais n'en tire pas son origine²⁴. Il est prépondérant dans des contextes où l'anxiété nous confronte à un besoin de continuité²⁵, en réaction, entre autres, à l'accélération de l'histoire (avancées technologiques), aux changements brusques (crises politiques), et à la précarisation. En réponse à ces agents déstabilisateurs, la nostalgie vise la recherche d'une communauté, réelle ou fictive, à laquelle un groupe ou un individu peut se rattacher en un lieu commun. Ainsi, mon projet de recherche-crédation s'appuie sur le principe historique de la nostalgie, tel que proposé par Byom, et sur sa dynamique d'attachement à une communauté plutôt que sur son caractère affectif et régressif. L'auteure écrit :

*[...] here is no less global epidemic of nostalgia, an affective yearning for a community with a collective memory, a longing for continuity in a fragmented world. Nostalgia inevitably reappears as a defence mechanism in a time of accelerated rhythms of life and historical upheavals.*²⁶

²³ Extrait d'entrevue avec l'une des membres et co-fondatrice du collectif Le Récif, réalisée le 26 août 2017

²⁴ Fred Davis, *Yearning for Yesterday, a Sociology of Nostalgia* (New York: The Free Press, 1979), p.10

²⁵ *Ibid.*, p.34

²⁶ Byom, *Op. cit.*, p.XIV

Le Récif est formé principalement d'individus qui ont exercé leur citoyenneté lors de la grève générale illimitée de 2012, lors de la lutte contre le port pétrolier à Cacuna en 2014, dans des groupes antifascistes et dans un exercice de luttes généralisées contre le néolibéralisme et le capitalisme tardif. En effet, leur mode de vie collectif est lui-même en opposition avec ces paradigmes. Dans ce contexte anxiogène, ce lieu s'est formé par des actions se rattachant à une communauté d'idées. La pensée nostalgique surgit au moment où j'établis une relation entre Le Récif et une initiative similaire issue du passé. La nostalgie est un processus par lequel un individu se rattache à un groupe en se référant à son cadre social. En faisant appel à la mémoire collective, elle s'institue au-delà d'une expérience personnelle du passé, transposant la mémoire personnelle à celle du groupe ; par le biais d'images, de documents et des signes relatifs au cadre social : « *nostalgia is about the relationship between individual biography of groups or nations, between personal and collective memory*²⁷ ».

3.2. Une société de mémoires

Pour qu'une nostalgie dépasse le cadre individuel, il faut faire appel à une mémoire collective qui est rattachée soit à un groupe, soit à un lieu commun. La mémoire collective est ce qui cadre cette impression de résurgence et qui me permet d'entrevoir des bribes du passé dans des manifestations actuelles. Considéré comme le fondateur des travaux sur la mémoire collective, Maurice Halbwachs explique cela comme étant un procédé liant la mémoire individuelle à la mémoire d'un groupe, cerné par un cadre

²⁷ *Ibid.*, p.XVI

social. Le sociologue Gérard Namer définit le cadre social de Halbwachs comme une « structure mentale d'origine sociale ²⁸ ».

La mémoire collective est distincte de l'histoire en ce qu'elle ne retient que les ressemblances et qu'elle s'articule autour d'impressions, d'atmosphères, de similitudes. Elle se construit en connaissance d'un lieu, d'un groupe et par une transmission générationnelle. Ici, encore, le rapport à la génération précédente est important dans la constitution d'une approche du passé par la mémoire collective. En 1925, Halbwachs écrit que « suivant l'âge et aussi les circonstances, on est frappé surtout des différences ou des similitudes entre les générations qui tantôt se replient sur elles-mêmes et s'éloignent l'une de l'autre et tantôt se rejoignent et se confondent ». On retrouve ce même effet de rapprochement-distanciation, ressemblance-différence que le projet *Pavillons de la jeunesse* vise à établir. C'est la mémoire collective de la période contreculturelle, propagée dans mon cadre social de québécoise francophone progressiste, qui me permet d'entrevoir des rapprochements avec la jeunesse actuelle. Namer résume :

Les *cadres sociaux* sont une mémoire de faits, la *mémoire collective* est une mémoire de significations puis mémoire d'une culture. La mémoire collective n'est qu'une illusion inventée par le groupe pour continuer à croire qu'un fait puisse être symbolique de la durée, de la permanence, du sens d'un groupe [...] ²⁹

Le groupe est mutable et virtuel. Il est extensible et se modifie au gré de l'évolution de l'individu. Un individu fait d'ailleurs partie de plusieurs groupes simultanément, et ceux-ci changent d'importance suivant que l'on s'en rapproche ou que l'on s'en éloigne. Par exemple, je fais partie d'un groupe que l'on pourrait nommer « artiste

²⁸ Gérard Namer, *Halbwachs et la mémoire sociale*, Logiques Sociales (Paris: L'Harmattan, 2000), p.236

²⁹ *Ibid.*, p. 238

québécoise francophone », mais aussi des groupes « étudiante de l'UQAM » et encore « résidente du Plateau-Mont-Royal ».

Même dans ma solitude, je suis en société même en solitude, les groupes et le cadre social ont une influence sur moi. C'est donc une société entière que je porte en moi et en tout temps, ce qu'explique Halbwachs par son mythe du solitaire qui consiste à affirmer « qu'une société de mémoires, telle que le témoignage, ne peut exister que parce que ma mémoire était déjà en elle-même une société³⁰ », écrit-il. Ainsi, lorsque je suis seule, je fais appel à ma mémoire individuelle afin d'actualiser une infinité de mémoires collectives que je porte en moi. « L'essence de la mémoire individuelle est d'actualiser les mémoires collectives et de n'exister que par là³¹ ». Ces mémoires collectives, externes, que je convoque, s'appuient sur une mémoire culturelle, portée par des supports mnémoniques. J'emploie les œuvres, images et témoignages d'autrui pour stimuler l'évocation d'une mémoire culturelle. C'est à partir de ces matières réaménagées que je peux exemplifier la réactivation d'un contexte sociohistorique. Entre documentaire et fiction, j'établis une proposition à partir de ce qui existe déjà plutôt que de la métaphoriser par des images scénarisées ou encore le figurer par un travail documentaire. Seule, je développe un sens virtuel du temps me permettant de naviguer d'un référent à l'autre, de convoquer des mémoires culturelles virtuelles. J'ai alors, dirait Maurice Halbwachs, « accès ainsi à un très grand nombre de mondes qui sont des mondes de significations, ces significations comme les livres sont transhistoriques, l'acte par lequel je fais appel à ces significations, lui, est dans le temps historique³² ».

³⁰ *Ibid.*, p. 124

³¹ *Ibid.*, p. 133

³² *Ibid.*, p. 160

La mémoire culturelle n'est pas sommée, mais façonnée au gré des époques, des flux de pouvoir et de l'impulsion médiatique. Elle se distingue de la mémoire collective par sa nécessité d'un support. Tout comme le groupe, elle est virtuelle et malléable, mais rattachée à un élément souvent concret, qu'il soit l'archive, le livre, le texte, le récit oral, l'objet ou l'image. La fonction de ces supports varie, mais ils ont en commun de préserver le temps. Quant à lui, le sens culturel de ce temps varie selon les forces qui le façonnent au moment de son dévoilement³³.

La photographie est le support mémoriel par excellence, car elle fait état d'une réalité qui a déjà été. Elle demeure cependant muette et sujette à l'interprétativité. Elle est le support mémoriel par excellence, car³⁴. Ainsi, si je mets en relation deux photos, je change la signification de l'une et de l'autre, car l'une affecte l'autre. L'une entraîne l'autre dans son univers d'évocation, et vice-versa, reprenant encore le motif conceptuel du palindrome. C'est qu'il n'y a pas qu'un unique sens de lecture quand on veut établir un rapport chronologique avec l'image ; elle m'informe autant sur le passé qu'elle représente que sur ma condition présente en relation avec ce passé figuré. Elles me servent de témoins visuels et soutiennent le rapport comparatif que je vise à établir. Une image tirée d'un journal montréalais (circa 1967) est mise en relation de proximité avec une image tirée d'un tournage au Récif, en 2017. Les deux figurent des jeunes gens à l'extérieur, discutant. Par la simple juxtaposition des deux images dans un dispositif d'exposition, ici un socle composé d'un miroir encastré, le sens des deux photographies se croise et l'on est porté à cerner leurs ressemblances. Ainsi, les ressemblances sont une jeunesse qui, malgré le temps, semble faire partie du même groupe social par leurs habits, leurs postures, l'environnement qui les entoure. Si je mets une image récente avec une image

³³ Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives* (New York, NY, USA: Cambridge University Press, 2011), p. 396

³⁴ *Ibid.*, p. 210

antérieure ayant le même motif, je brouille les repères temporels et actualise l'image antérieure tout en reléguant l'image récente vers un temps passé. Leur rapport à une chronologie semble s'effacer. Elles deviennent anhistoriques, hors du temps. Je peux aussi tromper le spectateur en traitant l'image ancienne comme une image actuelle, et l'image actuelle comme une image antérieure. L'image, retirée de son cadre narratif d'origine, est un canevas dont les symboles peuvent être réappropriés dans le but de créer de nouvelles significations.

Le royaume de significations que je peux évoquer est d'autant plus vaste que l'ère numérique donne accès à une infinité de mémoires culturelles. Non seulement je suis submergée par cette infinité de référents, de plus, ils me sont présentés sur un pied d'égalité de valeurs et d'ordres chronologiques. Une archive du monde, découverte sur *Google Image* ou sur le moteur de recherche d'un centre de conservation me donne l'opportunité de découvrir une quantité faramineuse de textes, d'images et de documents, classés non pas selon une rigueur historique, mais une logique lexicale. Ainsi, je vais à la rencontre d'éléments par un processus de comparaisons basées sur leurs ressemblances symboliques. L'ensemble de ces référents se présente à mon esprit comme un ensemble flottant prêt à composer des liens heuristiques plus ou moins conscients, dans un nuage de temps et de réalités culturelles auquel j'ai en continuité accès³⁵.

Alors que l'affectivité nous rattache à une nostalgie, c'est la symbolisation du lieu commun qui stabilise la mémoire à travers les époques et les générations, collectivisant ainsi le sens de cette mémoire. Le regard rétrospectif que je pose sur la période

³⁵ *Ibid.*, p. 205

contreculturelle se base sur une somme de similitudes constituées à partir de supports caractéristiques de la mémoire culturelle. Ces supports sont cependant signifiants en ce qu'ils visent à appuyer la proposition d'une résurgence et à générer le sens que je recherche. Cette mémoire devient donc un symbole :

The memory that takes on the force of a symbol is formed by retrospective interpretation of the past, and is set within the framework of a determinate meaning.³⁶

Ainsi, *Pavillons de la jeunesse* n'établit pas une comparaison qui résulte en une nouveauté de significations, mais qui résulte en un renouvellement, une impression de *même*.

3.3. Être hors du temps

La nostalgie et la mémoire collective donnent l'impression d'être momentanément hors du temps, ou plutôt dans un espace entre le passé et le présent, orienté vers le futur. D'une autre façon, l'éternel retour du même est une façon d'envisager le rapport au passé dans le présent, pour le présent, et son autodépassement. Il s'agit d'une conception du temps basée sur la répétition du même, un élément unique. Le temps, quant à lui, est composé d'une infinité de même qui se répète une infinité de fois. Comme la mémoire collective, l'éternel retour nietzschéen est la revitalisation d'éléments du passé, par leur retour anachronique dans le présent. La tâche serait de raviver des éléments du passé, de les ré-énergiser par leur rappel anachronique soudain,

³⁶ *Ibid.*, p. 245

leur surgissement hors du temps, afin d'accéder à un futur dans lequel le présent ne pourrait se reconnaître³⁷. Elizabeth Grosz énonce que :

*Every present is riven by memory, by the recontextualization of the virtual past which provides the links, contexts, and framework to augment the present's performance of perception, action, and reflection; equally, the present always spreads itself out to the imminent future, that future a moment ahead from which the present prepares itself by reactivating the past in its most immediate and active forms, as a habit, recognition, understanding.*³⁸

Ainsi, l'éternel retour³⁹ défie la prémisse de la nostalgie, car ce précepte philosophique déconstruit le considérant que le passé est irréproductible. Il avance que nous sommes dans une expérience circulaire et non linéaire du temps ; dans le retour constant d'une expérience du même. Le retour successif du même, ici un mode contreculturel qui se manifeste d'une génération à l'autre, forme une expérience infinie du temps « qui implique l'éternel retour à la fois comme pensée et comme expérience possible⁴⁰ ».

La répétition forme la différence⁴¹, celle de la condition dans laquelle le même effectue son retour, mais ce qui forme la ressemblance, c'est le même en tant que tel. C'est ce rapport de différence-ressemblance que j'établis avec le projet *Pavillons de la jeunesse* : la répétition est la similitude, la différence est le déplacement générationnel. Quand le même effectue son retour, lorsque le passé resurgit dans le présent, nous sommes sujets à un temps anhistorique, en dehors de la linéarité de la temporalité historique. Cette extraction de soi du temps est l'évocation de la société de mémoire

³⁷ Elizabeth Grosz, *The Nick of Time : Politics, Evolution, and the Untimely* (Durham: Duke University Press, 2004), p. 117

³⁸ *Ibid.*, p. 250

³⁹ Paragraphe 341 dans Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir* (Paris: Flammarion, 2007), p. 279

⁴⁰ Bernard Saligon, *Les déclinaisons du réel : La voix, l'art, l'éternel retour*, Les éditions du cerf, La nuit surveillée (Paris, 2006), p. 195

⁴¹ *Ibid.*, p. 188

que je porte en moi. Ce qui m'intéresse, c'est que l'expérience passée contreculturelle influe sur le présent, et que l'expérience du présent contreculturel influe sur ma perception du passé, mais que toutes deux soient orientées vers un futur. Avec cet intérêt, je rebondis sur les mots de Grosz qui affirme que :

*This splitting of the present, at each moment as it occurs, into the virtual and the actual, the past and the present, creates the possibility of temporal resonances, of inventions and productions impelled by the force and the past filling in the details of the present, and the capacity of the present to reinnervate elements of the past.*⁴²

Au premier plan de cette recherche-création, on trouve la façon dont la mémoire collective et la nostalgie alimentent les mouvements culturels et par quels processus des groupes performant des temporalités sociohistoriques. Le projet *Pavillons de la jeunesse* fait appel à une forme de nostalgie historique qui tient d'un phénomène de mémoire. Cette mémoire collective s'invoque par une société de mémoires à laquelle je peux faire appel, entre autres, au contact d'éléments physiques et virtuels ayant comme caractéristique commune de mettre en réserve une mémoire culturelle. Mon approche vise à établir un rapport à la temporalité, un transfert du passé dans le présent pour le présent et son autod passement dirigé à la fois vers le futur et latéralement. Les axes théoriques invoqués ont en commun de produire une impression de continuité sociohistorique et de déconstruire notre expérience linéaire du temps ; pour donner, l'espace d'un moment, une impression d'éternel retour du même, une expérience d'être en suspension, hors du temps.

⁴² Grosz, *Op. Cit.*, p. 250

CHAPITRE IV

THÉORIES ET PRATIQUES ARTISTIQUES

Alors que le précédent chapitre traitait, en lumière des axes théoriques, des stratégies par lesquels la vidéo et la juxtaposition d'images font ressortir un sens de retour et de continuité historique, revenons sur l'écosystème que l'exposition *Pavillons de la jeunesse* met en place. Différents éléments visuels gravitent autour de la vidéo, élément central et formatif du projet. Ceux-ci viennent appuyer l'expérience suggérée de retour d'un mode contreculturel dans le présent. S'articulant dans un dispositif à la limite du documentaire, des éléments d'archives sont remaniés et un texte au mur amène une troisième voix.

Ainsi, ce travail s'arrime à des stratégies de reprise. Les pratiques de reprise, qu'elles soient nommées « remixe », « appropriation », « citation », « postproduction » ou « re-enactment », sont emblématiques de l'art contemporain et du paradigme postmoderne. Le travail de reprise amène un questionnement sur le traitement de la voix de l'auteur et la nature de celui-ci. Il engendre une réflexion sur le média et le contexte dans lequel la reprise est effectuée, dans lequel l'objet est déplacé et où il peut former un langage par association. La mise en relation des différents éléments formels de *Pavillons de la jeunesse* est construite par un langage qui lui est propre, que Hal Foster présente comme : « *a notion of artistic practice as an idiosyncratic probing into particular*

figures, and events in modern art, philosophy, and history»⁴³. Ce langage découle de plusieurs théories et pratiques des arts contemporains, que nous observerons sous la loupe de la reprise, de l'agrégation, et du caractère anhistorique du re-enactment.

4.1 L'emprunt

Nicolas Bourriaud nomme la postproduction le procédé consistant à ne plus « fabriquer un objet, mais d'en sélectionner un parmi ceux qui existent, et d'utiliser ou modifier celui-ci selon une intention spécifique⁴⁴ ». Dans le contexte de ma pratique, je nomme un emprunt la stratégie décrite par Bourriaud. Je l'emploie lorsque je fais appel à la création d'un autre dans un cadre installatif, mais jamais dans une visée d'appropriation pure et simple. J'engage d'abord un dialogue avec l'auteur de l'œuvre, car ce qui m'intéresse avant tout, c'est d'entrer en dialogue avec l'œuvre et le processus qui a mené à sa création. Ainsi, lorsque j'ai utilisé les photographies de Guillaume Plourde, nous avons eu un long entretien pendant lequel il m'a expliqué sa proposition, la composition de l'image et le contexte dans lequel il se trouvait lors de sa création. Pour le texte mural présenté à *Refus contraire*, j'ai eu un entretien avec l'auteure Daria Colona, point d'amorce du projet, qui m'a expliqué ses motivations lors de l'écriture de *Ne faites pas honte à votre siècle*. Dans tous les cas, je m'applique à révéler la source de mes emprunts, qu'elle soit obstruée, mise en relation avec d'autres éléments ou déplacée de son contexte d'origine.

⁴³ Hal Foster, *An Archival Impulse. October, 110*, (Automne 2004), p. 3

⁴⁴ Nicolas Bourriaud, *Postproduction : la culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*. (Dijon: Presses du réel, 2003), p. 19

La reprise dans mon travail de mise en exposition porte une attention particulière à l'ambiance. Celle-ci ne peut qu'être suggérée, jamais imposée. Les éléments mis en place s'appuient sur la culture générale du spectateur qui les rencontre. L'ambiance se crée loin de la didactique, dans un éveil spontané de la mémoire culturelle par lequel des référents surgissent afin de tisser des liens entre les différents éléments présentés. Pour cette raison, plusieurs de mes emprunts sont d'origine archivistique. Je ne rencontre pas l'archive par hasard ; je la cherche. Je la cherche longtemps, puis sélectionne celle qui figure l'idée que j'ai en tête. Ce processus de recherche me permet en fait de rencontrer plusieurs archives, car je m'écarte souvent du chemin pour prendre des détours, par curiosité de voir ce que je vais y trouver. Ainsi, dans le cadre de ce projet, j'aurais pu me restreindre à un ensemble de périodiques contreculturels et aux archives personnelles de leurs agents. J'ai préféré élargir mes recherches à l'extérieur de ce cercle homogène pour aller voir les archives politiques de la Ville de Montréal (1965-1978) et celles des principaux périodiques québécois de la même époque, numérisées par la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), tout en suivant le critère « contreculture ». Ceci me permet d'avoir une vision nuancée du contexte entourant les images et les textes, et d'avoir accès à des discours opposés, afin de pouvoir faire la part des choses. Potentiellement, je peux restituer les images prises sur le vif et publiées par des médias officiels au groupe virtuel contreculturel dont les protagonistes photographiés faisaient partie. Il ne s'agit donc pas d'un processus de transgression de l'archive, mais d'un ricochet à partir de celle-ci, car je n'en altère pas le discours ; je viens plutôt l'ajouter à la proposition principale.

Ainsi, c'est un réseau que je crée entre les archives, les emprunts, les référents ambiants et vous, et moi. *Copyleft*, ou cet espace de diffusion entendu comme libre de droits, est le cadre conceptuel de la création de ce réseau. Le réseau en *copyleft* s'établit d'abord entre moi et les collaborateurs, prêteurs d'œuvres et ayant droit des archives, lors de la négociation des termes de la collaboration, du prêt, de l'autorisation. C'est un réseau

primaire d'instigateurs avec lesquels je bâtis une relation plus ou moins de proximité. La relation va au-delà de l'échange transactionnel et se matérialise parfois en amitié, ou trouve son origine dans une amitié.

Le deuxième réseau s'établit avec l'archive, l'œuvre, la parole, l'acte collaboratif. Je déploie un réseau ouvert de dialogues à partir de l'élément qui m'est partagé. Ainsi, un ensemble de collaborations, d'emplois d'archives et d'œuvres d'autrui peut fonctionner autant indépendamment qu'en cohésion, pourvu qu'ils aient un motif commun.

4.2 L'agrégat comme dialogue

Mes médiums sont ceux de l'image, de l'expérience et de la collaboration, mais il reste que mon travail s'articule essentiellement autour de l'énonciation d'une proposition soutenue par des éléments documentaires et exemplifiés par des images déjà produites. En réfléchissant à ces modalités, mon processus est proche de ce que David Joselit nomme l'agrégation⁴⁵. L'agrégation est un cadre qui peut accommoder une variété d'itérations au sein d'un même langage. Inscrit comme un « style international », il provient de la jonction de trois éléments de l'art conceptuel : la proposition, le document, le ready-made.

La proposition « il y a résurgence contreculturelle chez la jeunesse actuelle » engendre un nombre d'énoncés portant sur les conditions de cette résurgence, les matérialisations

⁴⁵ David Joselit, *On Aggregators*, *October*, 146, Cambridge: MIT Press, (Automne 2013)

de cette résurgence et le bagage culturel qui la forme. La proposition est appuyée par la vidéo et vise à conserver le moment des entrevues menées à Trois-Pistoles, faisant office de document. Le ready-made s'organise sous la forme de citations de styles. Par la courbure du texte, les choix typographiques et les référents à l'esthétique psychédélique, il rappelle une production culturelle saturée. Je classe l'archive comme ready-made, parce qu'elle est un objet saturé de sens et représente une condition culturelle fixée par son image. Encore une fois, c'est ce réseau de dialogues stimulés par l'utilisation de ces différents éléments qui est mis en place. Ce dialogue se fait à partir de trois éléments : l'archive, le documentaire et les choix de mise en exposition, représentant trois voix : témoignages du passé, témoignages présents (de l'action présente et de l'action passée) et ma voix, la voix de la mise en relation.

La proposition fonctionne comme une partition qui génère plusieurs énoncés tout en restant à l'état de potentiel. Elle intervient comme valeur esthétique. La valeur de la proposition dépend de sa vivacité, déterminée par la qualité des énonciations activables ; activable désigne la condition de plasticité et de transivité de l'image qu'entraîne l'énonciation. Le document découle d'une pratique de recherche de la vérité. C'est un artefact qui met en réserve un événement ou une expérience d'origine durative. Le ready-made agit comme un lexique d'éléments déjà saturés de sens. C'est une cristallisation de la production, de la valeur du bien, du désir de l'objet. Il multiplie les dimensions de la proposition. Ainsi, ce style international proposé par Joselit ouvre à la création d'un monde dans lequel un langage particulier permet la création de dialogues entre des éléments hétérogènes, formant l'homogénéité de la proposition. La valeur esthétique de celle-ci dépend de son potentiel à renouveler le dialogue engagé. Ce mode d'exposition intègre le regardeur comme un agent actif de la composition de la proposition, car il doit faire appel à son bagage culturel, voire personnel, afin d'activer les liens présentés.

4.3 Le « régime fictionnel » du documentaire

Bien qu'elle soit composée à partir des *verbatim* recomposés et livrés par deux acteurs, la vidéo est traitée comme un élément documentaire. Or, même si elle découle d'une certaine scénarisation, la vidéo n'est pas une fiction, mais agit tout de même dans le « régime fictionnel » du documentaire⁴⁶. J'ai de nouveau filmé les entrevues afin de mettre l'accent sur les discours plutôt que sur les personnes qui les livrent, pour que celles-ci ne deviennent pas des personnages d'elles-mêmes. Les acteurs personnifient un archétype qui s'ancre sur une façon contrôlée, choisie, de se représenter, alors que les entrevues d'origine ont été réalisées de manière plus informelle. Ainsi, cette réécriture en dialogue ouvert des *verbatim* sert à en dégager l'essentiel et faciliter le dégagement des liens d'idée, de voulu, d'affect. Il ne s'agit pas d'un geste de censure, mais de clarté. Cette façon d'envisager le documentaire, par le travail des *verbatim*, me donne plus de liberté dans la façon d'organiser les réponses, sans toutefois les dénaturer, car je ne suis pas contrainte par des règles de montage. Cette méthode me permet de travailler à même la forme de la vidéo.

Ces éléments sont des interventions à même les paramètres du documentaire. Réfléchir à son mode de production, c'est aussi réfléchir au réalisme et à la fictionnalité du documentaire. Bien que le documentaire agisse souvent par mimétisme pour nous faire croire à la véracité de l'image, celle-ci demeure une construction fictive. Le langage dominant de la représentation, par souci de cohérence et dans le but de bâtir un récit axé sur son sujet, écarte les éléments qui pourraient contredire la thèse avancée. Ceci a pour effet de créer une hétérogénéité avec la source, la situation réelle. Aline Caillet

⁴⁶ Aline Caillet, *Dispositifs critiques: Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Arts contemporains (Rennes: Presses Universitaire de Rennes, 2014)

dresse trois lieux communs des « régimes fictionnels » : la mise en scène du documentaire, le jeu des personnages-acteurs et ce qui est relatif à l'ordonnance des faits (vérité/possible)⁴⁷. Ce sont ces éléments qui nous font croire au réalisme ou non-réalisme du film. Intervenir dans le dispositif par l'expérimentation de ces éléments, par les procédés de captation, par les modalités de représentation, c'est « mettre en jeu au sein du documentaire la question de la manipulation du réel⁴⁸ ».

Ainsi, ce sont justement les paramètres de représentation du réel que je manipule par le travail des *verbatim* et du montage. Bien qu'ils personnifient deux générations, les acteurs sont dans le même cadre, le même environnement, soumis à la même édition et fonctionnent l'un en réponse à l'autre, dans un palindrome infini. Même si j'ai recours à des acteurs pour livrer les *verbatim*, les personnes qui m'ont partagé leurs témoignages jouent elles aussi un rôle. La vidéo se trouve dans un état intermédiaire entre l'authentique et le jeu, ouvrant la place à une dichotomie entre pratique représentative et performative⁴⁹. Les acteurs sont sollicités pour performer la représentation de mes interlocuteurs. Dans le cadre général du documentaire, le personnage-acteur qui, bien qu'il ne soit pas « scripté » est en représentation, se métamorphose en une image de lui-même et donc un personnage au service du récit documentaire. L'image maintient en place le personnage et cherche à former des archétypes⁵⁰. Ici, l'acteur est appelé à s'inspirer de l'archétype fixé par l'image des entrevues pour développer la façon dont il livrera les *verbatim*, protégeant ainsi les interlocuteurs de leur devenir personnage, et assurant une certaine régularité afin d'exacerber la forme du palindrome.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 39

⁴⁸ *Ibid.*, p. 34

⁴⁹ *Ibid.*, p. 41

⁵⁰ *Ibid.*, p. 43

C'est une posture critique du documentaire que je prends en travaillant sa structure, son positionnement face à son sujet ; la structure sujet-thèse-antithèse n'est pas respectée et le sujet posé se complète par un ensemble d'éléments extérieurs à la vidéo. Aussi, l'enquête, l'interview et le procédé de recherche, constitutifs d'une approche pragmatique du documentaire, ne sont pas montrés, appuyant la dichotomie entre le réel et sa représentation. En représentant le procédé de construction au sein même de l'objet filmique, ici le palindrome, on rend visible le dispositif : le protocole filmique, stratégies de tournage et structure cinématographique. C'est, en quelque sorte, la formulation du réel, par les différents choix éditoriaux rendus visibles, qui est objet de la critique ; et c'est l'utilisation même du dispositif qui est l'outil critique.

4.4 Proposition d'une pratique anhistorique du re-enactment

En approfondissant le « régime fictionnel » du documentaire, nous pouvons concevoir ce dispositif cinématographique comme un genre artistique. Le documentaire est associé à une représentation authentique du réel. Il devient un genre artistique lorsqu'il est détourné : « *artists reinvented the documentary mode, simply by avoiding the assumptions of objectivity, impartiality and transmission of facts*⁵¹ », explique Alfredo Cramerotti. Le re-enactment est une forme critique du documentaire qui, depuis la moitié des années 2000, s'est répandu dans les arts visuels. Se traduisant par l'expression *reconstitution jouée*⁵², le re-enactment est à l'origine un passe-temps visant à recréer des événements historiques, notamment des batailles militaires

⁵¹ Alfredo Cramerotti, *Aesthetic Journalism : How to Inform Without Informing*, vol. 2, Bristol: Intellect, 2009, p. 42

⁵² Aline Caillet, Le re-enactment: Refaire, rejouer ou répéter l'histoire?, *Marges: Revue d'art contemporain*, n° 17 (1 novembre 2013), p. 67

importantes. Le mimétisme et la répétition sont les éléments fondamentaux de cette pratique à caractère performatif. Toutefois, elle se distingue de la performance répétée. À chacune de ses itérations, le re-enactment propose une forme nouvelle de l'événement passé : « *[re-enactment] invites transformation through memory, theory, and history to generate unique and resonating results* ⁵³ », explique ici Robert Blackson.

En art actuel, je décèle deux pratiques de re-enactment : la répétition performative et le rejeu d'événements historiques. C'est ce dernier qui m'intéresse particulièrement. Dans les deux cas, le re-enactment s'établit sur la durée, le caractère événementiel de l'acte d'origine, le script et le rôle de la documentation. Ce sont ces éléments qui sont déplacés en vue d'une actualisation. Un re-enactment vise à reprendre dans le présent, pour le présent, un fait passé et est orchestré dans le but de produire cet effet passé-présent volontairement. Je travaille le rapport de ressemblance-différence en relation avec les pratiques de re-enactment en art actuel et de leur caractère anhistorique.

Je réfléchis ma proposition en établissant un parallèle avec *La Commune (Paris, 1871)* du cinéaste Peter Watkins. La commune de Paris est la tentative du prolétariat parisien du XI^e arrondissement de constituer un gouvernement d'autogestion après le renversement du Second Empire. *La Commune (Paris, 1871)* est une œuvre cinématographique de re-enactment et une critique de l'occultation de cet événement dans l'Histoire et le système d'éducation français⁵⁴. Tournée en 1999, ce film historique comprend plus de 220 acteurs amateurs et non-acteurs.

⁵³ Robert Blackson, « Once More... with Feeling : Reenactment in Contemporary Art and Culture », *Art Journal* vol.66, n°1 (3 avril 2014), p. 29

⁵⁴ Peter Watkins, « La Commune (Paris, 1871) », tel que récupéré de <http://p Watkins.mnsi.net/commune.htm> le 29 mars 2019



Figure 10

Deux moments composent cette œuvre de re-enactment. D'abord, les acteurs incarnent leurs personnages et rejouent les événements de la Commune. Puis, les acteurs, alors hors de leurs personnages, se réunissent pour discuter de leur expérience. Ce segment du film consacré à la discussion post-tournage est le moment où, plutôt que d'exemplifier par la reprise, les *re-enactors* toujours en costume de scène énoncent le caractère contemporain de l'événement passé. On peut se demander quel est le moment de réalisation du re-enactment. Est-ce le moment de la reconstitution, ou le moment de la résonance de la reconstitution dans le temps présent ? J'aimerais appuyer cette question avec Aline Caillet, qui écrit :

si re-enact, signifie rejouer, il faut aussi entendre cette expression au sens de *remettre en jeu* : une remise en jeu symbolique qui procède sur le mode

du comme si et qui ne vise pas tant des effets mimétiques que symboliques ; manière d'interroger autant l'histoire que notre présent.⁵⁵

Ce qui est en jeu et un enjeu des pratiques de re-enactment, c'est un rapport au passé qui s'effectue dans le présent, pour le présent. Contrairement au re-enactment, cet effet n'est pas produit dans ma pratique par la mise en scène d'un élément du passé, mais bien par la visibilité du passé dans des modes contemporains, produits involontairement en société. Je souhaite témoigner par ma pratique artistique de phénomènes sociaux par lesquels des communautés rejouent l'histoire au sein de leur quotidien, qui se matérialise sous une forme agrégative par un travail de l'archive, d'objets référentiels et la création d'éléments documentaires.

Ce que je propose est une forme de re-enactment qui serait constitué d'une action ancrée dans le quotidien, la vie réelle, entraînant une lecture du passé resurgissant dans le présent ; un *re-enactment involontaire*. Ou plutôt que *volontaire et involontaire*, je propose *historique et anhistorique*. Le re-enactment historique se réfère à un fait de l'histoire et aux documents qui sont le support de notre mémoire culturelle et collective. Le re-enactment anhistorique se réfère plutôt à une ambiance, un mode qui résonne par son rapport ressemblance-différence avec un paradigme plus vaste, plus flou qu'un événement historique circonscrit. Le travail que j'ai entrepris au Récif, appuyé par les installations photographiques et les inscriptions aux murs que je réalise, vise à matérialiser ce mode, mais aussi le lien intergénérationnel qui me permet de lire une résurgence contreculturelle accordée au présent.

Voici comment je distingue l'approche que je propose de celle du re-enactment historique :

⁵⁵ Aline Caillet, « Le re-enactment: Refaire, rejouer ou répéter l'histoire? », *Marges: Revue d'art contemporain*, n° 17 (1 novembre 2013), p. 72

Rapport au document

L'œuvre de re-enactment historique se réfère à des documents pour informer la reconstitution. Ces documents servent de référents, de guides pour la reproduction. Le re-enactment anhistorique doit créer des documents pour se constituer à l'extérieur de l'action directe. Ces documents servent à représenter la revitalisation d'un fait passé dans le présent.

Rapport à la mémoire

Le re-enactment historique agit sur la mémoire collective, car il est réalisé afin de produire un jeu d'ambiances et de ressemblances, et vise à tourner un regard présent sur un fait du passé. Le re-enactment anhistorique surgit par la mémoire collective, car il s'effectue par l'irruption mnémonique d'une ambiance, d'une impression de ressemblance, et vise à tourner un regard instruit du passé sur un fait présent. Ainsi, il émerge d'un contexte *in socius* plutôt que d'être la reconstitution d'un fait passé plaqué aux problématiques actuelles.

Rapport à l'image

Les deux types de re-enactment requièrent la création d'images pour exister. Un re-enactment se réalisant en société (*in socius*), ne nécessite pas la création d'images authentiques. Il faut plutôt l'exemplifier par un jeu de remix de documents préexistants, ou même d'œuvres et de photos réalisées récemment par des membres du groupe effectuant le re-enactment anhistorique, pour ensuite les mettre en relation avec des documents préexistants.

Pour finir, j'aimerais souligner que le re-enactment anhistorique est une suggestion qui ne s'applique pas seulement comme une formule, une méthode de construction de l'œuvre. Il est principalement un mode de pensée, une approche, une façon de réfléchir au passé qui se transmet, ou plutôt se rend visible, dans l'action directe, présente,

quotidienne, d'une résurgence sociohistorique. Ainsi, ce n'est qu'une stratégie parmi tant d'autres pour réfléchir à la construction des multiples dialogues qui s'opèrent dans l'exposition *Pavillons de la jeunesse*. Les différentes théories et pratiques en art contemporain exposées dans ce chapitre visent à créer des dialogues entre un ensemble d'éléments hétérogènes qui font état d'un sens de retour et de continuité historique.

CONCLUSION

De prime abord, il peut sembler y avoir une contradiction dans la volonté de rapprocher deux générations sous l'égide de la contreculture, alors que celle-ci a pour caractéristique générale l'opposition avec la culture de la génération précédente. Et pourtant, c'est probablement la consécution générationnelle qui permet aux *Baby boomers* et aux Milléniaux d'être ralliés autour de motifs communs. L'intervalle qui sépare ces deux groupes autorise la perception d'un retour du même, qui s'établit par un ensemble de différences formant une similitude. Ces deux générations ont remis en cause les structures organisationnelles normées et forment — ou ont formé — une parole contrastant avec le discours « adulte » de la place publique. Sur cette base se fondent des expériences d'une politique du quotidien où sont remis à jour, par les Milléniaux, les enjeux de la vie communale, du néo-ruralisme et de la recherche d'alternatives à l'organisation de la société qu'une jeunesse s'était employée à développer dans les années 1970.

En axant mon projet de recherche-crédation sur la résurgence de motifs contreculturels, je mets en place une superposition, un effet de miroir entre deux périodes historiques afin d'interroger notre rapport à la temporalité. De cette façon, je me demande : comment s'insère-t-on dans un temps qui, plutôt que linéaire, serait cyclique ? Le retour anachronique d'éléments du passé, revitalisés dans le présent, surgit hors du temps. Il aurait pour effet d'envisager un futur dans lequel le présent ne se dessine pas comme tel, mais comme une nouvelle itération du passé. Je propose la résurgence d'un mode contreculturel comme un retour paradigmatique qui s'établit par la

« différence⁵⁶ », ou comme un re-enactment anhistorique. Plutôt que de reconstituer un événement du passé afin d'interroger le présent, cette approche du re-enactment vise à matérialiser la résurgence d'un mode du passé, s'effectuant *in socius*. Le motif conceptuel du palindrome, interprété de plusieurs façons dans *Pavillons de la jeunesse*, est lui-même une forme de résurgence, qui rapproche et distancie à la fois des expériences référentielles. Je procède par assemblages et jeux de regard en mêlant des éléments qui font appel à notre mémoire collective, notre mémoire culturelle et à une certaine expression nostalgique. Ainsi, ces modes de conceptualisation caractérisent un mode de penser, une approche, une façon de réfléchir au passé qui se transmet, ou plutôt se rend visible, dans l'action directe, présente, quotidienne, d'une revitalisation sociohistorique.

Le projet de recherche-crédation *Pavillons de la jeunesse* articule différents éléments formels attribués aux pratiques de l'emprunt, de l'agrégation, et du caractère anhistorique du re-enactment en art contemporain. Je cherche à exemplifier mes recherches en intégrant des œuvres et archives créées par d'autres artistes et collaborateurs. Plutôt qu'un postulat de « la fin de l'art » ou de la « fin de l'image », qui viendrait d'un épuisement face au foisonnement de la production artistique, j'emploie des composantes visuelles et textuelles préexistantes afin d'en façonner d'autres par association, par recontextualisation, pour lancer de nouveaux dialogues à partir de ceux-ci. Dans un esprit de *copyleft*, j'engage d'abord une discussion avec les collaborateurs, dans le but d'entrer en dialogue avec l'œuvre et le processus qui a mené à sa création. Je me sers de ces éléments pour matérialiser un re-enactment

⁵⁶ Le portail Internet de l'encyclopédie Universalis définit ce concept derridien comme une parole « qui rêve de chasser son double et travaille à réduire sa différence constitutive ». Plus simplement, je le définirais comme le procédé par lequel une chose, un terme, une image se définit par ce qui marque sa différence. Récupéré le 30 avril 2019.

anhistorique. Ainsi, c'est un réseau que je crée entre les différents éléments mis en relation dans l'espace d'exposition, engageant une multitude de dialogues émis à partir d'une même proposition. Le dialogue résultant de cette agrégation est la matérialisation d'un flux de pensée, une externalisation de la société de mémoire.

Les axes théoriques de ma recherche — la nostalgie, la mémoire collective, la mémoire culturelle et l'éternel retour (Nietzsche) — ont en commun de donner une impression de continuité sociohistorique et de déconstruire notre expérience linéaire du temps. Alors que l'affect nous rattache à une nostalgie, c'est la symbolisation du lieu commun qui pérennise, tout en la rendant adaptative, la mémoire culturelle à travers les époques et les générations, collectivisant ainsi le sens de cette mémoire. Ceci forme une société entière que je porte en moi et en tout temps, à laquelle je peux faire appel lorsque je perçois un retour du même. Combinés, ces axes théoriques sont une façon d'envisager une mobilité temporelle au sein même de cette société de mémoire, une sorte de voyage virtuel dans le temps.

Je terminerai en affirmant qu'en tant qu'artiste, je porte un regard critique sur le cadre historique à partir duquel je fais ma recherche et effectue ma création. Ainsi, je plaide pour que les grandes périodes sociales, historiques et culturelles puissent être perçues comme complémentaires plutôt qu'en confrontation. Mes recherches vont à l'encontre d'une historiographie standard en ce qu'elles proposent d'aborder une continuité historique qui se définit non pas par une progression linéaire, mais un retour cyclique rendu apparent par sa « différence » ; un rapport agonistique transgénérationnel, dans lequel les deux générations ne seraient pas en conflit, mais en dialogue, dans un va-et-vient rhétorique constant.

À partir de la question de la résurgence d'un mode contreculturel émerge une approche métamoderne. Le métamodernisme oscille entre un engagement caractéristique du modernisme et un détachement associé au postmodernisme : « *[f] or we contend that metamodernism should be situated epistemologically with (post) modernism, ontologically between (post) modernism, and historically beyond (post) modernism*⁵⁷ ». Ainsi, d'explorer comment des situations actuelles revisitent des utopies modernes tout en gardant une certaine prudence face au fanatisme et à la naïveté de l'utopie elle-même, est une posture métamoderne que je retrouve dans l'engagement du dialogue en palindrome de *Pavillons de la jeunesse*, mais aussi dans l'approche du Récif face à leur projet de laboratoire de vie collective. Le métamodernisme est donc une attitude générationnelle qui rallie des paradigmes que l'on considère opposés : « *[Metamodernism] can be conceived of as a kind of informed naivety, a pragmatic idealism* »⁵⁸.

Corollairement, on pourrait postuler que le mode contreculturel, plutôt que d'être rattaché à une période historique, est bilatéral, suspendu hors du temps. Alors à la question « Est-il possible qu'un groupe puisse performer une réalité sociohistorique au sein de son quotidien ? », je réponds que cela est conditionnel à une posture anhistorique, et même à une considération métamoderne de la résurgence de modes sociohistoriques semblant appartenir au passé. Suivant cet angle, nous ne sommes plus dans une dynamique de « l'un et son opposé ». Nous pouvons penser le monde comme un vaste réseau d'enchevêtrements corrélatifs, dans lequel il n'existe plus de nouveauté, mais que des itérations nouvelles. La culture et ses manifestations, ici dans le champ des arts visuels, nous permettent d'accéder à cette vision métamoderne et d'agir, à la fois, sur la transformation du passé et du présent.

⁵⁷ Thimoteus Vermeulen et Robin Van Den Akker, « Notes on metamodernism », *Journal of Aesthetics & Culture* 2, n° 1 (2010), p. 5

⁵⁸ *Ibid.*, p. 2

ANNEXE A : LES FIGURES



Figure 01

Capture d'écran

Serge et Jean Gagné, *Une semaine dans la vie de camarades*. 1976-2015. 240 min, film documentaire.



Figure 02

Antoine Désilet

Photographie publiée dans *La Presse*, 31 août 1968.

Récupéré des archives numériques de *La Presse* conservées par les Bibliothèques et Archives nationales du Québec.



Figure 3

Vue d'exposition du séminaire Atelier I, présentée au Centre de diffusion et d'expérimentation (CDEx) de l'UQAM, 450 rue Saint-Catherine, en décembre 2016.

De gauche à droite :

Copyleft I, 2016

Copyleft II, 2016



Figure 04

Copyleft I, 2016

Médium : Peinture acrylique empâtée, impression à jet d'encre sur vinyle autocollant mat

Dimensions : 91,5 x 139,7 cm

Référence : Photographie issue de la série *Appartement à louer* de Guillaume Plourde (2014), reproduite avec la permission de l'artiste.



Figure 05

Copyleft II, 2016

Médium : Impressions à jet d'encre

Dimensions : 90,2 x 114,3 cm

Références : Détail de *Cérémonie de réintégration de mon lit*, de Guillaume Plourde (2015), reproduit avec la permission de l'artiste sur papier polyester glacé ; photographie tirée des archives personnelles de M. Rolland Vallée, Mainmise (circa 1973), reproduite avec la permission de M. Vallée sur vinyle autocollant mat.



Figure 06

Copyleft II (vue latérale), 2016



Figure 07

Maniable (capture d'écran), 2017

Médium : Vidéo numérique format 4 :3

Durée : 2 min 32 sec

Référence : Texte extrait de *Mainmise*, n° 2, décembre 1970



Figure 08

Vue de l'exposition *Refus contraire*, présentée à la Galerie de l'UQAM, 1400 rue Berri, Montréal, du 15 mai au 16 juin 2018.

On accomplit des actes à l'encontre de la vie. Il faut que tout s'organise pour la libération, pour retrouver le vertige, l'amour. Nous voulons mettre la musique et la vérité dans nos caleçons. Il ne s'agit pas de mettre l'imagination au pouvoir, mais bien d'exercer le pouvoir de l'imagination. Nous ne recevrons pas le sceau du changement des époques précédentes. Nous avons encore à le fondre. [La] honte, elle aussi, est un cliché du siècle. La faute revient aux oiseaux, la liberté bouleversante c'est vous, 2018

Médiums : Plâtre et acrylique sur mur

Dimensions : 243,8 x 274,3 cm

Composé à partir des textes de :

Françoise Sullivan. *La danse et l'espoir*, dans le *Refus global*, 1948

Mainmise : trois ans de recherche, Mainmise, n° 26, août 1973

Manifeste du mouvement coup de poing. Mainmise, n° 41, novembre 1974

Fermaille. *Fermaille : anthologie*, Moulé Édition, 2013

Daria Colonna. *Ne faites pas honte à votre siècle*. Poète de brousse, 2017



Figure 09

Une jeunesse en fleur, en feu, en fumée, illuminée, « lit », 2018

Médium : Impression jet d'encre sur vinyle autocollant, plâtre et pigments sur mur.

Dimensions : 152,4 x 89,66 cm

Référence : Photographie tirée du fonds Patricia Ling des Archives de Montréal.



Figure 10

Capture d'écran.

Peter Watkins, *La commune (Paris, 1871)*, 2000.

Récupéré à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=xlOd5Ndh1vA> le 20 octobre 2016.

ANNEXE B : DOCUMENTATION DE L'EXPOSITION *PAVILLONS DE LA
JEUNESSE*

Présentée au Centre des arts actuels SKOL, 372 rue Sainte-Catherine Ouest,
Montréal, du 5 septembre au 19 octobre 2019.



Vue d'exposition

De gauche à droite :

Pavillons de la jeunesse (vidéo), 2019

Pavillons de la jeunesse (zine), 2019

Écart et superpositions, 2019

Photographe : Guy L'Heureux



Vue d'exposition

De gauche à droite :

Bannière bleue, 2019

Pavillons de la jeunesse (vidéo), 2019

Écart et superpositions, 2019

Photographe : Guy L'Heureux



Vue d'exposition

De gauche à droite :

Oriflamme, 2019

Bannière bleue, 2019

Photographe : Guy L'Heureux



Pavillons de la jeunesse (vidéo), 2019

Médium : Installation, vidéo numérique deux canaux avec son

Durée : 27 min 10 sec

Réalisation et montage : Fanny Latreille-Beaumont

Acteurs : Luc Morissette, Alyssa Symons-Bélanger

Caméra : Charlie Marois

Son : Joël Morin-Ben Abdallah

Aide au tournage : Anne-Renée Hotte

Photographe : Guy L'Heureux



Bannière bleue, 2019

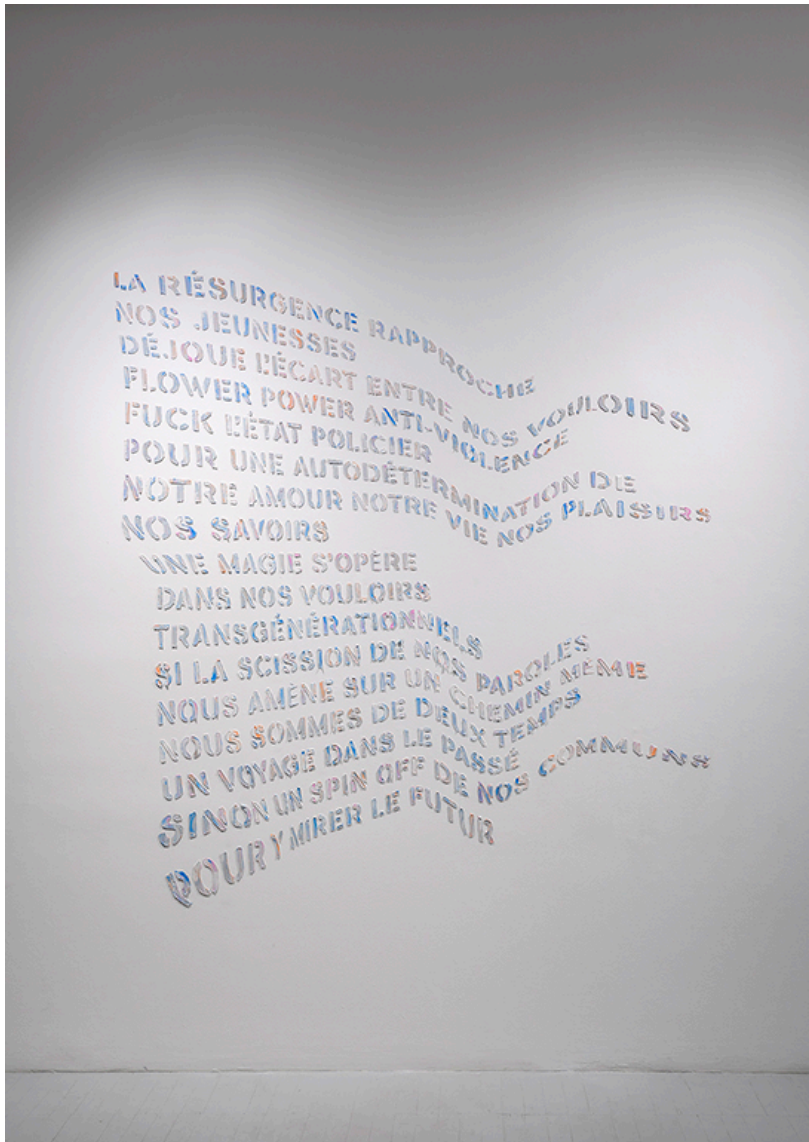
Médium : Impression jet d'encre sur vinyle autocollant mat, cyanotype et support en bois.

Dimensions : 129,54 x 152,40 cm

Référence : Photographie par Antoine Désilet, publié dans *La Presse*, 31 août 1968.

Fonds d'archive de *La Presse*, numérisé par la BANQ avec autorisation de l'ayant droit.

Photographe : Guy L'Heureux



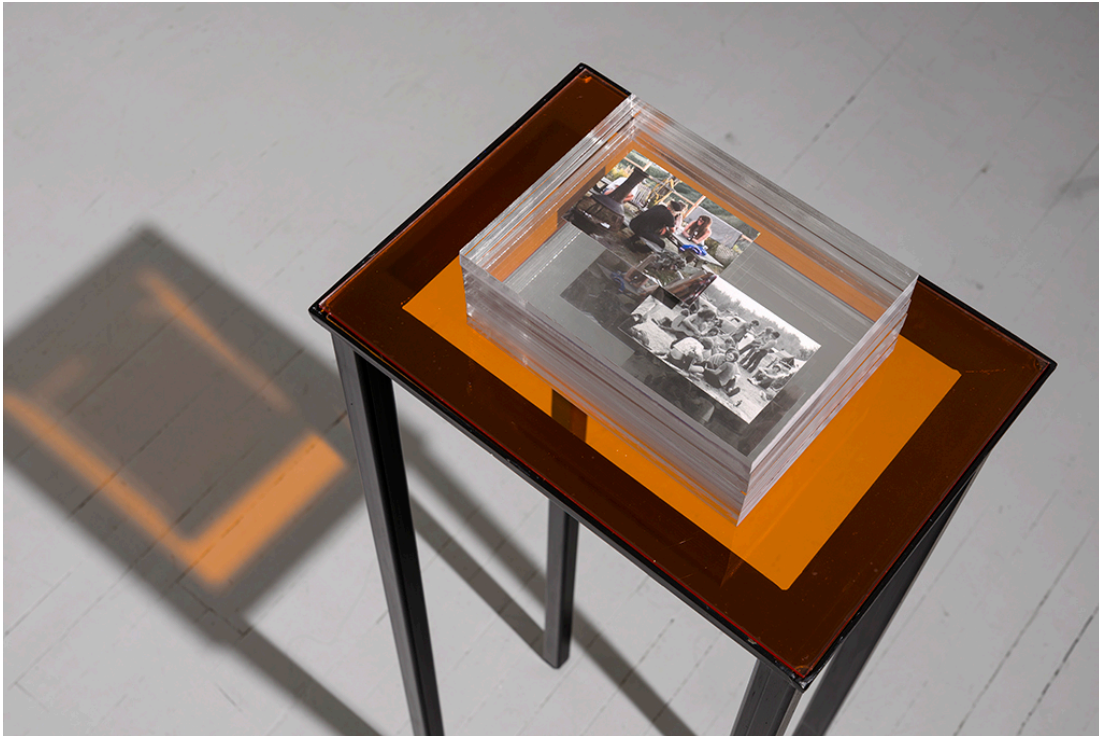
Oriflamme, 2019

Médium : Enduit à joint et pigment sur mur

Dimensions : 182,88 x 200,66 cm

Référence : Texte rédigé en écriture automatique par Fanny Latreille-Beaumont.

Photographe : Guy L'Heureux



Écarts et superpositions, 2019

Médium : Impressions jet d'encre, plexiglas, miroir, métal,

Dimensions : 104,14 x 25,40 x 35,56 cm

Références : La photo couleur est une capture d'écran d'un tournage fait au Récif en 2017. La photo noir et blanc a été publiée dans le devoir (circa 1972).

Photographe : Guy L'Heureux



Pavillons de la jeunesse (zine)

Médium : Impression laser et sérigraphie.

FR : Édition de 35 + 5 en consultation + 5 AP

EN : Édition de 30 + 5 en consultation + 5 AP

2019

Dimensions : 8 pages, demi lettre US (14 x 21,6 cm)

Références : Fanzines bilingues dans lesquels nous pouvons lire les verbatims utilisés par les acteurs.

Photographe : Guy L'Heureux

ANNEXE C : TEXTE D'ACCOMPAGNEMENT DE L'EXPOSITION

PRINCESSE LAMARCHE
(MONTRÉAL)

PAVILLONS DE LA
JEUNESSE

Texte commandé par Skol pour
l'exposition *Pavillons de la jeunesse*

Les médias de masse diffusent, non sans paradoxe, une abondance d'images issues de la contreculture. Tout discours qui voudrait en restituer quelque chose de vivant, d'offensif, devrait dépasser trois processus de neutralisation.

D'abord l'âgisme, cette rhétorique assimilant jeunesse, utopie et gauchisme radical. La jeunesse est utilisée pour discréditer un discours politique radical sans devoir en débattre.

Ensuite le générationnisme, rapport de pouvoir d'une génération sur une autre au-delà des enjeux d'âge. Une jeunesse a réussi à devenir « La » jeunesse. Propulsée par trente années de croissance économique exceptionnelle, la génération des boumeurs bénéficie d'un prestige unique. Lorsqu'ils regardent leur avenir, les milléniaux qui leur succèdent craignent les changements climatiques plus qu'ils ne rêvent de retraite anticipée. La célébration des réussites des années 60-70 est trop souvent celle d'un groupe utilisant son pouvoir pour se célébrer lui-même, quitte à exagérer la portée « universelle » de ses réalisations. Quand les plus cyniques d'entre eux se désolidarisent des luttes de la jeunesse actuelle, on se demande si les vieux auraient conquis le monopole de la jeunesse légitime.

Un troisième obstacle est intrinsèque à l'idée de commémorer une contreculture. Puisqu'elle est oppositive jusque dans son nom, célébrer la contreculture comme une chose établie, c'est défaire son travail.

En place d'une commémoration, l'exposition *Pavillons de la jeunesse* fait dialoguer la contreculture nominale des années 60-70 avec une incarnation contemporaine de la contreculture. Ce dialogue est créé en brouillant les limites entre deux époques au moyen des procédés rhétoriques et esthétiques que sont l'anachronisme et la symétrie.

Ainsi, une vidéo présente un protagoniste de chaque époque dans chaque moitié de l'image. Des éléments parallèles (décor et habits semblables) conjugués à des oppositions binaires (âge, sexe, direction du regard) les font apparaître comme des images-miroir l'un de l'autre.

L'anachronisme mélange dans une même construction des éléments issus des deux époques. Il estompe sans les supprimer les repères chronologiques. Restent cependant des traces, tantôt subtiles, tantôt flagrantes, du caractère de chaque époque. Dans ce flou texturé, l'éternel retour de la contreculture se présente comme une force vivante et dotée d'épaisseur historique.

L'utilisation par l'artiste de matériaux issus de deux mouvements contreculturels prend son sens dans un principe au fondement des communes : celui d'une économie de communs. Les communs, ce sont les biens collectifs au cœur des économies précapitalistes. La contreculture a cherché des formes nouvelles de communs en expérimentant des régimes de partages radicaux de biens, lieux et produits culturels. Détourner ou décontextualiser des images provenant de lieux contreculturels est en soi une pratique contreculturelle. Ainsi la vidéo précitée recombine les témoignages de plusieurs personnes qui sont ensuite redites par des acteurs.

Ce voyage, plutôt que de dénaturer la parole, en confirme le sens.

Princesse Lamarche écrit des poèmes qui propagent l'érotisme queer et la spiritualité athée. Elle développe des pratiques d'art communautaire féministe centrées sur le corps et la nudité. Elle a expérimenté l'habitation en communauté pour un cumul de quatre années. Elle travaille au Bâtiment 7, un projet de communs d'une grande envergure.

Centre des arts
actuels Skol

SKOL

372, rue Sainte-Catherine Ouest, Espace 314,
Montréal, QC, H3B 1A2
www.skol.ca / skol@skol.ca / 514.398.9322



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

Québec

• Conseil des arts et des lettres
• Ministère de la culture, des communications
et de la condition féminine
• Emploi Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



BIBLIOGRAPHIE

Documents numériques et films

Collectif le Récif. *Valeurs*.

Récupéré de <https://collectiflerecif.wordpress.com> le 28 janvier 2019.

Figgis, M. (2001). *The Battle of Orgreave*.

Récupéré à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=3ncrWxnxLjg> le 18 décembre 2017.

Gagné, S. Gagné, J. (1976-2015) *Une semaine dans la vie de camarades*. [DVD].

Québec : Cocagne.

Mainmise.

Récupéré de <http://www.mainmise.ca> le 13 février 2019.

Watkins, P. (s. d.). *La Commune (Paris, 1871)*.

Récupéré à l'adresse <http://pwatkins.mnsi.net/commune.htm> le 14 février 2018.

Watkins, P. (2000). *La Commune (Paris, 1871)* [Diffusion web]. First Run Features.

Récupéré à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=3KIvQ1nUdIs> le 20 octobre 2016.

Mémoires

Corbeil, M. (1990). *L'utopie en acte : la Commune de la Plaine*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Rimouski.

Labonté, M. (2017) *L'engagement poétique de la revue Fermaille : entre mémoire et résistance utopique*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/8448/1/M14159.pdf> le 10 février 2019.

Monographies

Assmann, A. (2011). *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. New York: Cambridge University Press.

Bourriaud, N. (2003). *Postproduction : la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Presses du réel.

Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Caillet, A. (2014). *Dispositifs critiques : Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*. Rennes : Presses Universitaire de Rennes.

Cramerotti, Alfredo. (2009). *Aesthetic Journalism: How to Inform Without Informing*. Bristol: Intellect.

Davis, F. (1979). *Yearning for Yesterday, A Sociology of Nostalgia*. New York: The Free Press.

Deleuze, G. (1962). *Nietzsche et la philosophie*. Paris : Presses universitaires de France.

Eliade, M. (1969). *Le mythe de l'éternel retour archétypes et répétition*. Paris : Gallimard.

Grosz, E. (2004). *The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely*. Durham: Duke University Press.

Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. Paris : Presses universitaires de France.

Larose, K., et Rondeau, F. (2016). *La contre-culture au Québec*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

Mouffe, Chantal. (2014) *Agonistique : penser politiquement le monde*. Paris : Beaux-Arts de Paris éditions.

Namer, G. (2000). *Halbwachs et la mémoire sociale*. Paris : L'Harmattan.

Nietzsche, F. (1996). *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Flammarion.

Nietzsche, F. (2007). *Le Gai Savoir*. Paris: Flammarion.

- Roszak, T. (1969). *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* (Doubleday & Company, Inc.). Garden City: Doubleday.
- Saligon, B. (2006). *Les déclinaisons du réel : La voix, l'art, l'éternel retour*. Paris : Les éditions du cerf.
- Serrano, M. (1999). *Nietzsche et l'éternel retour*. France : Jean Curutchet.
- Warren, J.-P., & Fortin, A. (2015). *Pratiques et discours de la contreculture au Québec*. Québec : Septentrion.

Périodiques et articles

- Blackson, R. (2014). Once More ... with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture. *Art Journal*, 66, n° 1, p. 28- 40.
- Caillet, A. (2013). Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ?. *Marges : Revue d'art contemporain*, 17, p. 66-73.
- Cingolnai, P. (2008). La révolte expressive — retour sur la contre-culture. *Variations ; revue internationale de théorie critique*, 11, p. 69-89.
- Foster, H. (2004, Automne). An Archival Impulse. *October*, 110, Cambridge: MIT Press, p. 3- 22.
- Joselit, D. (2013, Automne). On Aggregators. *October*, 146, Cambridge: MIT Press, p. 3- 18.

- Keister, J. (2012). « The Long Freak Out »: musique inachevée et folie contreculturelle dans le rock d'avant-garde des années 1960 et 1970. Volume ! La revue des musiques populaires, 9 : 2 (Contre-cultures n° 2), p. 69-90.
- Montazami, M. (2008). L'événement historique et son double. Jeremy Deller, The battle of Orgreave. Images Re-vues ; Histoire, anthropologie et théorie de l'art.
- Pénélope. (circa 1970). Et maintenant, Pénélope vous parle de MAINMISE (2). Mainmise, n° 2, p. 18-21.
- Robert, M.-A. (2013). Une semaine dans la vie de camarades (1976) : Manifeste cinématographique de la contre-culture québécoise. Revue d'histoire de l'Amérique française, 67, n° 2, p. 193-221.
- Thimoteus, V., et Van Den Akker, R. (2010). Notes on Metamodernism. Journal of Aesthetics & Culture, 2, n° 1.
- Woods, A. (2014). Common Authorship / towards an Authority of Art. Notes on metamodernism (Webzine).
Récupéré à l'adresse <http://www.metamodernism.com/2014/11/04/common-authorship-towards-an-authority-of-art/> le 5 novembre 2016.

Lectures complémentaires

Copyleft attitude, Licence Art Libre.

Récupéré de <https://artlibre.org/> le 26 mai 2020.

de Carvalho, A. (2015). *Art rebelle et contreculture : création collective underground au Québec*. Saint-Joseph-du-Lac, Québec : M Éditeur.

Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France.