

Le Sonographe. Une brève histoire contre-culturelle de la création sonore au Québec (1973-1976)

Pierre Lavoie

Au 1604 de la rue Saint-Denis, à Montréal, coincé entre un cinéma et un snack-bar, se camoufle un repaire de création sonore. Le badaud qui furète par-là aperçoit au premier abord une devanture toute blanche où s'inscrit le mot : « Vidéographe ». Juste en dessous, en caractères plus discrets, il peut lire « Sono ». Si la curiosité le pique, il n'a qu'à entrer. Par ce geste, il participera peut-être à la réalisation d'une création...¹

Le 30 octobre 1974, une petite foule composée de journalistes, d'artistes, d'universitaires et d'intervenants du milieu culturel se rassemble dans les locaux du Vidéographe situés au 1604 rue Saint-Denis à Montréal. Cet organisme qui se consacre depuis sa fondation en 1971 à la création, à la production et à la distribution coopératives d'œuvres vidéographiques, réouvre ses portes après quelques semaines d'inactivité². Les temps sont alors incertains pour l'équipe du Vidéographe, qui vient tout juste d'apprendre que le Conseil du trésor du Québec recommande la cessation, effective à compter du printemps suivant, du financement annuel de 102 800 \$ qui vient tout juste de leur être offert l'année précédente par le ministère des Affaires culturelles (MACQ). Celui-ci préfère rediriger une partie de ces fonds vers Radio-Québec pour assurer le développement de ses activités³. Or, le Vidéographe jouit d'une popularité

1. Diane HÉBERT, « À vous de jouer! », *La Presse*, Cahier « Perspectives », vol. 18, n° 5 (31 janvier 1976), p. 6.

2. Jean-Pierre TADROS, « Le Vidéographe fait peau neuve et lance le Sonographe », *Le Jour*, 31 octobre 1974, p. 19.

3. Pierre VALLIÈRES, « Québec coupe les vivres au Vidéographe », *Le Devoir*, 31 octobre 1974, p. 16.

certaine ; il fédère alors de plus en plus de créatrices et de créateurs de vidéos ; et il peut toujours compter sur des subventions du Conseil des arts du Canada (CAC)⁴. On entrevoit même la possibilité d'étendre les activités du Vidéographe aux domaines de la télévision communautaire. On profite d'ailleurs de la réouverture des locaux pour inaugurer un tout nouveau volet du projet dédié exclusivement à la création sonore sous toutes ses formes, incluant le conte et la chanson populaire, les musiques traditionnelles et expérimentales : le Sonographe.

Après avoir présenté un pilote au public, l'enregistrement du conte *Spirale* de Rosaire Potvin, Jean-Jacques Leduc⁵, le principal responsable du projet, prend la parole et sollicite les questions de l'auditoire⁶. La discussion qui s'ensuit révèle certaines des orientations, des objectifs, des valeurs et jusqu'aux tensions qui modèleront le Sonographe pendant sa courte et tumultueuse existence. Du discours de Leduc, il faut retenir en particulier trois éléments autour desquels graviteront ses activités : la valorisation de la parole, comprise ici au sens propre et figuré, individuel et collectif ; une vision communautaire et coopérative de la pratique et de la théorie des communications ; un enthousiasme certain pour un support d'enregistrement au potentiel prometteur, la cassette audio à ruban magnétique. Dans son expression la plus simple, le Sonographe propose ainsi de mettre à profit les possibilités offertes par une technologie plus accessible que le disque afin d'éliminer les intermédiaires entre les créatrices et créateurs de son et leur public et, par conséquent, de démocratiser la production et la distribution sonore au Québec.

En dépit de son caractère innovateur et ambitieux, et contrairement au Vidéographe, le Sonographe n'arrivera toutefois pas à prendre un élan suffisant pour s'établir de façon pérenne dans le paysage culturel et médiatique québécois. À voir la quasi-absence d'études et de publications à son sujet dans les décennies suivantes, de même que la rareté de son évocation dans le cadre des activités récentes visant à célébrer la contribution des membres honoraires du Vidéographe, on peut d'ailleurs en dire tout autant de sa mémoire : elle est

4. *Ibid.* Selon Vallières, plus de 10 000 personnes ont consulté des documents au Vidéographe depuis avril 1974.

5. Jean-Jacques Leduc se présente et signe alors sous le nom de Jacques Leduc ou encore de J. Jacques Leduc.

6 . *Inauguration du Sonographe*, 41 min. 51 sec., CS-Sono Archives sonores, <https://vimeo.com/879924468?share=copy>.

lacunaire, pour dire le moins⁷. À l'aube du 50e anniversaire de l'inauguration du Sonographe, l'équipe du laboratoire *La Création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son* de l'Université de Montréal vous convie donc à revenir sur l'histoire de ce projet éphémère, imparfait et méconnu, pourtant exceptionnel et, à certains égards, exemplaire, de l'histoire de la création et de l'enregistrement sonore au Québec.

Comme tout chantier historiographique, la possibilité d'un tel retour en arrière dépend en bonne partie de la disponibilité et de l'accessibilité des sources documentaires et sonores. Avant d'aboutir à notre laboratoire, les archives du Sonographe ont séjourné dans les différents locaux du Vidéographe, puis dans les collections personnelles de Jean-Jacques Leduc, avant que celui-ci n'en fasse don à la Phonothèque québécoise en 1993⁸. Elles ont été prises en charge au milieu de la décennie suivante par Mario Gauthier, chercheur indépendant, enseignant et artiste sonore renommé — et récompensé pour son travail de réalisateur à la barre de l'émission *L'Espace du son* sur les ondes de la chaîne culturelle de Radio-Canada (1997-2001). Dans le cadre d'un projet de la Phonothèque financé par le Trust Audio-Visuel du Canada, Gauthier a effectué le recensement, la numérisation et la restauration partielle des documents sonores composant le fonds d'archives du Sonographe. C'est grâce à ses efforts qu'il nous a été possible de reconstituer une chronologie précise des événements liés à son histoire, formant une sorte de colonne narrative à partir de laquelle nous avons pu étendre notre recherche dans les revues et journaux numérisés par Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), et ce, afin de tenter de mieux situer le projet dans son contexte social, politique et culturel.

Notre principal objectif ici est d'établir un premier récit cohérent des activités du Sonographe lors de sa première et principale phase d'opération, s'échelonnant de 1973 à 1976, en tenant compte des formations culturelles⁹ plus larges au sein desquelles il s'inscrit. Ce premier objectif en génère un second, qui consiste à mettre en valeur le fonds d'archives écrites, visuelles et sonores du

7. Vidéographe, « Vidéographe honore ses fondatrices et fondateurs », 17 novembre 2019, <https://www.videographe.org/activite/videographe-honore-ses-fondatrices-et-fondateurs/>, consulté le 3 juin 2023.

8. Phonothèque québécoise, « Collections sonores au Québec », 15 août 1998, <http://www.phonothèque.org/CollSonoresCS/CS-77.html>, consulté le 3 juin 2023.

9. Raymond WILLIAMS, *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, London, Verso, 1989, p. 174.

Sonographe conservé par notre laboratoire¹⁰. Nous pensons que la signification historique du Sonographe, et son intérêt pour les chercheurs, dépassent largement la quantité, la qualité ou le rayonnement des œuvres qu'il a vues naître — bien que plusieurs d'entre elles soient dignes de mention. En plongeant dans l'histoire du Sonographe, on constate en effet que ses principaux intervenants participent activement aux débats sur les politiques culturelles, sur le financement des arts et sur l'identité nationale, qui ont cours au milieu des années 1970 au Québec. Leduc et ses acolytes formulent et disséminent ainsi dans l'espace public un discours réfléchi, bien que parfois ambivalent, sur l'impact de la médiatisation et de la commercialisation des sons.

Leur parole singulière et souvent dissidente offre un contrepoint au ton glorieux et enthousiaste adopté par les principaux intervenants des industries musicales de la période, particulièrement ceux du milieu alors florissant de la chanson québécoise. Cette parole, et les actions qu'elle souhaite engendrer, sont aussi représentatives des formes particulières prises par la contre-culture locale, qui se module à la rencontre du néonationalisme et suivant l'expansion de l'État-providence. C'est pourquoi les prochaines pages seront consacrées non seulement à la description des réalisations, des réussites et des échecs du Sonographe, mais aussi à son rôle culturel, moins marginal qu'il en a l'air de prime abord, dans le turbulent Québec de la longue Révolution tranquille¹¹.

Le Sonographe : objectifs, étapes et contraintes

L'idéation et la mise sur pied du Sonographe débute à l'été 1973, deux ans après la fondation du Vidéographe dans le cadre de l'initiative Société nouvelle de l'Office national du film du Canada (ONF)¹². Si la plupart des membres

10. Dans le cadre de ce texte, les archives du Sonographe sont divisées en deux catégories distinctes nommées en référence au lieu de conservation (le laboratoire *La Création Sonore* [CS]), au nom du fonds (Sonographe [Sono], de même qu'à leur support (Archives imprimées [deux dossiers] et Archives sonores [un disque dur]). Les archives sont toutes disponibles pour consultation au local du laboratoire au pavillon Lionel-Groulx de l'Université de Montréal. Des exemplaires des cassettes du Sonographe sont conservés dans le fonds ; leur iconographie peut être étudiée, mais leur état n'en permet pas l'écoute.

11. Pour une synthèse de l'histoire de cette période qui dépasse sa définition politique et son association aux mandats du gouvernement libéral de Jean Lesage (1960-1966), voir Martin PÂQUET et Stéphane SAVARD, *Brève histoire de la révolution tranquille*, Montréal, Boréal, 2021.

12. Vidéographe, « Budget du Sonographe », du 1^{er} juillet 1973 au 31 mars 1974, CS-Sono Archives imprimées.

fondateurs du Vidéographe sont impliqués dans l'idéation du projet, c'est Jean-Jacques Leduc qui en est le principal initiateur et qui en prend les rênes dès le départ. Étant « issu de la production de disques pédagogiques au Service des moyens techniques d'enseignement de l'Éducation » et « intéressé par le son », Leduc, qui « tournait déjà autour du Vidéo[graphe] », lance le projet avec l'appui de son ami et collègue Robert Forget qui y voit une occasion de rentabiliser le studio d'enregistrement sommaire mis sur pied pour créer les bandes sonores des productions du Vidéographe¹³.

Leduc sera le principal animateur et le directeur du Sonographe, de même que sa voix et son visage dans les médias du Québec, de ses débuts à la fin de sa principale période d'activités à l'automne 1976. Il s'entoure rapidement de deux collaborateurs permanents, Garnier Poulin et Réal Leblanc, en plus d'obtenir le soutien d'autres collaborateurs — comme le musicien Yves Laferrière — et de collègues du Vidéographe — comme Robert Sorel, qui se chargera principalement des tâches liées à l'administration, à la logistique, à la technique et aux relations publiques. Étant donné la nature collaborative autant du Vidéographe que du Sonographe, soulignons ici qu'il ne s'agit pas d'un organigramme précis, mais bien d'un milieu de travail dynamique et d'une structure souple où l'entraide prime sur la séparation stricte des tâches et des responsabilités.

La fondation du Sonographe arrive à un moment particulier dans l'histoire du Vidéographe. À compter d'avril 1973, ce dernier se détache complètement de l'ONF et survit de manière précaire grâce au cumul de subventions du CAC et du MACQ¹⁴. Après avoir effectué, dès l'automne 1973, des certains enregistrements exploratoires, notamment celui du premier Festival de musique traditionnelle du Québec tenu au Gesù à Montréal les 21 et 22 décembre, c'est grâce à une subvention de 7 365,00 \$ du volet Explorations du CAC obtenue le 29 mars 1974 que l'équipe liée au Sonographe peut officiellement élever cette nouvelle antenne dans les locaux du 1604 rue Saint-Denis¹⁵. Cette première étape comprend l'embauche d'un employé permanent pour la production et la distribution (Garnier Poulin), la finalisation des premières installations techniques, l'allocation d'un budget pour la production d'un projet-pilote et le

13. Bruno DOSTIE, « Le "Sono" ou la cassette comme une lettre à la poste », *Le Jour*, 9 août 1975, p. 11.

14. Pierre VALLIÈRES, « Québec coupe les vivres au Vidéographe », p. 16.

15. Vidéographe, « Étapes du Sonographe », 1982-1983, CS-Sono Archives imprimées.

lancement du Sonographe dans la presse et devant public¹⁶.

Comme nous l'avons mentionné en introduction, la précarité du modèle de financement se fait sentir dès l'inauguration du Sonographe à la réouverture du Vidéographe en octobre 1974. L'annonce de l'arrêt de la subvention du MACQ à compter du printemps 1975 provoque des remous au sein de l'organisme. Dans leur documentation interne, les intervenants du Vidéographe évoquent dès lors la nécessité de se tourner vers différentes formes d'autofinancement des activités, comme la distribution et la vente de magnétocassettes qui doivent être produites par le Sonographe. On insiste toutefois sur le fait qu'on ne cherchera pas à faire de profits, mais seulement à rentabiliser les opérations pour assurer la pérennité de l'organisme. C'est entre autres pourquoi Leduc ne cessera de souligner que le Sonographe n'acquerra pas les droits des œuvres enregistrées et qu'elles demeureront donc la propriété de leur créateur ou de leur créatrice¹⁷.

L'espoir regagne la petite équipe du Sonographe le 11 décembre 1974 lorsque le programme Explorations leur accorde une subvention de 8 250,00 \$ pour réaliser la seconde étape du projet, qui doit comprendre la finalisation du studio au troisième étage du Vidéographe, ainsi que la production et la distribution d'une dizaine d'enregistrements sur magnétocassettes¹⁸. Cette subvention assure une partie du salaire des employés permanents, l'achat de matériel ainsi que l'entretien et les frais de transport pour la fabrication du produit. Encouragée par ce soutien, l'équipe engage un technicien (Réal Leblanc) le 7 janvier 1975, ce qui permet de mettre en branle la production des cassettes et de déployer l'ensemble des activités prévues. Le 31 janvier, Leduc et ses collègues lancent d'abord dans les locaux du Vidéographe la série des labo-spectacles, des ateliers hebdomadaires de musique enregistrée devant public. Une partie de ces labo-spectacles sera d'ailleurs diffusée sur les ondes de Radio-Centre ville à compter du 28 février grâce à une ligne téléphonique reliant les deux studios¹⁹.

La frugalité du budget projeté (voir Figure 1) par les membres du

16. *Ibid.*

17. Ginette PELLETIER, « Le Sonographe », *Vithèque*, Betacam, 22 min., <https://vitheque.com/fr/oeuvres/sonographe>.

18. [Anonyme], « \$286,948 pour la mise en valeur du patrimoine culturel canadien! », *Le Jour*, 29 janvier 1975, p. 12.

19. Bruno DOSTIE, « Le "Sono" ou la cassette », *op. cit.*, p. 11.

Sonographe à l'occasion de sa première demande de financement en 1974 repose sur deux facteurs principaux. On compte d'abord et avant tout sur le partage des ressources matérielles et humaines du Vidéographe, qui permet d'éviter la duplication des frais et qui assure une structure de production établie et rodée pour démarrer le projet. On bénéficie également de la chute récente des coûts d'achat du matériel nécessaire à l'enregistrement sonore et à la production de magnétocassettes. Selon les propos rapportés en janvier 1976 par Diane Hébert de *La Presse*, au moment où Leduc et ses collègues conceptualisent leur projet, « [...] un nouvel appareil, équivalent du "porta-pak" (utilisé en vidéo-télévision légère) dans le domaine du son, faisait son apparition sur le marché. On pouvait désormais obtenir un équipement sonore de qualité semi-professionnelle (console 8 entrées — 4 sorties, magnétophone 4 pistes, magnétophone 2 pistes pour le mixage, micros) pour la somme de 7 000 dollars, contrairement au prix exorbitant de 23 000 dollars qu'il en coûtait auparavant²⁰. »

En mars 1975, au moment où le MACQ interrompt le financement du Vidéographe, un conseil d'administration provisoire composé de l'avocat Guy Villeneuve, du réalisateur André Hamelin et de Jean-Jacques Leduc, produit une demande d'incorporation afin d'autonomiser les activités du Sonographe²¹. Sans que la documentation soit claire à ce sujet, il semble que la période de précarité qui s'annonce dans les prochains mois ne permet plus au Vidéographe d'éponger les frais excédentaires engendrés par le Sonographe. Les deux projets demeurent toutefois sous le même toit, partagent toujours plusieurs de leurs ressources et conservent un fort degré d'interdépendance en dépit de la division apparente des opérations. Des documents promotionnels du Sonographe datant de l'année 1976 incluent d'ailleurs toujours la signature visuelle du Vidéographe. Or, des complications d'un autre ordre surgissent au cours de l'année 1975. Selon les propos du journaliste Bruno Dostie du *Jour*, l'équipe du Sonographe se voit contrainte de changer le nom du projet en raison d'un conflit avec une compagnie basée à Toronto ayant enregistré le nom avant eux²². À compter de l'été 1975, avant même que soient lancés les premiers enregistrements, la documentation officielle est ainsi modifiée pour y intégrer un nouveau nom, le « Sono ». Cela dit, jusqu'à la fin de ses activités, les médias et les membres de l'équipe continueront généralement à faire référence au projet en tant que Sonographe.

20. Diane HÉBERT, « À vous de jouer! », *op. cit.*, p. 6.

21. Vidéographe, « Étapes du Sonographe ».

22. Bruno DOSTIE, « Le "Sono" ou la cassette », *op. cit.*, p. 11.

Sonographe

Ce projet est subventionné en partie par le programme Exploration du Conseil des Arts du Canada. Le montant alloué est de \$7,365.00 pour une période de 3 mois. Il couvre les frais pour la période d'implantation du projet et non pas pour la production et la distribution des oeuvres.

Période d'implantation

Salaire		2,000.00
1 responsable de l'implantation du réseau de la distribution et de la présentation graphique \$175.00 / sem. x 12 sem. + bénéfices marginaux		
Publicité		
graphisme, imprimerie, courrier pour l'implantation et la distribution	1,500.00	
le lancement: production de 500 cassettes complémentaires	625.00	
Equipement pour le studio		
1 magnétophone TEAC 3340		
1 TEAC AN 300		
1 magnétophone REVOX 1102-HSA77		
	3,240.00	
	<u>\$7,365.00</u>	

Productions (40)

rubans magnétiques studio		
40 prod. x 6 rubans x \$10.00	2,400.	
copie maîtresse et copie de protection		
40 prod. x 2 rubans x \$10.00	800.	
	<hr/>	
pièces pour l'entretien des appareils et matériel périssable	3,200.00	
	1,800.00	
location d'un piano \$50.00 x 12 mois	600.00	
pigistes		
techniciens . soir	10,400.00	
. fin de semaine		
	<hr/>	
	16,000.00	

Figure 1. Budget projeté du Sonographe, 1974, CS-Sono Archives imprimées.

C'est dans ce contexte tout à la fois effervescent et incertain que sont réalisés entre le 30 avril et la fin juin 1975 les copies maîtresses, les maquettes des documents d'accompagnement visuel et le matériel publicitaire des neuf cassettes qui seront lancées officiellement à l'automne suivant. D'après un bilan déposé en mars 1976 au CAC, cette étape ne se déroule pas sans anicroches. L'équipe fait face à de nombreux défis techniques et conjoncturels²³. L'accélération du processus d'enregistrement des différents projets au printemps entraîne l'usure et le bris de plusieurs pièces d'équipement du studio, qui doivent donc être remplacées ou empruntées, ce qui entraîne des retards dans le calendrier de production. Ayant complété les copies maîtresses en juin, à la veille du congé estival de la population étudiante et enseignante qui compose la vaste majorité de son public cible, l'équipe choisit de retarder la distribution des œuvres à l'automne, à l'exception de la cassette du *Premier festival de musique traditionnelle du Québec* qui doit être lancée dans le cadre d'une soirée organisée par le Service d'animation socio-culturelle de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) le 3 juillet à 17 h au 1187 rue de Bleury²⁴. Les cassettes du *Premier festival* sont toutefois commandées seulement le 2 juillet au Laboratoire Audio-Média, situé au 183 rue Saint-Charles Ouest à Longueuil, et doivent être livrées au Sonographe au cours de la première semaine du mois d'août, ce qui donne à penser que le lancement effectué à l'UQAM est de nature plutôt protocolaire et qu'il se déroule sans qu'on puisse vendre ni gracieusement distribuer de copies — voir Figure 2.

23. Jean-Jacques LEDUC, « Bilan des opérations du Sonographe », 1976, CS-Sono Archives imprimées.

24. Jean-Luc MOISAN, « Lettre d'invitation du Service d'animation socio-culturelle de l'UQAM », 26 juin 1975, CS-Sono Archives imprimées.



Le 2 juillet 1975

Laboratoire Audio-Média Inc.,
183 St. Charles Ouest,
Longueuil, P.Q.

Bon de commande

300	Cassette #1 F.H.T.Q	# 2.00 ch.	# 600.00
300	✓ # 2 ✓	✓	600.00
300	Ruine - Babines	✓	600.00
300	3 contes populaires	✓	600.00
300	Spirale	✓	600.00
300	Le Grand Testament	✓	600.00
300	Les Vautours	✓	600.00
300	jazz - Djazzalia	✓	600.00
300	Jacques Cartier	✓	600.00
300	médium - Média (les robes communitaires)	✓	200.00
10	Masters de travail	# 25.00	250.00
			Total # 5,850.00

Figure 2. Bon de commande au Laboratoire Audio-Média Inc., 2 juillet 1975,
CS-Sono Archives imprimées.

La fin du soutien financier au Vidéographe fait en sorte que les employés du Sonographe sont parfois impayés pendant les mois d'été. On cherche de cette façon à réserver les budgets nécessaires à la distribution des cassettes prévue à l'automne et à sa publicité. Dès la mi-septembre, des lettres et des bons de commande sont envoyés à travers le réseau du Vidéographe, spécialement dans les cégeps et les universités du Québec, afin de faire connaître le catalogue. Or, une grève des travailleurs des postes est déclenchée à la mi-octobre et s'étire jusqu'au début décembre. Puisque le modèle de distribution du Sonographe repose en bonne partie sur le système postal, et ce, dans le but d'éviter de composer avec des intermédiaires de l'industrie, on retarde encore un peu le déclenchement de l'opération publicitaire.

Malgré tout, le lancement officiel amorcé progressivement à la fin de l'année 1975 remporte un succès surprenant. Les principaux journaux de la métropole, comme *La Presse* et *Le Devoir*, diffusent de longs articles consacrés au projet. CKVL-FM, Radio-Canada, CFGL-FM et CKAC diffusent des entrevues avec Leduc et, dans certains cas, l'intégralité des enregistrements du Sonographe. Selon le bilan consulté, certains enregistrements sont vite écoulés et doivent être envoyés en réimpression²⁵. En plus d'être distribuées par la poste, les cassettes sont disponibles à Montréal aux succursales de la Maison Livres et disques Bertrand de la Place Ville-Marie et de la Place Bonaventure, ainsi qu'à Québec à la maison Musique d'Auteuil, située sur la rue Saint-Jean²⁶. Au début de l'année 1976, un enregistrement simple vaut 4,50 \$ (taxes et frais inclus), un enregistrement double, 7,00 \$²⁷. La plupart des journalistes qui ont écrit à propos du Sonographe à la fin 1975 et au début 1976 semblent relayer fidèlement l'information des communiqués de presse produits par l'équipe. On mentionne par exemple à tous coups la popularisation imminente du support :

Les spécialistes de l'audio-visuel prédisent une utilisation de plus en plus grande de la cassette. Dès lors, le Sono entend se donner toutes les chances de percer au cœur du public. Pour ne citer que quelques arguments en faveur de la cassette, disons qu'elle laisse une grande mobilité, elle n'encombre pas et elle se recycle. Si l'auditeur ne prise pas le contenu de la cassette, il lui devient possible d'enregistrer ce que bon lui semble²⁸.

25. Jean-Jacques LEDUC, « Bilan des opérations du Sonographe », *op. cit.*

26. Diane HÉBERT, « À vous de jouer! », *op. cit.*, p. 8.

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*

Dans la publicité relayée par les journaux à l'automne 1975, les huit cassettes produites par le Sonographe, ainsi qu'une neuvième cassette comprise dans le lot dont le contenu est issu d'un projet de Société nouvelle, sont divisées et regroupées en trois catégories distinctes²⁹. Sous la rubrique « Notre tradition » se trouvent trois productions consacrées au folklore québécois : 1) *Premier Festival de musique traditionnelle du Québec*, une cassette double contenant l'enregistrement du spectacle présenté au Gesù les 21 et 22 décembre 1973, mettant en scène les artistes Antonio Bazinet (chant et violon), Cyrice Dufour (harmonica), Alcide Ferland (chant), Louis Boudreault (violon), Wilfrid Richard (chant) et Marie-Blanche Lavoie (accordéon)³⁰ ; 2) *Ruine-Babine : une veillée de musique québécoise*, concert de musique folklorique mettant notamment en scène Gilles Garand, d'abord enregistré à La Grande Passe, mais réenregistré dans le studio du Sonographe en raison de problèmes techniques au moment de la captation en salle³¹ ; 3) et *Trois contes populaires*, tirés des Archives de folklore de l'Université Laval et commentés par Luc Lacoursière³².

Vient ensuite la rubrique « Notre musique », qui comprend trois productions jugées représentatives de la scène actuelle et émergente du Québec du milieu des années 1970 : 1) *La Départure*³³ et *Les Vautours*³⁴, de Dominique Tremblay, le premier enregistrement comportant une narration accompagnée de musique et, le second, étant constitué de la bande sonore du film du même nom de Jean-Claude Labrecque ; 2) *Poisson d'avril*, du groupe jazz expérimental Djazaléa, composé des artistes Bertrand Duschene (Flügelhorn), Bob White (batterie), Jean Gaétan Séguin (contrebasse) et François Lanctot (piano électrique)³⁵ ; 3) et *Jacques Cartier*, album de chansons de l'artiste acadien Jacques Savoie, accompagné de 15 musiciens et chanteurs³⁶.

Enfin, trois cassettes sont regroupées sous la rubrique « Notre parole » ; elles rassemblent des œuvres allant du conte au *spoken word*, en passant par le documentaire sonore. Il s'agit de : 1) *Spirale*, le conte de Rosaire Potvin produit en tant que projet-pilote en 1974 et réédité pour le lancement officiel du

29. Bruno DOSTIE, « Réinventer le son », *Le Jour*, 24 octobre 1975, p. 26.

30. CS-Sono Archives sonores, <https://vimeo.com/879927462?share=copy>.

31. CS-Sono Archives sonores, <https://vimeo.com/879928810?share=copy>.

32. CS-Sono Archives sonores, <https://vimeo.com/879944902?share=copy>.

33. CS-Sono Archives sonores, <https://vimeo.com/879945611?share=copy>.

34. CS-Sono Archives sonores, <https://vimeo.com/879946548?share=copy>.

35. CS-Sono Archives sonores, <https://vimeo.com/879946984?share=copy>.

36. CS-Sono Archives sonores, <https://vimeo.com/879947657?share=copy>.

Sonographe à l'automne 1975³⁷ ; 2) des enregistrements titrés *L'Appel au fleuve*³⁸ et *Le Grand Testament*³⁹, deux poèmes d'Yves-Gabriel Brunet accompagnés de musiques instrumentales et électroacoustiques, comprenant notamment certaines pistes enregistrées à la trompette par Raoul Duguay, membre fondateur du collectif musical contre-culturel l'Infonie⁴⁰ ; 3) et de *S'écouter vivre*, un document composé d'entrevues réalisées par le collectif Challenge for Change, formé dans le cadre du programme Société nouvelle de l'ONF afin de recenser et d'analyser les pratiques des radios communautaires à travers la province. À la demande de l'acheteur, cette dernière cassette peut d'ailleurs être accompagnée de numéros de la revue *Médium-Média*, un autre projet de Société nouvelle.

Les critiques formulées dans les journaux à propos des productions du Sonographe sont généralement positives. Georges-Hébert Germain de *La Presse* considère dans l'ensemble que les « [...] enregistrements sont d'une qualité sonore remarquable. De beaux sons en pleine forme. Et chaque production est accompagnée d'un document fort beau à voir et à lire⁴¹ ». C'est le travail de Dominique Tremblay qui semble retenir le plus l'attention : « La musique de Dominique Tremblay, un morceau de choix du catalogue, celle qu'il a faite pour le film "Les vautours" de Labrecque et celle, inédite, de "La départure est arrivée", dépasse ce que le disque qu'il a fait avec Philippe Gagnon nous a fait connaître [...]»⁴². Christine L'Heureux du *Devoir* en rajoute :

La plus belle réussite, c'est sûrement à Dominique Tremblay qu'on la doit. Un disque, fait il y a quelques années avec Philippe Gagnon, avait laissé le nom de Dominique Tremblay dans un coin privilégié de ma mémoire. « Les Vautours », la musique du film de Jean-Claude Labrecque, apporte les sons lumineux d'un violon en acier ; « La

37. CS-Sono Archives sonores, <https://vimeo.com/879948411?share=copy>.

38. CS-Sono Archives sonores, <https://vimeo.com/879948921?share=copy>.

39. CS-Sono Archives sonores, <https://vimeo.com/879949392?share=copy>.

40. André-G BOURASSA, « Duguay ou l'envers et l'endroit », *Lettres québécoises*, n° 4 (1976), p. 14 : « Mais avant de lancer ce disque de 1976, Duguay se risque à accompagner à la trompette encore et à l'octavoïce le conte symphonique d'Yves-Gabriel Brunet, *L'Appel au fleuve* et le *Grand testament ou Poème du temps présent* (1975) ; il s'agit d'une bande sonore distribuée par le Sonographe, texte compris, où le verset de type symboliste s'apparente assez mal aux recherches d'"Ekritures" de Duguay. Cette collaboration, qui peut s'expliquer par des liens communs dans le passé — Atys, Parti pris — n'éclaire pas beaucoup l'étude d'ensemble de Duguay ».

41. Georges-Hébert GERMAIN, « Le Sonographe rêve d'or dans un pays d'argent », *La Presse*, 27 décembre 1975, p. C3.

42. Bruno DOSTIE, « Le "Sono" ou la cassette », *op. cit.*, p. 11.

départure » retrouve l'essence du « reel » québécois dans une création qui, tout en gardant un respect pour les violonneux d'autrefois, montre les goûts de la nouvelle génération⁴³.

Sans que l'équipe du Sonographe ne s'en réclame ouvertement, et même si elle souligne fréquemment le caractère apolitique du projet, l'usage de l'adjectif possessif « Notre » pour qualifier les productions lancées à l'automne 1975 témoigne de son adhésion à une forme particulière de nationalisme culturel à un moment fort du mouvement néonationaliste québécois — nous y reviendrons à la section suivante. Ces différentes œuvres produites et distribuées sur cassette ont été sélectionnées pour représenter la diversité des pratiques que le Sonographe entend soutenir. Elles sont censées incarner la vision démocratique et communautaire de la création sonore défendue par le Sonographe, qui le distingue d'autres ateliers et d'autres studios qui s'implantent à Montréal à peu près au même moment.

Le Sonographe, la création sonore et la contre-culture au Québec

L'histoire du Sonographe gagne à être située dans l'histoire plus large de la création sonore au Québec. En raison des origines du Vidéographe et des relations personnelles et professionnelles entretenues par les membres de son équipe, les intervenants du Sonographe doivent être inclus dans la formation culturelle étendue de l'ONF du début des années 1970. Nous avons d'ailleurs vu précédemment que, même après avoir officiellement coupé les ponts avec cette institution, Leduc et ses collègues continuent à collaborer sur des projets découlant du programme Société nouvelle. Ils sont donc bien au fait des activités de l'Atelier de conception et de réalisation sonore fondé à l'ONF en 1971 sous l'impulsion de Maurice Blackburn. Compositeur et chef de musique au Programme français, Blackburn s'intéresse alors depuis une vingtaine d'années déjà aux expérimentations de Pierre Schaeffer et de Pierre Henry, monuments de la musique concrète en France. L'Atelier de l'ONF opérera jusqu'en 1980 et contribuera grandement à élargir au-delà des pratiques musicales, instrumentales et chansonnières, le spectre de la création sonore au Québec, et notamment en l'ouvrant à la musique électroacoustique et aux créations sonores les plus expérimentales du cinéma⁴⁴.

43. Christine L'HEUREUX, « Des Québécois pour toutes les têtes », *Le Devoir*, 27 décembre 1975, p. 9.

44. Solenn HELLÉGOUARCH, « La pensée de Maurice Blackburn », *La création sonore*, Septembre 2011, http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/10/travaux_solenn-hellegouarch_maurice-blackburn-compositeur-de-lonf.pdf, consulté le 3 juin 2023.

Dans leurs demandes de financement et dans leurs entretiens avec les médias, les fondateurs du Sonographe font montre d'un intérêt marqué pour ces pratiques innovantes. Plusieurs enregistrements inédits présents dans le fonds d'archive du projet en témoignent, notamment ceux effectués par le duo expérimental Dionne-Brégent⁴⁵, de même que les accompagnements musicaux des poèmes d'Yves-Gabriel Brunet mentionnés précédemment. Le Sonographe doit en ce sens être considéré parmi les lieux d'émergence de la musique électroacoustique au Québec. Or, la vision de la création sonore promue par l'équipe du Sonographe englobe aussi les musiques instrumentales, chansonnières et folkloriques qu'elle qualifie de populaires, un terme compris ici au sens social (en référence au peuple) plutôt qu'au sens quantitatif ou commercial (en référence à la popularité). L'intention première de Leduc et de ses collègues est de démocratiser l'accès à l'enregistrement sonore afin de redonner au public les outils de la communication qui sont à leur avis contrôlés par l'industrie. Ne souhaitant pas discriminer les pratiques musicales populaires, mais ayant un parti pris certain pour les musiques associées à l'improvisation, à l'expérimentation et à la marge, l'équipe du Sonographe consacre ainsi une bonne partie de son temps et de ses ressources à l'enregistrement d'artistes jazz et rock.

Pour cette raison, le projet est souvent mis en parallèle par les journalistes de l'époque avec le studio Bobinason, fondé en mai 1974 et logé au 408 rue Saint-Gabriel, dans le Vieux-Montréal⁴⁶, qui se présente pour sa part comme un lieu de production animé par un groupe de « tripeux⁴⁷ », qui se spécialise dans la production de « démos » pour les artistes et les formations musicales de la marge. Alors qu'il les compare, Bruno Dostie du *Journal* n'oublie pas de souligner les différences entre les deux projets : « Le Sonographe n'est pas un deuxième Bobinason. Il est sans buts lucratifs et tous ses services sont gratuits, sauf cas limite [...]. C'est aussi un "produit fini" qui sort du Sonographe⁴⁸ [NdA : contrairement au Bobinason qui produit des démos] ». Contrairement à celle du Sonographe, l'équipe du Bobinason ne tourne pas le dos aux méthodes de l'industrie musicale commerciale, enregistrant même à l'occasion des artistes célèbres comme Gilles Valiquette, Yvon Deschamps et Gilles Vigneault⁴⁹. Elle

45. CS-Sono Archives sonores. <https://vimeo.com/879949940?share=copy>.

46. [Anonyme], « Publicité du Bobinason », *Mainmise*, n°38 (août 1974), p. 64.

47. Georges KHAL, « Bobinason : un nouveau studio », *Mainmise*, n° 46 (avril 1975), p. 53.

48. Bruno DOSTIE, « Le "Sono" ou la cassette », *op. cit.*, p. 11.

49. *Ibid.*

visé toutefois principalement à attirer les artistes émergents pour qui le faible coût de location des installations, annoncé à 18 \$ de l'heure, permet d'envisager de plus longues séances d'enregistrement au cours desquelles l'expérimentation peut courir plus de risques.

L'Atelier de l'ONF, le Bobinason et le Sonographe témoignent d'un temps singulier de l'histoire de la création sonore au Québec. Ils font tous preuve d'une grande ouverture à l'expérimentation, comportent tous un volet audiovisuel et bénéficient tous, à différents degrés, de l'intervention accrue de l'État dans le financement des arts qui a cours depuis le tournant des années 1960, à la suite de la création du CAC en 1957 et du MACQ en 1961. Si l'Atelier se spécialise dans la production de bandes sonores pour le cinéma, et si le Bobinason se consacre à la production de « démos », l'absence de ligne directrice dans la sélection des œuvres produites ne permet de catégoriser le Sonographe suivant des critères esthétiques et musicaux. Plus encore, le modèle intégré de création, de production et de distribution des œuvres sonores, continue de démarquer le Sonographe de ses contemporains. La documentation produite par l'équipe du Sonographe est d'ailleurs claire à ce sujet : on y cherche avant tout à réinventer la façon de faire du son au Québec⁵⁰.

Lorsque Leduc lance l'idée du Sonographe en 1973, c'est dans le but d'offrir un service public équivalent au Vidéographe, mais consacré aux créateurs et aux créatrices dont les œuvres ne nécessitent pas la production d'images en mouvement. Selon lui, ce qui démarque le Sonographe de son grand frère, c'est tout simplement le médium. Contrairement au matériel servant à la production et à la diffusion vidéographique, les magnétophones et les magnétocassettes audio circulent largement depuis l'après-guerre⁵¹. Par conséquent, Leduc entrevoit une courbe de croissance marquée et une appropriation encore plus grande de la part de la population générale. Cette appropriation est particulièrement significative aux yeux de l'équipe puisque le projet ne vise pas à offrir un tremplin aux artistes pour qu'ils puissent ensuite intégrer l'industrie commerciale du disque, mais bien à créer un système de production parallèle à l'industrie culturelle et aux médias de masse. Selon les propos rapportés par Diane Hébert, le Sonographe se veut ainsi « [...] un organisme purement populaire, “fait par et pour le monde”, et non le privilège d'une microsociété qui s'arroge le droit de franchir certains lieux

50. Bruno DOSTIE, « Réinventer le son », *op. cit.*, p. 26.

51. Ginette PELLETIER, « Le Sonographe », *op. cit.*

sacrés⁵² ». Leduc veut en faire une « coopérative de culture », « un immense atelier de création », « un centre culturel » et même « une école de vie⁵³ », plutôt qu'un simple studio d'enregistrement :

T'es chez vous. Tu rêves de parler de quelque chose qui te touche. Tu veux défoncer les médias. Tu viens ici pis tu rencontres du monde dans un contexte ouvert, dans un contexte qui est presque 24 h sur 24 h, dans un contexte où t'as pas besoin de t'inscrire, pas besoin de formalités sinon que le geste d'entrer et de rencontrer des gens. C'est pour ça qu'a été fondé le Sonographe, pour permettre à toute une couche de population, de monde qui veulent produire du son, qui puissent se retrouver dans un lieu⁵⁴.

Leduc décline au fil des entrevues sa vision profondément communautaire et coopérative du processus de création, de production et de diffusion des enregistrements sonores. Il faut selon lui faire confiance à la complémentarité des intérêts et des compétences de la population : « Quand tu veux faire du son, c'est que t'as des gens qui veulent faire de la technique, t'as des gens qui veulent chanter, d'autres qui veulent parler, d'autres qui veulent écrire, d'autres qui veulent interpréter... C'est d'être capables, finalement, de brancher tout ce monde-là ensemble⁵⁵. » Cette vision particulière de la création dépasse d'ailleurs le simple processus de production d'œuvres sonores. Elle se prolonge dans le social et bascule rapidement dans le politique, permettant au passage à Leduc de développer une posture critique en regard de l'industrie musicale et de la soumission du processus d'enregistrement sonore aux impératifs commerciaux :

Je pense que l'isolement est un grand, grand problème pour les gens qui veulent créer et produire de la musique et du son. Tous les gens font la même démarche, ils sortent de leur cave et ils rêvent de faire comme les Beatles [...]. Tu t'identifies tout le temps à ça, soit un grand succès ou une rafale de grands succès, tu deviens connu. [...] Moi je trouve que c'est un grand handicap, ça, pour les gens qui veulent créer le son. Une sorte de magie, de mystique autour de la production du son qui fait que t'es tout le temps un best-seller, ou une grande vedette, ou t'es rien. Pour nous, le son, c'est beaucoup plus un instrument de communication. C'est cette base de relation entre les outils et les gens qui les fabriquent qu'on veut conserver pour nous qui est le plus important. C'est pas important que 50 000 se rapportent au Sonographe. C'est important qu'il y ait l'éveil d'une conscience, et que ça se fasse à travers des actions précises⁵⁶.

52. Diane HÉBERT, « À vous de jouer! », *op. cit.*, p. 6.

53. *Ibid.*, p. 8.

54. Ginette PELLETIER, « Le Sonographe », *op. cit.*

55. *Ibid.*

56. *Ibid.*

Le discours de Leduc est teinté du vocabulaire et des idées alors en vogue dans les milieux contre-culturels du Québec. La contre-culture, qui émerge aux États-Unis dans les années 1960 et qui est théorisée sous la plume de Theodore Roszak, se définit par son opposition à la technocratisation des sociétés qui a cours depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale et par son opposition à l'extension de cette technocratisation dans la culture par le biais des médias de masse⁵⁷. Selon Karim Larose et Frédéric Rondeau, elle « défend ainsi l'idée que la transformation de la société doit d'abord passer par la révolution des consciences individuelles⁵⁸. » Le discours des principaux intervenants du Sonographe sur la nécessité pour les créateurs de son de sortir de leur isolement, de communiquer avec leurs pairs et de réinventer les rapports conventionnels à la production et à la distribution de la culture, s'inscrit directement dans cette lignée.

Les liens du Sonographe avec les réseaux contre-culturels locaux sont nombreux. Au moment de son implantation, Garnier Poulin et Yves Laferrière, deux des principaux collaborateurs de Leduc, sont membres du Ville-Émard Blues Band, groupe iconique de la contre-culture musicale du Québec, qui valorise entre autres la création collective et l'improvisation⁵⁹. À plusieurs reprises, des publicités et des textes portant sur le Sonographe sont publiés dans les pages de *Mainmise*, le magazine contre-culturel québécois le plus largement diffusé au cours des années 1970. On retrouve notamment une pleine page de publicité dans l'édition de décembre 1974⁶⁰. Le texte, qui présente les grandes lignes du projet lancé le 30 octobre précédent, est inséré dans un numéro spécial consacré aux théories de la communication dans lequel on discute entre autres des travaux de Marshall McLuhan. Les installations du Sonographe sont d'ailleurs mobilisées par les travaux de recherche des étudiantes et des étudiants du département de communications de l'Université du Québec à Montréal, témoignant de la grande proximité entre le projet et le milieu de l'éducation supérieure⁶¹.

57. Karim LAROSE et Frédéric RONDEAU (direction), *La Contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 8.

58. *Ibid.*, p. 16.

59. Alex GIROUX, *La Musique populaire et la contre-culture au Québec*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2015, p. 149-151.

60. [Anonyme], « Le Sonographe — Printemps », *Mainmise*, n° 42 (décembre 1974), p. 0.

61. [Anonyme], « L'UQAM inaugure son département des communications », *Le Droit*, 23 mai 1975, p. 20 : « Dans le futur "nouveau campus" de l'UQAM, le département possédera ses propres laboratoires de télévision, radio, vidéo, cinéma, salles de l'image et laboratoires de

En entrevue avec *La Presse* en janvier 1976, Leduc précise sa propre pensée sur les communications : « La communication c'est, à un bout, avoir quelque chose à dire, en dehors des préoccupations de succès ou d'argent, et, à l'autre bout, un besoin d'entendre ce message⁶² ». À l'instar de ses contemporains animés par les idéaux contre-culturels, Leduc ne semble pas adopter ou vouloir se conformer à une idéologie politique précise. Parfois, ses déclarations manifestent sa sensibilité pour les tactiques véhiculées par la gauche traditionnelle, comme la prise de contrôle des moyens de production par la classe ouvrière, qui se confond ici à la notion de peuple :

Le Sono vise avant tout la participation massive de tous les gens, inconnus pour la plupart, qui ont des choses à dire, des sons à faire entendre. De tous les gens qui ne peuvent réaliser leurs créations, faute de ces moyens qu'on ne trouve que dans l'industrie du spectacle. Le Sono veut mettre l'outil à la portée des gens ordinaires, auxquels on n'attribue pas seulement le rôle de spectateurs, mais surtout celui de créateurs⁶³.

L'intérêt pour les communications de l'équipe du Sonographe, et en particulier pour le médium de la cassette, se rattache aussi à d'autres préoccupations sociales et politiques de la période, comme la montée de l'environnementalisme, l'un des avantages de la cassette étant d'être « recyclable »⁶⁴. La personne qui achète une cassette reçoit ainsi non seulement une œuvre, mais aussi un support qu'elle peut ensuite réutiliser à sa guise pour produire et diffuser ses propres sons. Lorsque Leduc et ses collègues défendent le caractère apolitique du projet, il faut donc y entendre un refus de la partisanerie. Le Sonographe est au contraire éminemment politique, au sens où il repose plus sur un modèle d'organisation de la production et sur la valorisation des liens sociaux que sur une vision spécifique de la musique, du son ou de l'art — du moins *a priori*.

Cette mission sociale et politique du Sonographe est d'ailleurs reconnue et encouragée par des commentateurs de la scène musicale locale. Dans les pages de la revue *Chroniques*, Philippe Ménard cite le Sonographe en tant que rare

communication interpersonnelle. Il utilise pour le moment les services audio-visuels de l'UQAM, outre les studios de télévision de l'atelier franco-québécois de Radio-Québec et les installations du Sonographe. ». Voir aussi Lise BISONNETTE, « Innovation au département des Communications de l'UQAM », *Le Devoir*, 22 mai 1975, p. 6.

62. Diane HÉBERT, « À vous de jouer! », *op. cit.*, p. 8.

63. *Ibid.* p. 8.

64. Ginette PELLETIER, « Le Sonographe » *op. cit.*

exemple de projet au potentiel véritablement révolutionnaire. Il l'oppose aux entreprises de démocratisation de la musique savante — par exemple, les concerts et les diffusions radiophoniques de musique classique visant le grand public — défendues par certains chroniqueurs de la revue. Ménard, qui complète alors des études à Paris et qui a fait un stage auprès de Pierre Schaeffer, est emballé à la fois par le potentiel des musiques électroacoustiques enregistrées par l'équipe de Leduc et par la création de leur circuit de diffusion parallèle de cassettes qui « fait une brèche dans le monopole des compagnies de disques et ouvre à sa façon et mesure des perspectives révolutionnaires⁶⁵ ». Cet enthousiasme le pousse même à envoyer son curriculum vitae et une lettre d'intention à Leduc à la fin janvier 1976 afin d'offrir ses services et sa collaboration au projet — Figure 3.

65. Philippe MÉNARD, « Musique d'écoles et lutte de classes », *Chroniques*, vol. 1, n^{os} 8-9 (août-septembre 1975), p. 92.

Paris le 20 janvier 1976

M. Jacques LEDUC,
Sonographe,
1604 rue St-Denis,
Montréal.

Monsieur, madame,

Après cinq ans d'études et de travail en France, je songe à revenir au "pays" au plus tard en septembre prochain. En homme sage et inquiet(!), je prépare dès maintenant mon retour. C'est donc principalement en tant que demandeur d'emploi que je m'adresse à vous;

Depuis 1971, j'ai successivement été stagiaire du Groupe de Recherches Musicales de Paris, alors partie du Service de la Recherche de l'ORTF, dirigé par Pierre SCHAEFFER; étudiant du département expérimental de musique contemporaine de l'Université de Paris VIII (Vincennes), où j'ai obtenu une licence en 1975 et inscrit une maîtrise en 1976; au même moment, auditeur des séances du Centre de Mathématique et d'Automatique Musicales (CEMAMU) dirigé par XENAKIS; et enfin stagiaire et collaborateur du Groupe de Musique Expérimentale de Bourges, dirigé par C. CLOZIER et F. BARRIERE.

Le travail que j'ai effectué dans chacun de ces organismes m'a permis de me constituer un solide métier aussi bien théorique que pratique du son et de son médium maintenant privilégié, la bande magnétique. C'est fort de ces diverses expériences que j'ose proposer mes services dans votre établissement. Cette formation me permet d'envisager des occupations tant de création et de recherche que de réalisation technique (prise de son, mixage etc).

Si vous étiez intéressé à discuter plus longuement de mes projets par rapport à vos besoins, je serais évidemment très heureux de vous rencontrer. Je me propose de passer les deux dernières semaines de février en vue de rencontres de ce type. (répondre à l'adresse du Québec s'il vous plaît).

Je vous remercie de votre généreuse attention et vous prie de croire en l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Philippe Ménard
Philippe MENARD
de

Figure 3. Lettre de Philippe Ménard, 20 janvier 1976, CS-Sono Archives imprimées.

Outre son réseau de distribution alternatif, les labo-spectacles constituent probablement l'initiative qui caractérise le mieux la mission communautaire et expérimentale que se donne le Sonographe. Selon Garnier Poulin, responsable de la production :

Le labo-spectacle, pour nous, c'est un laboratoire. Un laboratoire pour nous autres d'abord. [...] Y en a qu'on aimerait connaître un peu plus avant d'enregistrer avec eux autres. Pour les connaître, on a un petit théâtre en bas pis on les fait passer là. Ils font un mini spectacle, un laboratoire spectacle, une pratique en public [...]. C'est pas l'atmosphère d'un salon, mais c'est presque l'atmosphère d'une grande cuisine de campagne !⁶⁶

La série des labo-spectacles qui débute le 31 janvier 1975 — qui se poursuit les vendredis soir jusqu'au mois d'avril — donne l'occasion à des artistes aux horizons variés de présenter leur musique à un public généralement attentif et généreux. Les enregistrements inédits disponibles dans le fonds d'archives du Sonographe permettent d'entendre les réactions de l'auditoire, des commentaires, des conversations — et parfois même la présence d'un chien dans la salle, qui ne reconnaît sans doute plus « his master's voice ». Le contexte décomplexé et improvisé de ces soirées et de leur enregistrement laisse aussi place à l'erreur et à l'imprévu. On peut par exemple y entendre de nombreux *feedback* causés par l'amplification d'instruments acoustiques, ainsi que des réactions d'irritation et d'impatience d'une partie du public à l'égard de certains spectateurs trop bruyants ou volubiles.

La publicité du premier labo-spectacle diffusé en direct par ligne téléphonique sur les ondes de Radio-Centre ville le vendredi 28 février à 22 h décrit la musique du groupe Tecumseh en tant que « folklore québécois⁶⁷ ». À l'écoute de l'enregistrement, on comprend rapidement que le terme réfère ici à la musique folk acoustique popularisée par des artistes tels que Bob Dylan et Joan Baez, plutôt qu'à la musique traditionnelle. Les neuf chansons du groupe, qui sont accompagnées à la guitare acoustique à 12 cordes, sont pour la plupart interprétées en anglais, en dépit du fait que le chanteur soit francophone. Si le chanteur présente chacune de ses chansons en français, il ne propose qu'une seule composition en français vers la fin du spectacle. Considérant le contexte culturel et politique du moment, le choix de publiciser le spectacle en tant que folklore québécois montre bien la complexité du rapport de Leduc et de son équipe à

66. Ginette PELLETIER, « Le Sonographe », *op. cit.*

67. [Anonyme], « Variétés », *Le Jour*, 27 février 1975, p. 12.

l'identité nationale. Ceux-ci valorisent le caractère local de la production, mais ne semblent pas vouloir intervenir dans les débats linguistiques qui font trembler la scène politique nationale depuis l'adoption de la Loi sur la langue officielle le 31 juillet précédent.

Au fil des semaines, le public des labo-spectacles a notamment la chance d'entendre un « [r]écital de clavecin des œuvres de Bach, Rameau et de musique baroque anglaise, par Yves Gabriel Préfontaine », le 28 mars ⁶⁸, et des représentations de « musique acoustique et électrique » du groupe Ex-therme, les 4 et 11 avril⁶⁹. C'est toutefois l'enregistrement du labo-spectacle du 7 mars qui a le plus retenu notre attention, autant pour la qualité des performances musicales qu'on peut y entendre que pour l'intensité politique et émotionnelle du moment captée sur bande magnétique. Exceptionnellement, l'événement de la semaine est présenté par l'Association des Chiliens du Québec. Il met en scène Pehuenches, formation présentée en tant que groupe de folklore chilien, mais qui interprète aussi des chansons patriotiques et révolutionnaires d'autres pays latino-américains⁷⁰. La publicité du *Devoir* précise que la soirée est organisée « pour la libération du Chili d'Amérique latine⁷¹ », faisant référence à la répression subie par les opposants de la dictature militaire d'Augusto Pinochet depuis le coup d'État de 1973.

Le chanteur principal de la formation présente chacune des 12 chansons de la soirée en français, en expliquant leur origine et le sens de leurs paroles. Il explique les événements entourant l'assassinat du président Salvador Allende et décrit la brutalité du régime fasciste au pouvoir. Sur la majorité des pièces, on peut distinguer plusieurs voix masculines et une voix féminine qui chantent en harmonie, et on y retrouve une orchestration rassemblant guitare, güiros et maracas. L'interprétation juste et puissante que le groupe fait de pièces cubaines, chiliennes et vénézuéliennes veut exprimer la solidarité des peuples du Sud face à la montée de la droite radicale et oppressive. Lors de sa dernière intervention, le chanteur remercie d'ailleurs la classe ouvrière du Québec pour son soutien au peuple chilien. Le temps d'une soirée, l'environnement contre-culturel,

68. [Anonyme], « Variétés », *Le Jour*, 27 mars 1975, p. 12.

69. La publicité réfère aléatoirement à ce groupe de musiciens de Saint-Jérôme en tant que « Ex-therme » et « Extherne ». Voir [Anonyme], « Théâtre », *Le Devoir*, 4 avril 1975, p. 17 et [Anonyme], « Variétés », *Le Jour*, 3 avril 1975, p. 13.

70. [Anonyme], « Variétés », *Le Jour*, 7 mars 1975, p. 12.

71. [Anonyme], « Théâtre », *Le Devoir*, 7 mars 1975, p. 19.

exploratoire et parfois vaporeux du labo-spectacle se transforme ainsi en un espace radicalement politique, où il est possible d'aborder des problèmes concrets et urgents, où les sons émanant de la scène et de la salle permettent d'incarner à la fois l'espoir et la douleur découlant des luttes d'émancipation qui ont marqué et qui marquent toujours à ce moment le quotidien de la population du sud du continent.

En introduction à leur ouvrage sur la contre-culture, Larose et Rondeau soulignent les nombreuses contradictions qui caractérisent le phénomène au Québec, notamment en ce qui a trait à ses origines urbaines et à son utopie communautaire rurale, ou encore à l'incompatibilité de la « question nationale » avec la « perspective universalisante » de la contre-culture⁷². Ces contradictions, que nous qualifierions plutôt de tensions, sont aussi présentes dans le discours et dans les actions de Leduc et de ses collègues — voir Figure 4. En dépit de la volonté des fondateurs de rester apolitiques, le Sonographe est reconnu à travers la province pour son rôle dans l'enregistrement et la diffusion des musiques traditionnelles du Québec et, corollairement, pour sa promotion de la culture nationale. Les médias de la province associent d'ailleurs clairement le Sonographe à la notion de nation. Selon Jean Royer du *Soleil*, le Sonographe est en train de faire la démonstration qu'il est à même de « prendre en charge la culture orale québécoise⁷³ ». Quelques mois plus tard, *Le Soleil* souligne également la place centrale des enregistrements issus du projet dans la programmation spéciale du temps des fêtes de la station CKRL de l'Université Laval⁷⁴. Selon Christine L'Heureux du *Devoir*, le Sonographe est carrément « submergé par des musiciens cherchant aux sources d'un passé⁷⁵ ».

Sans se prononcer directement sur les enjeux politiques du moment, comme la montée en popularité du mouvement néonationaliste et de son principal véhicule partisan, le Parti québécois, Leduc adopte lui-même un lexique nationalisant lorsqu'il parle de la production folklorique du Sonographe. Le « trésor culturel » que constituent les enregistrements tirés des archives de Luc Lacoursière est, dans ses mots, un segment méconnu de « notre tradition ». Il en va de même lorsqu'il décrit la démarche de Pascal Gélinas et de Gilles Garand,

72. Karim LAROSE et Frédéric RONDEAU (direction), *La Contre-culture au Québec*, *op. cit.*, p. 10.

73. Jean ROYER, « Le Vidéographe : l'oeil du peuple », *Le Soleil*, 8 mai 1976, p. E4.

74. Jacques DUMAIS, « "C'est l'temps des Fêtes à CKRL"... et ailleurs! », *Le Soleil*, 17 décembre 1976, p. B5.

75. Christine L'HEUREUX, « Des Québécois pour toutes les têtes », *op. cit.*, p. 9.

qui sont selon lui à la recherche des sons qui seraient à la source de « ce qu'on est comme collectivité⁷⁶ ». En juin 1976, l'équipe du Sonographe n'hésite pas à céder les droits de diffusion des enregistrements du *Premier festival de musique traditionnelle du Québec* aux stations radiophoniques qui soulignent les célébrations de la Saint-Jean-Baptiste⁷⁷, une fête traditionnelle, politique et identitaire canadienne-française qui deviendra officiellement la fête nationale du Québec à compter de l'année suivante sous l'impulsion du jeune gouvernement de René Lévesque. Encore une fois, le Sonographe s'inscrit ici dans les tendances culturelles et politiques de son époque, la chanson et la musique prenant alors de plus en plus de place dans les activités entourant cet événement annuel, au détriment des défilés de chars allégoriques et des symboles religieux qui le caractérisaient au cours des décennies précédentes.

⁷⁶ Ginette PELLETIER, « Le Sonographe ».

⁷⁷ [Anonyme], « CHLT-MF fête la Saint-Jean », *La Tribune*, 23 juin 1976, p. 22.



Figure 4. Matériel promotionnel du Sonographe, 1975, CS-Sono Archives imprimées.

Le Sonographe, la chanson québécoise et l'État-providence

Comme nous l'avons vu, bien que le Sonographe cherche à s'inscrire dans la mouvance contre-culturelle des coopératives artistiques et des laboratoires de création sonore apparaissant à travers le monde au tournant des années 1970, il ne peut se détacher complètement de la conjoncture historique de son environnement socioculturel immédiat. Le Québec est alors marqué par une forte croissance de la production de musiques populaires et par la consolidation de son vedettariat local, des phénomènes qui sont en eux-mêmes indissociables de la ferveur nationaliste du moment. Cette période sera d'ailleurs canonisée dans les décennies suivantes en tant qu'âge d'or de l'industrie musicale du Québec, pendant lequel les critiques, les artistes, les entrepreneurs culturels et les politiciens, érigent la chanson québécoise au statut d'expression par excellence de la nation⁷⁸.

En raison de ses relations personnelles et professionnelles étendues dans les milieux de la culture et de l'éducation, de même qu'en raison de son rôle récent dans le domaine de l'enregistrement sonore, Leduc est fréquemment appelé à se prononcer sur l'actualité et l'avenir de l'industrie musicale au Québec. Au nom du Sonographe, lui et son collègue Poulin formulent et disséminent un discours critique sur l'état de l'industrie. L'ambivalence de leur nationalisme culturel se précise au gré de leurs interventions publiques, révélant au passage plus de détails sur leur idéologie esthétique et sur leur posture politique au sein de la constellation fuyante et instable de la contre-culture québécoise.

Le 6 mars 1975, avant même que la production des huit œuvres originales du Sonographe soit mise en branle, Leduc est invité à un débat sur l'avenir de la chanson québécoise qui a lieu au département des arts et lettres du Cégep Garneau de Sainte-Foy⁷⁹. Il y partage la scène avec l'auteur-compositeur et producteur Stéphane Venne, Yvon Leclerc et Denise Lachance du service des Industries culturelles au ministère des Affaires culturelles, le directeur de la programmation de la station CHRC-AM Yves Laurin, Ronald Montminy de La Boîte et Michel Le Rouzes de l'Association québécoise des producteurs de disques. Des représentants de plusieurs journaux sont présents dans la salle, dont

78. Caroline DURAND, « Entre exportation et importation : la création de la chanson québécoise selon la presse artistique, 1960-198 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 60, n° 3 (2007), p. 296.

79. Benoît LAVOIE, « Débat sur l'avenir de la chanson québécoise », *Le Soleil*, 7 mars 1975, p. C4.

Yves Taschereau du *Devoir*, Georges-Hébert Germain de *La Presse* et Benoit Lavoie du *Soleil*. Selon ce dernier, la conversation tourne autour de la prise de conscience récente d'une crise dans le milieu de la chanson québécoise, liée selon les différents intervenants à une crise de l'identité québécoise. S'inspirant du « Maitres chez nous » porté par le gouvernement Lesage une décennie plus tôt, on parle de traiter les ondes radiophoniques comme une ressource naturelle, de se les approprier, de « s'en servir pour nous et pas seulement pour faire les bonnes semaines des propriétaires de postes ». On y parle aussi de la création du service des Industries culturelles au MACQ et de la reconnaissance récente de la chanson en tant qu'art majeur, qui devrait par conséquent être soutenue au même titre que « la musique classique, la peinture et le reste ». L'article de Benoit Lavoie ne mentionne pas la teneur des positions de Leduc, mais sa simple présence semble indiquer qu'on le considère déjà comme un acteur important et comme une voix singulière du milieu de l'enregistrement sonore au Québec.

Sa posture et celle de son collègue Poulin se précise au cours des mois suivants, alors qu'ils sont tous deux invités à la Chant'août, sorte de rassemblement des acteurs de l'industrie musicale prenant la forme d'un festival qui se déroule à Québec du 10 au 17 août 1975. Ils y participent à des ateliers où le public est mis en contact avec le matériel et le processus d'enregistrement sonores. Or, il semble que l'expérience ait, dans son ensemble, profondément déplu aux membres du Sonographe. Un peu plus d'une semaine après la fin des festivités, Leduc et Poulin publient un long article dans les pages de *La Presse*⁸⁰. Ils y présentent, d'un côté, les producteurs comme Guy Latraverse qui cherchent « honnêtement à inventer un système de marché qui augmenterait la vente des vedettes québécoises au Québec » et, de l'autre, les « industriels de la chanson » qui ne cherchent qu'à faire un profit rapide. Ils proposent pour leur part de revenir à la base en se concentrant sur les trois mouvements du processus de communication : la création, la production et la distribution. En les séparant pour créer un « système d'efficacité », l'industrie ne fait que jeter de la poudre aux yeux du public : « Nous avons coupé l'homme en morceaux. Il faut maintenant travailler à l'unité ».

80. Jacques LEDUC et Garnier POULIN, « De la chanson québécoise et de ses créateurs », *La Presse*, 25 août 1975, p. 4.



Figure 5. Festival Chant'août à Québec ; lancement avec Jacques Normand du disque *J'ai vu le loup le lion et le renard* de Gilles Vigneault, Félix Leclerc et Robert Charlebois au Village de la chanson, Photographe : Daniel Lessard, 13 août 1975, Fonds ministère des Communications, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

Selon eux, « Le gros système existe. Il va de soi qu'un créateur, qu'il le recherche ou pas, peut finir, tout en se coltillant quotidiennement avec la bête fauve et solitaire de la création, par franchir toutes les étapes du succès et aboutir en pleine gloire sociale même de son vivant ». Or, ce type de succès n'est pas accessible à tous et repose sur un processus injuste et exclusif. La réussite personnelle ne devrait pas à leur avis être établie à partir de critères économiques ou sociaux, mais bien à partir de « la vie intérieure » et de la « qualité culturelle ». Les deux hommes exposent clairement leur vision de la chanson québécoise, comprise ici comme forme artistique et comme forme d'expression : « Ce qui est important dans la chanson québécoise, ce n'est pas d'abord qu'elle soit vendue, mais qu'elle soit créatrice, c'est-à-dire qu'elle provoque un mouvement créateur auprès de ceux qui la reçoivent aussi fort que la vie nouvelle qui s'est manifestée au créateur qui l'a créée ».

Leurs discours en passent par des thèmes rabattus par une partie de la contre-culture québécoise, mais ils s'inscrivent aussi dans une histoire plus

longue du jugement esthétique au Québec. Paradoxalement, leur façon d’opposer le temporel et le spirituel rappelle à certains égards les discours tenus par les intellectuels catholiques anti-américanistes de l’entre-deux-guerres : « Le syllogisme, le travail à la chaîne, c’est parfait pour atteindre une efficacité de la mécanique des corps, mais pour la mécanique de l’âme dont nous ignorons presque totalement le fonctionnement, les premières ressources que nous avons sont le respect et la disponibilité ». Leduc et Poulin disent comprendre la nécessité de développer l’économie québécoise, mais affirment qu’il ne faut pas le faire au risque de « paralyser son âme ». Ils ajoutent : « La pureté est nécessaire à la création. Le créateur impur n’existe pas, il fait du “bluff”... » Pour eux, les problèmes des industries culturelles sont d’ailleurs indissociables de ceux de l’industrialisation en général, la consommation menant irrémédiablement à la pollution.

Leur critique de la culture de masse est aussi comparable à celle d’intellectuels de gauche et de droite qui, depuis le début du 20^e siècle, s’attaquent aux productions culturelles associées aux médias grand public comme la radio, le disque, le film ou la télévision : « La super-production pour répondre aux besoins de la super-population et de la super-demande aboutit à des super-marchés et des super-foires où la masse anonyme trouve des objets anonymes pour remplir le vide et l’ennui de ses journées ». Cette dernière citation révèle à notre avis l’une des contradictions inhérentes au Sonographe : leur vision étroite de la culture populaire, comprise au sens social de « culture du peuple », écarte d’office toute pratique jugée commerciale par l’équipe. Leduc et ses collègues ont beau répéter sur toutes les tribunes qu’ils n’ont pas de critères précis pour sélectionner les projets, ils n’en demeurent pas moins guidés par leur jugement et par leur propre idéologie esthétique, celle de jeunes travailleurs culturels évoluant en milieu urbain, près des milieux universitaires, au fait des tendances les plus récentes d’expérimentations musicales réalisées en marge de la culture grand public. De ce fait, le projet se coupe d’un vaste bassin de créateurs et de créatrices, de même que de leur public, qui ne se considèrent probablement pas comme une « masse inerte » produisant des « objets anonymes » pour remplir « l’ennui de ses journées » ...

Le 27 décembre 1975, dans un article découlant de la campagne publicitaire entourant le lancement des neuf premières cassettes du Sonographe, Georges-Hébert Germain de *La Presse* présente les grandes lignes du projet et revient sur les commentaires émis par Leduc et Garnier dans le cadre de la

Chant'août. Le ton de l'article donne à penser que Germain est à la fois intéressé, attiré et amusé par la posture de ces jeunes révolutionnaires :

Une voix doucement ironique, le Sonographe, fait la morale au système de production capitaliste dans lequel s'est embarquée la chanson québécoise. Le Sonographe se pose en fervent critique de l'ensemble de notre société. Et il nous propose de chercher une façon nouvelle d'entendre et de comprendre, de créer, de produire et de distribuer, une nouvelle façon de vivre. « You may say I'm a dreamer, but I'm not the only one », chante John Lennon⁸¹.

Il leur cède ensuite la parole, nous permettant de comprendre encore davantage la pensée politique de l'équipe du Sonographe :

On trouve que le capitalisme tel que vécu et pratiqué aujourd'hui n'est plus efficace, ni créateur, ni confortable. On s'y ennue corps et âme, les uns à côté des autres, sans trop savoir où on s'en va, « sans savoir pourquoi, ni où, ni comment, sans avoir le temps ni l'air d'y penser. » On trouve cette vie-là plate à vivre, plate à mourir. On n'est pas des révoltés, on est des ennuyés. Et c'est juste là, au cœur de l'ennui que commence notre histoire. [...] Sur le plan pratique, ça veut dire d'abord qu'on a substitué un système coopératif à l'appareil capitaliste. On est revenu au contact direct. On a formé une sorte de clan où sont entrés des musiciens, des écrivains, des techniciens, des artistes du son et de la communication. Et peu à peu tout ce monde-là s'est mis à travailler ensemble.

Le texte de Germain donne aussi l'occasion à Leduc et Garnier de préciser leur vision de la culture populaire, qui se caractérise par une volonté sincère de rendre la culture accessible au plus grand nombre, tout en se libérant des contraintes de la commercialisation et du succès :

Les huit productions qu'il vient de mettre sur le marché n'intéresseront peut-être pas le grand public. Pas tout de suite, en tout cas. « Ces choses-là se font tranquillement. On n'est pas là pour vendre des cassettes, mais pour créer un lieu nouveau et accessible à tous. Et on tient avant toute chose à la complicité des gens. On ne veut surtout pas qu'ils achètent pour le plaisir d'acheter, mais pour le plaisir d'entendre des sons nouveaux et de découvrir tout un domaine de notre univers sonore que les maisons de production de type traditionnel ont négligé d'exploiter jusqu'à maintenant ».

Germain souligne également la précarité qui règne au Sonographe et au sein des ménages de ceux qui s'y consacrent : « Leduc parlera de subventions possibles et Poulin de missions impossibles. Mais ils vivront pauvrement tous les deux. Pauvrement et bénévolement comme la plupart des gens que j'ai rencontrés au

81. Georges-Hébert GERMAIN, « Le Sonographe rêve d'or », *op. cit.*, p. C3.

Sonographe. Pauvrement par choix, par goût, par dépit ou par chance. Dans des logements et des locaux beaux, bons, pas chers, dans le métro et l'autobus ».

Cette précarité, de même que la portée restreinte des activités et des productions du Sonographe, n'empêchent toutefois pas Leduc et ses collègues de laisser leur empreinte dans les débats culturels et politiques plus larges qui animent la société civile du Québec du milieu des années 1970. Dans une colonne publiée dans *Le Devoir* du 31 octobre 1974, le journaliste et militant Pierre Vallières, alors membre du Parti québécois, dénonce avec véhémence la façon dont le gouvernement libéral de Robert Bourassa abandonne les organismes culturels et médiatiques du Québec. Il s'indigne de l'annonce récente de la fin du financement du Vidéographe par le MACQ et de la situation précaire dans laquelle cette décision plonge le Sonographe, dont le lancement préliminaire se tenait la veille. Vallières crie au scandale et se désole que le gouvernement du Québec s'en remette au fédéral pour financer les arts et la culture : « On dirait [...] que cet État de comptables ne rate jamais une occasion de couper court aux initiatives les plus intéressantes et les plus créatrices de notre milieu. Mais, il ne faut pas trop s'affoler, le Conseil des arts, c'est-à-dire Ottawa, ne nous laissera pas tomber ! »⁸².

Le 26 avril 1975, Leduc est convié à participer au Tribunal de la Culture, un événement organisé par le Groupe de recherche sur la souveraineté culturelle, présidé par le sociologue Marcel Rioux et présenté dans le cadre de la Rencontre internationale de la contre-culture qui a lieu du 21 au 27 avril dans le sous-sol de l'église Saint-Édouard à Montréal. Ce tribunal se veut une sorte de procès informel du MACQ, dont on dénonce le manque d'autonomie en regard du CAC⁸³. Selon Michel Roy du *Devoir*, aucun des témoins réunis n'est satisfait de la politique culturelle du Québec. On lui attribue des fautes et des lacunes administratives et plus généralement d'être incohérente ou même inexistante. On s'entend aussi sur certains aspects à corriger : « il faut au Québec une politique culturelle “globale”, démocratique, populaire, respectueuse de tous les milieux, des besoins culturels nouveaux de la collectivité ; une politique décentralisée et régionalisée, affirment les uns ; exempte d'autoritarisme et de dirigisme, précisent les autres ; mais qui tienne compte des incidences économiques et

82. Pierre VALLIÈRES, « Québec coupe les vivres au Vidéographe », *op. cit.*, p. 16

83. [Anonyme], « Gilles Pelletier devant le tribunal de la culture », *Montréal-Matin*, 26 avril 1975, p. 21.

sociales sur la culture et ses produits »⁸⁴. On y soutient également l'idée que, pour être réellement souverains d'un point de vue culturel, les Québécois et Québécoises doivent avant tout devenir souverains sur le plan politique. L'envoyé spécial du *Soleil* Jean Royer résume ainsi le témoignage de Leduc :

Pour sa part, Jacques Leduc, du Sonographe de Montréal, a déclaré qu'il ne croit plus au modèle de subvention du MAC. Tout tourne au contrat de service, ce qui est une façon du ministère de dire aux organismes culturels : « achalez-nous pas ». La subvention est un bien-être social déguisé : « le bien-être culturel ! » Pour centrer le système, a dit Leduc, il faut créer des sortes de réseaux parallèles et il faut que l'équipement collectif soit mis au service des Québécois⁸⁵.

Le fait que ce tribunal ait lieu dans le cadre de la Rencontre internationale de la contre-culture est révélateur des contradictions et des tensions qui habitent le mouvement au Québec, et dont nous avons parlées. Loin d'être internationaliste et non partisan, l'événement montre bien comment le discours contre-culturel local est alors modulé par la question de la souveraineté politique du Québec et par l'intervention de militants associés au Parti québécois. En dépit de leurs récriminations envers le MACQ et de leur volonté de réinventer le système de production culturelle, Leduc et ses contemporains du milieu du cinéma, de la musique, des arts visuels et du théâtre, sont tous dépendants de l'intervention de l'État-providence dans le secteur des arts et de la culture. Ils en sont aussi tous des acteurs. La formation culturelle à laquelle appartiennent les membres du Vidéographe et du Sonographe est en elle-même un produit indirect de l'État canadien, de l'ONF et du CAC, et encore de l'État québécois, le MACQ.

C'est dans ce cadre institutionnel, et en bénéficiant d'un financement public, qu'ils développent leurs pratiques créatives et leur pensée singulière à propos des médias. Ils sont pourtant, à l'instar de leurs collègues évoluant dans le privé et associés à l'industrie culturelle, des travailleurs de la culture participant à la culture de masse qu'ils dénoncent avec véhémence⁸⁶. Karim Larose et Frédéric Rondeau associent d'ailleurs « l'essoufflement » de l'expérience contre-culturelle québécoise à la tenue de la Rencontre

84. Michel ROY, « 12 témoins font le procès de la politique culturelle devant le "tribunal de la culture" », *Le Devoir*, 28 avril 1975, p. 3.

85. Jean ROYER, « Il faut un gouvernement culturel », *Le Soleil*, 28 avril 1975, p. C6.

86. À propos de cette définition de la culture de masse comprenant, en plus des médias commerciaux, les universités et les institutions étatiques, voir Michael DENNING, *Culture in the Age of Three Worlds*, London et New York, Verso, 2004, p. 114.

internationale de la contre-culture⁸⁷. Le caractère très institutionnel de l'événement, qui se tient en bonne partie à la Bibliothèque nationale du Québec, et la prédominance du thème de la souveraineté politique du Québec dans les discussions, témoignent en effet de l'assimilation de la contre-culture au système en place, à ses impératifs et à ses façons de faire.

Les « Loges de la folie » et la fin du Sonographe

Après être passées à travers une année mouvementée, l'équipe du Vidéographe et celle du Sonographe multiplient en 1976 les initiatives pour faire face à la crise financière subie par l'organisme depuis le retrait des fonds du MACQ. Le Sonographe redouble entre autres ses efforts promotionnels pour écouler ses cassettes auprès des radios étudiantes et des coopératives des cégeps et des universités de la province⁸⁸. La direction du Vidéographe décide pour sa part d'organiser un spectacle-bénéfice pour renflouer les coffres de l'organisme. C'est ainsi que naît l'idée des « Loges de la folie », un événement monumental réunissant un grand nombre de vedettes et d'artistes émergents associés à la contre-culture, notamment Raoul Duguay, Plume Latraverse, le duo Dionne-Brégent et Lise Cousineau. L'énorme scène du Centre sportif de l'Université de Montréal est choisie pour installer l'impressionnant et complexe dispositif technique qui doit permettre à tous ces artistes de se succéder et de collaborer au cours de la soirée qui a lieu le 2 mai 1976. Le spectacle est par ailleurs capté dans son entièreté et disponible dans les archives du Sonographe⁸⁹. Grâce à la notoriété de ses invités, les « Loges de la folie » obtiennent une couverture enviable dans les médias montréalais. Or, la plupart des comptes rendus de la soirée sont dévastateurs. Claude Péloquin, alors membre de l'équipe de rédaction de *Mainmise*, résume ainsi la situation :

Tous les professionnels sont restés admiratifs devant l'importance de l'événement. Mais les journalistes, eux, ont accordé une très grande importance aux imperfections techniques, ou ont carrément remis en cause les intentions de départ. *La Presse* titrait : « De la folie triste à voir », pendant que *Le Jour* n'hésitait pas à annoncer : « Les loges de la folie — ou le show d'une petite bourgeoisie fascinée par la quincaillerie... »⁹⁰

87. Karim LAROSE et Frédéric RONDEAU (direction), *La Contre-culture*, op. cit., p. 13.

88. Voir notamment Sonographe, « Lettre d'offre aux radios étudiantes », 19 mars 1976, CS-Sono Archives imprimées.

89. CS-Sono Archives sonores, <https://vimeo.com/879950529?share=copy>.

90. Claude PÉLOQUIN, « Les loges de la folie », *Mainmise*, n°59 (juin 1976), p. 11.



Figure 6. Affiche « Les Loges de la folie : le Vidéographe fête ses 5 ans, Créateur : Serge Chapleau, Éditeur : Vidéographe, 1976, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, <https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/1959604>, consulté le 3 juin 2023.

Plutôt que de renflouer les coffres, le spectacle s'avère une véritable catastrophe financière et ajoute à la dette existante⁹¹. Dans la foulée de l'événement, le Vidéographe est contraint de fermer ses portes temporairement, de juillet 1976 à janvier 1977. L'équipe auparavant composée de sept employés permanents est alors réduite à un seul, qui doit s'occuper de toutes les composantes de l'organisme, dont le Sonographe⁹². La réouverture à l'hiver 1977 est toutefois suivie d'une période de deux ans d'austérité. L'équipe restante est contrainte de suspendre la production afin de se concentrer sur la distribution et sur la diffusion du matériel existant, ainsi que sur la location de ses équipements et de ses locaux. Selon Jean-Pierre Massé, alors président du conseil d'administration, le Vidéographe doit alors se concentrer sur son volet de consultation à travers son nouveau projet, la Vidéotheque⁹³. Dans ce contexte difficile, on décide de mettre fin au soutien logistique, financier et matériel offert depuis 1973 aux artisans du Sonographe. Plusieurs projets de cassettes restent ainsi figés dans le temps sur ruban magnétique et à différents stades de production.

En plus de ces difficultés financières, plusieurs raisons peuvent être évoquées pour expliquer la fermeture du Sonographe en 1976 et pour expliquer qu'il n'ait pas été relancé au moment où le Vidéographe reprend ses opérations en 1977. Une partie de cette explication est circonstancielle. L'essoufflement de l'expérience contre-culturelle évoquée par Larose et Rondeau a des conséquences directes sur l'écosystème économique et médiatique dans lequel évolue le Sonographe. L'exemple le plus patent à ce sujet est probablement le ralentissement des opérations, puis la fermeture définitive en 1978, de *Mainmise*, magazine phare de la contre-culture locale qui offre une belle visibilité aux projets de Leduc et de son équipe. De plus, la démocratisation de la production sonore souhaitée par l'équipe du Sonographe se matérialise en partie par d'autres voies à partir de la deuxième moitié des années 1970, notamment avec la montée des mouvements punk et DIY, et puis la chute drastique des coûts d'achat du matériel d'enregistrement qui permet aux jeunes artistes d'expérimenter dans leurs garages, leurs sous-sols et leurs appartements sans avoir à se tourner vers un intermédiaire. Considérant l'absence d'ambition commerciale des fondateurs du Sonographe, et leur volonté d'ouvrir des brèches dans le milieu de l'enregistrement sonore, le projet ne devrait pas être compris comme un échec,

91. Claude PÉLOQUIN, « Les loges de la folie », *op. cit.*, p. 11.

92. *Ibid.*

93. *Ibid.*

mais bien comme un moment de transition vers une période où la création sonore peut progressivement se permettre de sortir des cadres institutionnels et se déployer à travers des réseaux de pratiques et d'intérêts dynamiques. Une période pendant laquelle elle prend d'autres formes et d'autres directions.

Au début des années 1980, le Vidéographe regagne progressivement en vitalité et en stabilité. Au moment de s'installer dans ses nouveaux locaux de la rue Garnier à Montréal, l'équipe envisage même la possibilité de relancer le projet du Sonographe sous le nom de l'Atelier de création sonore⁹⁴. L'Atelier produira bien quelques bandes sonores, mais demeurera surtout un appendice de production sonore pour le Vidéographe, plutôt que de s'autonomiser comme on l'envisageait au milieu des années 1970. Il faut dire que Jean-Jacques Leduc, qui avait tenu le projet à bout de bras entre 1973 et 1976, n'est plus de la partie. Il se consacre alors à sa carrière au sein de l'ONF où il produira 25 films d'animation et où il en réalisera lui-même deux. *Zea* remportera d'ailleurs le Prix spécial du jury au Festival international du film de Cannes en 1981 et le Génie du meilleur court métrage pour distribution en salles à Toronto en 1982⁹⁵.

Leduc, ses collègues du Sonographe et les artistes qu'ils ont enregistrés entre 1973 et 1976 ont laissé derrière eux des centaines de documents d'archives qui constituent en quelque sorte la trame sonore inédite de l'histoire de la contre-culture au Québec. Certains documents, comme l'enregistrement d'un concert de Raoul Duguay au Théâtre Outremont et celui des « Loges de la folie », sont d'un grand intérêt pour les spécialistes de la contre-culture locale. Ils le sont aussi pour tous les mélomanes attirés par l'effervescente marge de la scène musicale québécoise des années 1970, dans laquelle les compagnies de disques se spécialisant dans les collections hommages ou rétro ont pigé peu de matériel et qui souffre donc d'un problème d'accessibilité. En produisant et en rendant disponible au public ce survol historique, ainsi que l'ensemble des archives imprimées, sonores et numérisées du Sonographe, l'équipe de notre laboratoire souhaite ainsi prolonger le souvenir et le geste de ce projet méconnu. La porte de notre Espace du son à l'Université de Montréal n'est peut-être pas ouverte « 24 h sur 24 h » comme celle du 1604 rue Saint-Denis l'était, et il serait surprenant que vous y croisie un chien. Mais vous y trouverez le même esprit de rencontre, de

94. Vidéographe, « Demande de subvention pour l'achat d'équipement », 1981-1983, CS-Sono Archives imprimées.

95 . Vidéographe, « Membres honoraires — Jean-Jacques Leduc », 2019, <https://www.videographe.org/a-propos/membres-honoraires/#specific>, consulté le 3 juin 2023.

partage et d'ouverture, ainsi que la même fascination pour la création sonore que ceux des « fous et rêveurs »⁹⁶ qui ont donné vie au Sonographe il y a maintenant 50 ans.

Pierre Lavoie
pour *La création sonore*
Octobre 2023

96. Georges-Hébert GERMAIN, « Le Sonographe rêve d'or », *op. cit.*, p. C3.