

NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec

Le rock québécois débarque en France. À soir on fait peur au monde et Tabarnac, ou : le retour par le rockumentaire

ERIC FILLION

Résumé

Les rockumentaires *À soir on fait peur au monde* (François Brault et Jean Dansereau, 1969) et *Tabarnac* (Claude Faraldo, 1975) témoignent des possibilités d'expression collective engendrées par la rencontre du rock québécois et du cinéma. Ces deux longs métrages participent aux efforts accomplis par Robert Charlebois, Louise Forestier, le Rock libre du Québec et les musiciens d'Offenbach pour diffuser une image saisissante du Québec post-Révolution tranquille. Faraldo, Brault et Dansereau rendent audibles et visibles — tout en les amplifiant par différentes stratégies représentationnelles — les procédés affectifs propres au rock québécois au moment où celui-ci s'impose en France. Ils contribuent ainsi à la constitution d'un répertoire émotionnel significatif autour duquel le public québécois est appelé à se rassembler. Le présent travail s'inspire des écrits d'Erin Hurley sur la mise en scène de la québécity tout en poursuivant les analyses du rockumentaire proposées entre autres par Keith Beattie et Michael B. Baker.

La tournée que le groupe Offenbach entreprend en 1974 intrigue la presse parisienne qui se demande pourquoi des rockeurs québécois ont choisi de s'approprier le nom d'un compositeur français mort cent ans plus tôt [1]. Un journaliste parisien note d'ailleurs que le public de la métropole ressent un « [l]éger malaise [...] devant ces faux Américains aux manières trop appuyées, ces Français de rechange à l'accent folklorique qui ne cessent de brocarder le vieux pays » [2]. La France n'avait pas vu de tels énergumènes depuis le passage de Robert Charlebois à l'Olympia en 1969. Le chanteur était alors accompagné par Louise Forestier et le Rock libre du Québec [3]. Danièle Heymann, chroniqueuse pour *L'Express*, avait conclu que Charlebois et ses partenaires de scène avaient « étranglé Maria Chapdelaine » avant de traverser l'Atlantique (p. 52). Ces musiciens, tout comme les membres d'Offenbach, étaient retournés sur le Vieux Continent pour y faire résonner leur québécity et propager le rock québécois.

La juxtaposition du nom « rock » et du qualificatif « québécois » renvoie à une appropriation sentie et réfléchie d'un langage musical issu des États-Unis de l'après-guerre. Il est difficile d'analyser celui-ci à partir d'un outillage sémantique puisque ses signes musicaux sont difficilement déchiffrables, voire « unsemanticizable » (Kramer, p. 126). La quête d'une ontologie du rock constitue alors un effort louable pour tracer les contours d'un phénomène musical inédit (Pouivet; Gracyk).

Cependant, l'importance accordée à l'œuvre rock — définie comme étant un « artéfact-enregistrement » conçu et diffusé dans le cadre des arts de masse (Pouivet, p. 53) — s'effectue aux dépens d'une analyse de la musique rock en tant que phénomène sociopolitique. La musique est un instrument qui permet entre autres d'édifier ou de contester la nation (Diamond, p. 16). Elle peut donc servir de vecteur pour une identité nationale en devenir. C'est le cas du rock québécois qui débarque en France alors que la ferveur nationaliste bat son plein au Québec.

Les rockumentaires *Tabarnac* (Claude Faraldo, 1975) et *À soir on fait peur au monde* (François Brault et Jean Dansereau, 1969) permettent de voir et d'entendre Offenbach, pour le premier, ainsi que Charlebois et ses complices, pour le deuxième, lors de leurs voyages respectifs de l'autre côté de l'Atlantique [4]. « Néologisme issu de la contraction de 'rock' et de 'documentaire', le rockumentaire a pour vocation de présenter un artiste, un groupe, un évènement ou un genre musical sous l'angle du reportage filmé », explique Christophe Geudin (p. 9). Les films ci-dessus constituent des exemples atypiques que l'on peut difficilement caser dans l'une des trois catégories (les rockumentaires biographiques, les concerts filmés ou les documentaires à caractère thématique) que propose l'auteur du *Dictionnaire essentiel du documentaire rock* (p. 10). *À soir on fait peur au monde* et *Tabarnac* ne figurent d'ailleurs pas à l'index de cet ouvrage. Le même constat est valable pour ce qui est des travaux de Keith Beattie et de Michael B. Baker dont l'objet est de définir et de situer ce genre cinématographique vis-à-vis de l'industrie du cinéma, du disque et du spectacle.

Ces deux films se démarquent par la manière dont ils abordent de front la question du rapport entre création musicale et projet national. Au même titre que le théâtre (Hurley; Grace et Glaap; Filewood), les concerts de musique rock déploient parfois des signes qui évoquent la nation. Erin Hurley utilise le terme « representational labours » pour décrire l'ensemble des procédés mimétiques par lesquels la nation québécoise (actuelle ou souhaitée) est représentée dans différentes productions artistiques (p. 3). Cette approche n'englobe cependant qu'une partie des stratégies employées par les artistes de la scène qui souhaitent affirmer ou (re)négocier leur identité nationale. Ceux-ci s'appuient aussi sur des procédés affectifs que Hurley nomme « emotional labours » (p. 4). Cette approche rassemble un large éventail de procédés dont la visée est de concrétiser une communauté d'appartenance autour d'un répertoire émotionnel significatif. Hurley explique :

Emotional labour makes, manages, and distributes relationship through affective appeals; it draws people and objects, real and imaginary, into affective webs. By allying audiences emotionally with the on-stage actions, or providing vicarious experience — often of emotionality itself — or prompting thrill responses, for instance, emotional labour creates [...] 'national sentiment' [...] (p. 28).

Le rock québécois, tel que déployé sur scène par Charlebois et Offenbach, recèle un potentiel affectif important au sein duquel se précise une conception renouvelée de la québécity. *À soir on fait peur au monde* et *Tabarnac* canalisent ce potentiel.

Les réalisateurs Brault, Dansereau et Faraldo mènent leurs projets à terme en s'appuyant sur deux

stratégies représentationnelles caractéristiques du rockumentaire : journalistique et impressionniste. La première résulte d'un désir d'offrir un compte rendu fidèle à la réalité du concert rock. « It foregrounds the act of witnessing the musical performance », explique Baker (p. 115). La représentation journalistique nécessite un éclairage adéquat, une caméra stable et une focalisation impeccable afin de permettre à ceux qui visionnent le film de saisir chaque détail du geste musical. Le réalisateur qui choisit cette stratégie déploie une panoplie de plans — du plan d'ensemble au plan rapproché — de manière à offrir un portrait authentique, voire intime, des musiciens sur scène ou dans les loges (*idem*). Il s'approprie aussi parfois les techniques du cinéma direct afin d'offrir une représentation dynamique et convaincante du rock. Beattie remarque : « The form of knowledge produced within this mode is subjective, affective, visceral and sensuous » (p. 60). À l'opposé, la stratégie impressionniste privilégie la recherche formelle dans ses efforts pour représenter la performance rock. Les films qui emploient cette stratégie misent généralement sur un montage lyrique, une composition non conventionnelle et un ensemble d'effets visuels qui font écho aux performances captées. Baker précise : « There is less an interest in documenting the space of the performance than in communicating an emotional or psychological dimension of the music through formal techniques often evinced in experimental practice » (p. 116). Ces deux stratégies représentationnelles coexistent dans *À soir on fait peur au monde* et *Tabarnac*.

Beaucoup plus que des objets culturels visant à promouvoir les carrières de Charlebois et d'Offenbach, ces rockumentaires participent aux efforts accomplis par ces artistes pour diffuser une image saisissante et soutenue du Québec post-Révolution tranquille. *À soir on fait peur au monde* et *Tabarnac* rendent audibles et visibles — tout en les amplifiant par différentes stratégies représentationnelles — les procédés affectifs propres au rock québécois au moment où celui-ci s'impose en France. Brault, Dansereau et Faraldo mettent en relief l'authentique singularité des ambassadeurs de cette musique en les situant vis-à-vis de leurs cousins du Vieux Continent. Les trois réalisateurs mobilisent ainsi le potentiel qu'a le rock québécois d'éveiller un sentiment national chez les auditeurs et les spectateurs du Québec. Ils définissent par le fait même l'apport de cette musique et du rockumentaire à l'articulation, ainsi que la diffusion, d'une identité nationale axée sur l'Amérique francophone et la foi en un destin collectif.

La présente étude s'intéresse donc au rockumentaire sous l'angle de sa complicité avec le rock québécois. Les paragraphes ci-dessous décrivent brièvement la genèse des deux longs métrages dont il est question ici. Un survol des théories portant sur ce genre cinématographique permet ensuite d'aborder les questions qui touchent aux stratégies de représentation et aux espaces de la performance. La seconde partie du travail propose une analyse détaillée d'*À soir on fait peur au monde* et de *Tabarnac*.

Le retour par le rockumentaire : *À soir on fait peur au monde* et *Tabarnac*

Le premier de ces deux longs métrages relate le passage de Charlebois, de Forestier et du Rock libre du Québec à l'Olympia. Le film est réalisé dans la foulée de l'Osstidcho, « spectacle culte » qui opère

un déblocage important de la chanson québécoise (Roy, 2008, p. 22). Charlebois a déjà trois longs jeux en solo à son actif [5]. La parution d'un simple comprenant les pièces « California » et « Lindberg » lui assure un succès populaire en France [6]. Il se voit d'ailleurs attribuer le Grand prix du Festival de Spa en Belgique grâce à ces deux compositions. Cette reconnaissance motive l'agence de production Europe 1 à inviter Charlebois, Forestier et leurs musiciens à venir jouer en France. Les Québécois débarquent à Paris, au printemps 1969, prêts à partager l'affiche avec Georgette Plana, « une chanteuse populo des années 40 » (Latraverse, p. 91), et Antoine, « la vedette hippy de l'heure [...] qui, soi-disant, fait du rock » (Forestier, p. 97). Ce qui devait être l'occasion d'une consécration française devient un cauchemar. Les musiciens font face à un public non réceptif et une équipe technique peu coopérative. Leur posture combative, un état avancé d'ébriété et des problèmes de son n'aident pas leur cause. La série de concerts est marquée par la controverse, mais cela n'empêche pas les Québécois de s'amuser et de rentrer à Montréal la tête haute.

Ce périple est immortalisé sur pellicule grâce aux efforts des coproducteurs Guy Latraverse, l'agent de Charlebois, et Dansereau, cofondateur de la boîte de production Cinéastes associés. Formé à l'Office national du film du Canada, Dansereau possède une expérience considérable en tant que monteur, réalisateur et scénariste. Il sollicite pour ce projet les services de Brault dont la direction photo est fort appréciée dans le milieu du cinéma québécois. *À soir on fait peur au monde* est leur premier long métrage en tant que réalisateurs. La première du film a lieu le vendredi 3 octobre 1969 au cinéma Midway situé à l'angle des rues Saint-Laurent et Sainte-Catherine à Montréal. L'écrivain et critique Emmanuel Cocke est présent le soir de l'évènement. Enthousiasmé, il qualifie le rockumentaire de « superfilm » qui donne à voir le plus « insider des Québécois » (7 décembre 1969, p. 82).

Réalisé quelques années plus tard, *Tabarnac* n'est malheureusement pas distribué au Québec et il ne tient l'affiche que quelques soirs à Paris; peu de salles sont équipées pour diffuser un film sur pellicule 70 mm avec une bande sonore pentaphonique [7]. Faraldo souhaite « fournir au public un vrai truc, sans bluff » (*Tabarnac*, Documentation, p.18), mais il limite par le fait même les possibilités de distribution du film. D'abord scénariste au théâtre, Faraldo se déplace rapidement vers le cinéma et réalise un premier long métrage intitulé *La jeune morte* (1965). Ce projet est suivi des films de fiction *Bof... Anatomie d'un livreur* (1971) et *Themroc* (1973) qui portent sur la marginalité au sein de la société française. Faraldo découvre Offenbach par tout hasard lorsqu'un ami l'invite à prendre part à une séance d'écoute de disques. Le réalisateur français est renversé par ce qu'il entend. Sa découverte des 33 tours *Offenbach Soap Opera* (1972) et *Saint-Chrone de Néant* (1973) l'incite à aller à la rencontre des rockeurs québécois. Il est fasciné par ces « énergumènes créateurs » animés d'une volonté de dépassement (*Viens chez moi tu seras prophète*, p. 3B) [8]. Faraldo croit que le groupe va faire un tabac en France. Il a déjà un titre provisoire en tête : *Viens chez moi tu seras prophète*.

Offenbach est alors composé de Gerry Boulet, Roger « Wézo » Belval, Jean « Johnny » Gravel, Michel « Willie » Lamothe et Pierre Harel. Charlebois avait approché les musiciens d'Offenbach deux années

plus tôt à la suite de sa séparation avec le Quatuor de jazz libre du Québec. Après quelques répétitions, les membres d'Offenbach avaient jugé l'expérience inconcluante et pris la décision de poursuivre dans la voie qu'ils s'étaient tracée [9]. Charlebois avait été « le premier à assumer à la fois sa nord-américanité et son héritage français », mais ce sont les membres d'Offenbach qui s'imposent comme « les rois du rock québécois pur et dur » au début des années 1970 (Lambert, p. 13). C'est pourquoi Faraldo se rend au Québec. Il est convaincu « d'avoir quelque chose à faire avec [Offenbach] » (*Tabarnac*, Documentation, p.4). Il souhaite filmer le groupe librement pendant plusieurs semaines :

Ne rien mettre en scène, mais constamment choisir, en toute liberté, c'est-à-dire sans aucune réserve, les bouts qui me sembleront propres à dire ce que je veux dire à travers eux.

Donc pas de réserve : aucune partie de la maison, aucune personne, aucune circonstance. Tout visiteur, ami, musicien, femme, groupie s'il y en a, se pliera à cette règle exprimée clairement (*Idem*, p.5).

Harel n'est pas certain de vouloir participer au projet. Il est occupé à préparer le lancement de *Bulldozer* (1974) qu'il vient de réaliser et dans lequel on entend Offenbach. De plus, il est peu disposé à se plier aux exigences d'un autre réalisateur. Il quitte le groupe avant le début du tournage (Harel, p. 41-51). C'est donc en quatuor qu'Offenbach se lance dans ce projet de film.

Le rockumentaire existe depuis à peine dix ans au moment où *Tabarnac* sort en salle. Son apparition au milieu des années 1960 coïncide avec « l'explosion médiatique du rock », note Geudin (p. 10). Ce dernier souligne que les films fondateurs de ce genre cinématographique rejettent toute scénarisation ou mise en scène afin de « restituer l'essence d'une performance musicale » (p. 14). Le rockumentaire privilégie donc, au départ, la stratégie de représentation journalistique. L'introduction de pratiques expérimentales et le développement subséquent de nouvelles techniques cinématographiques contribuent à l'émergence d'un langage que Baker qualifie d'impressionniste. Selon Geudin, cette évolution entraîne une dichotomie entre le « reportage-vérité » et le film promotionnel; c'est-à-dire entre informer et vendre (p. 15). Cette analyse s'accompagne d'efforts pour définir l'ensemble des « do's and don'ts of rock documentaries » (Wootton, p. 94). Les productions cinématographiques novatrices des années 1960 et 1970 — de *Lonely Boy* (Wolf Koenig et Roman Kroitor, 1962) à *The Last Waltz* (Martin Scorsese, 1978) en passant par *Don't Look Back* (D. A. Pennebaker, 1967) et *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970) — démontrent cependant que l'on ne peut réduire le rockumentaire à une série de formules rigides. Ce genre cinématographique n'est pas immuable puisqu'il évolue parallèlement à l'industrie du disque et du spectacle auquel il est rattaché. Baker note pertinemment : « Rockumentary is an audio-visual genre which participates in and comments upon broader cultural discourses concerning the relationship between recorded musical objects and audiences » (Baker, p. 229). La typologie qu'il propose pour étudier le caractère évolutif du rockumentaire augmente à cinq le nombre de catégories proposées par Geudin [10]. *À soir on fait peur au monde* et *Tabarnac* s'insèrent partiellement dans deux de celles-ci : le film de tournée et

l'étude ethnographique de la musique rock.

Ces rockumentaires privilégient le mode observationnel propre au genre documentaire. Ce dernier évolue rapidement au tournant des années 1960 grâce aux efforts de nombreux cinéastes qui, équipés de caméras portables et d'appareils pouvant enregistrer un son synchrone, développent de nouvelles pratiques cinématographiques. Les techniques du cinéma direct permettent d'interroger les principes fondateurs du langage documentaire (Bordwell et Thompson, p. 668; Marsolais, 1997, p. 14). Elles ouvrent aussi la possibilité de pervertir les codes du cinéma narratif (Lacasse, p. 55). Le rockumentaire poursuit, dans certains cas, ces deux objectifs. Ce genre cinématographique propose une représentation de la musique rock qui diffère de celle qui prédomine dans le cinéma musical des années 1950 et 1960. Il vise à la fois à restituer l'authenticité de la performance rock et à offrir une représentation visuelle convaincante de l'œuvre rock constituée en studio. Baker soutient : « Rockumentary is a response to fictional representations of musicians and musical performance in cinema (e.g. the Hollywood musical; Elvis films; teen movies) and is founded upon the evidentiary status of documentary images and discourses of authenticity which pervade rock culture » (p. 108). L'émergence du rockumentaire signale la nécessité d'ancrer les pratiques performatives propres à l'univers du rock dans un cadre réaliste et visible.

Les films qui appartiennent à ce corpus montrent des musiciens à l'œuvre sur scène, en studio, dans les loges ou dans tout autre endroit (par exemple l'avion ou la chambre d'hôtel) dont l'accès est généralement prohibé pour le fan de musique. Le regard insistant de la caméra qui suit l'artiste au-delà de la scène apparaît de prime abord comme une entreprise de démystification. Les séquences tournées en arrière-scène (le *backstage*) n'offrent cependant que l'illusion d'un personnage mis à nu. Celui-ci se situe délibérément dans le champ de l'image et s'approprie l'espace qu'il occupe tout comme il le fait lorsque sur scène. Jonathan Romney affirme : « Backstage [...] is no less a space of display than the stage itself » (p. 86). Baker corrobore : « [N]owhere in documentary film and video is there a performance-free space » (p. 121). Baker et Beattie utilisent le terme « social actor » pour décrire tout protagoniste qui joue son propre rôle dans un film documentaire (Baker, p. 120; Beattie, p. 62). Ce terme, emprunté au théoricien Bill Nichols (1981; 1991), renvoie à la dimension performative des paroles énoncées et des gestes accomplis par le sujet filmé. Baker ajoute : « What distinguishes the nonfictional depiction of rock musicians [...] is rock culture's investment in explicitly performative elements [...] as a determining factor of an artist's perceived authenticity » (p. 123). Le musicien qui participe au tournage d'un rockumentaire demeure conscient du spectacle qu'il donne à voir et de l'importance accordée à son identité de performeur. *À soir on fait peur au monde* et *Tabarnac* n'échappent pas à cette règle.

Ces deux films prennent la forme du reportage objectif, mais le public n'est pas dupe. Il constate facilement que Brault, Dansereau et Faraldo sont complices des rockeurs québécois qui se donnent en spectacle sur scène, dans les loges et dans tout autre endroit où le regard de la caméra est toléré. Les annonces publicitaires d'*À soir on fait peur au monde* promettent « toute la vérité sur l'Olympia »

[11]. De plus, la fiche descriptive que les journalistes reçoivent spécifie que le film est « un compte rendu fidèle » des concerts à Paris (*À soir on fait peur au monde*, Cinéfiche). On peut cependant y lire que le long métrage de Brault et de Dansereau est « beaucoup plus qu'un reportage » (*idem*). Le film est aussi « un poème à Charlebois » (*idem*). Nul doute que le chanteur et ses partenaires de scène participent à cet hommage lyrique. Formé au théâtre, Charlebois prit part aux tournages des films *Entre la mer et l'eau douce* (Michel Brault, 1967) et *Jusqu'au cœur* (Jean Pierre Lefebvre, 1968) avant de s'envoler pour la France. Il n'en est donc pas à sa première expérience devant une caméra. Jean-Pierre Ferland reproche d'ailleurs à Charlebois de faire du cinéma lors d'une séquence filmée peu de temps après la débandade qui met fin à la série de concerts à l'Olympia.

Faraldo privilégie, lui aussi, « la forme [...] poétique » (*Viens chez moi tu seras prophète*, p. 5A) dans ses efforts pour documenter le séjour d'Offenbach en Europe : « [J]e vais les filmer pendant des mois, avec deux caméras, obstinées à ne rien laisser dans l'ombre, à ne rien omettre de leur vie, de leur créativité, de leurs amours, de leurs excès » (p. 1B). Le réalisateur réserve cependant une surprise aux membres du groupe. Il souhaite provoquer des situations en faisant intervenir des acteurs dans l'univers d'Offenbach. Faraldo explique : « Je ne veux pas me contenter de bouts de réalité dont la seule qualité serait d'être réels justement. Je veux, au contraire, décider franchement de fragments fictifs dont l'environnement et l'apparence seront la réalité, sans chercher à jouer sur une possible crédulité des publics » (p. 5A). Les musiciens prennent part à cette aventure de plein gré. Ils sont conscients de la caméra qui les talonne tout au long de leur périple en sol français. Les performances d'Offenbach forment un continuum qui va des salles de concert à la demeure que Faraldo a déniché pour le groupe à Malesherbes. Cet ancien couvent est le site d'une scène inouïe pendant laquelle les protagonistes du film incendient une voiture abandonnée. Gerry, assis confortablement sur une chaise de patio, se tourne vers le preneur de son et le caméraman : « Toé qui m'écoutes, pis toé qui me regardes, je m'en crisse de toute ». Louis-Bernard Robitaille, chroniqueur québécois installé à Paris, n'a pas tort lorsqu'il écrit dans *La Presse* que ces musiciens du Québec « jouent à faire du cinéma comme on en fait entre amis avec une caméra 8 millimètres » (p. D16).

À soir on fait peur au monde et *Tabarnac* n'ont rien à envier aux rockumentaires qui déferlent sur les écrans des États-Unis à la même époque. Brault, Dansereau et Faraldo déploient avec habileté les deux stratégies de représentation — journalistique et impressionniste — qui caractérisent ce genre cinématographique. Ils étudient de près et de loin les performances de leurs sujets devant public, en répétition ou dans des contextes informels où la spontanéité du geste musical est mise de l'avant. *À soir on fait peur au monde* montre Charlebois et ses collègues sur la scène de l'Olympia, mais aussi celles de la Place des arts et de l'Esquire Show Bar à Montréal [12]. De son côté, Faraldo suit Offenbach lors de ses déplacements d'une salle à l'autre à travers « le vieux monde » (*Viens chez moi tu seras prophète*, p. 3A). Le spectateur a aussi droit à des séquences de répétitions fortement dynamiques dans la cave de l'ancien couvent. Faraldo établit ici une continuité entre cet espace intime et les différentes scènes qu'Offenbach visite. Il convie ainsi le spectateur à accompagner le groupe et

l'équipe de tournage pour la durée du projet. Brault et Dansereau font de même en suivant dans le détail le départ et le retour de leurs protagonistes. Un montage lyrique appuyé par une légère dose d'effets visuels et sonores (*À soir on fait peur au monde*) ou un déplacement prémédité vers la fiction (*Tabarnac*) contribue à faire de ces deux films des œuvres incontournables.

« Québec love » : *À soir on fait peur au monde*

Brault et Dansereau signalent dès les premières minutes d'*À soir on fait peur au monde* qu'ils se situent du côté de Charlebois et de ses complices dans la lutte qui oppose les musiciens aux spectateurs rassemblés à l'Olympia. Les réalisateurs entraînent avec eux, par le fait même, le public québécois, ciblé par le film. Le rockumentaire débute avec Charlebois, Forestier et le Rock libre du Québec occupés à ajuster leurs instruments. Le chanteur se moque brièvement de l'accent de l'animateur qui, de l'autre côté du rideau, présente le groupe au public. Le spectacle est sur le point de commencer quand Charlebois lance la phrase qui donnera au film son titre : « À soir on fait peur au monde ». Ces rockeurs québécois sont conscients que l'image qu'ils projettent a tout pour déconcerter leurs cousins français. Lucien Rioux, chroniqueur pour *Le Nouvel Observateur*, note que cette musique s'apparente à « une lampée d'un alcool si raide qu'il offusque certains gosiers européens » (p. 44). Heymann en rajoute et affirme que Charlebois et Forestier « dérangent » (p. 52). La chroniqueuse écrit : « Lui crie. Elle hulule. Il module. Elle hurle. Une 'sono' démente, convulsive, les enveloppe. Poncho, bandeau, elle ressemble à une squaw miniaturisée. Lui, à un trappeur d'opérette avec une chevelure électrisée de hérisson contrarié » (*idem*). Forestier concède : « Il faut dire que mon look de scène — un poncho argentin et un bandeau sur une chevelure droite et noire — a de quoi leur inspirer ces commentaires, sans parler de Robert [Charlebois] qui saute partout et qui porte sa guitare comme un tomahawk » (p. 98). Brault et Dansereau ne restent pas impassibles. Ils appliquent un effet de réverbération sur la voix de Forestier afin de reproduire — et de dramatiser — le sentiment d'étourdissement et de choc que ressent le public.

Les coréalisateurs répondent aux remarques désobligeantes dirigées vers les musiciens en entrecoupant les séquences filmées à l'Olympia d'images des grands espaces sauvages du Québec. Ils montrent aussi Charlebois, Mouffe (Claudine Monfette) et Yves Charbonneau en chaloupe sur un des cours d'eau de la métropole française. Ces explorateurs du Québec discutent avec humour des voyages de Christophe Colomb avant d'évoquer ceux de Jacques Cartier. « Le fleuve se rétrécit ici », constate Charlebois en riant, rame à la main. « La ville de Québec, est-ce vraiment plus petit que la France; que Paris? », demande-t-il par la suite. Cette question est adressée avant tout au public québécois que Brault et Dansereau interpellent en enchaînant avec des images envoûtantes de la capitale nationale sur une musique folklorique du violoniste Philippe Gagnon en duo avec Charlebois à la guimbarde.

À soir on fait peur au monde effectue de nombreux allers-retours entre le Québec et la France afin de souligner l'univers socioculturel auquel le rock québécois appartient. La version intégrale du film comprend une quantité importante d'images filmées avant et après les concerts à l'Olympia : entre

autres un court parcours dans les rues de Montréal suivi d'un dîner en famille auquel Charlebois et Mouffe sont conviés, une promenade en voiture sur les routes du Québec au rythme d'une musique du duo Gagnon-Charlebois ainsi qu'un bref échange entre le chanteur et Marcel Sabourin à la Place des arts [13]. Brault et Dansereau montrent aussi Charlebois en compagnie de Ferland, de Gilles Vigneault et de Claude Pélouquin pour ne nommer que quelques-unes des figures culturelles dans lesquelles le public québécois est appelé à se reconnaître. Les coréalisateurs misent sur une représentation visuelle englobante du rock québécois. Cocke célèbre cet aspect d'*À soir on fait peur au monde* lorsqu'il écrit que le film est une « fresque biblique dont le dieu est assez curieusement à la fois Charlebois et nous » (5 octobre 1969, p. 81).

Brault et Dansereau insistent sur cette filiation en accentuant la distance qui sépare le rock québécois du public français. Ce dernier est à peine visible dans le film. On ne l'entend pas non plus. Les plans d'ensemble montrent le groupe debout devant un énorme gouffre. La musique et l'image que projettent Charlebois et ses complices semblent sombrer dans un vide noir. Charlebois insiste pour augmenter le son des instruments, mais l'équipe technique de l'Olympia est peu coopérative. Le chanteur s'impatiente : « De toute façon, ils ne comprennent rien, faque il faut monter; il faut juste qu'ils s'aperçoivent que c'est en français, pas plus, ils ne comprennent rien; on les rend fous à soir, on les fend en deux comme ça [il gesticule avec ses mains], un coup de karaté dans le front ». La situation ne s'améliorant pas, Charlebois s'insurge : « Non, non, non, non, non, je veux du volume sur mon ampli ». Les coréalisateurs prennent parti pour le chanteur en insérant des images et des bruits d'une foudre qui s'abat dans l'obscurité. Cette décharge ne suffit pas à illuminer la salle. Désappointé, Cocke aurait « voulu visionner (!) la face des clients de l'Olympia, savoir de visu leur manque de réaction dû au conditionnement quotidien dans les vieilles pierres et le vieux métro » (7 décembre 1969, p. 82).

Cette représentation des concerts à Paris prend tout son sens lorsque comparée aux séquences captées à Montréal. Celles-ci éliminent le plan d'ensemble, accentuant par le fait même la proximité et le rapport privilégié — et affectif — qui lie le public québécois à Charlebois et ses musiciens. Brault et Dansereau présentent des artistes dans leurs éléments. Les coréalisateurs insistent sur ce point en opposant la modernité dynamique du rock québécois à l'apparente stagnation de la chanson de variété française. Ils juxtaposent des images fixes de Plana à des images en mouvement de Charlebois, soulignant par le fait même l'in vraisemblance du programme de l'Olympia [14]. *À soir on fait peur au monde* nous montre des artistes peu préoccupés par l'idée d'une consécration française. Charlebois, d'un ton moqueur, affirme qu'il n'ira plus se « perfectionner » en France. Il préfère partager l'affiche avec des artistes qui maîtrisent les fondements de la musique rock. Sa consécration sera d'être « le premier Blanc à faire la tournée d'Esquire en vedette », explique-t-il. Brault et Dansereau insèrent alors des images de Charlebois captées lors d'une séance d'improvisation d'une rare intensité avec un chanteur de *rhythm and blues*. Les séquences filmées à l'Olympia contrastent avec celles de Montréal dans lesquelles on voit des artistes en pleine possession de leurs moyens et

en symbiose avec l'audience. Le public québécois se voit et se reconnaît dans l'image pendant que Charlebois l'incite à chanter « chu d'dans » sur une musique effrénée.

« Québec rock » : *Tabarnac*

Tabarnac propose une tout autre lecture du rapport entre Offenbach et son public. Le film comprend de nombreuses séquences qui donnent à voir les réactions que suscite le rock québécois chez l'auditeur français. Les salles que le groupe visite ont une capacité moindre que celle de l'Olympia. Une proximité est donc possible, mais les membres d'Offenbach doivent d'abord redonner vie aux gens qui se sont déplacés pour les entendre. Le projet de film de Faraldo vise à créer des situations entre Offenbach et ceux qui, en France, peinent à s'exprimer et à dépasser leur condition d'êtres brimés par la vie (*Viens chez moi tu seras prophète*, p. 3B). Selon lui, le groupe personnifie la nation québécoise qui, à la suite d'une nécessaire prise de parole, se projette maintenant dans l'avenir avec audace et sensibilité. « La musique influente vient surtout de ceux qui se sont longtemps tus », écrit Faraldo (*idem*, p. 6A). « Venez chez moi vous serez prophètes », dit-il aux membres du groupe pour les inciter à traverser l'Atlantique (*Tabarnac*, Documentation, p.10). Faraldo montre des individus affranchis et déterminés à désamorcer un public hostile pour ensuite l'envoûter avec leur « Québec rock » :

J'sus parti du Québec
En criant *Rock and Roll*
Quand j't'arrivé icitte
J'm'ennuyais de vous autres

Tabarnac débute avec des images d'Offenbach en train de répéter dans le studio aménagé au sous-sol de l'ancien couvent. Après quelques minutes, le spectateur se retrouve sur scène aux côtés d'Offenbach. Gerry chante à nouveau : « J'sus parti du Québec en criant *Rock and Roll* ».

Les images saisies lors d'un concert à Clermont-Ferrand, au sud de Paris, offrent un aperçu de ce que Faraldo entend par « provocation dynamique » (*Viens chez moi tu seras prophète*, p. 3B). Offenbach se tient droit au bout d'une salle remplie de motards incroyables. Ceux-ci se laissent finalement gagner par la musique du groupe. Debout sur les tables, pichets en main, ces rockeurs — « *des bikers français, ostie!* » (cité dans Roy, 1991, p. 209) — se révoltent lorsque le propriétaire de la salle décide de mettre fin à la soirée. « Y cassent tout là-dedans. Ils en voulaient encore », se souviennent les membres d'Offenbach (*Tabarnac*, Documentation, p. 15). Faraldo souligne avec insistance la capacité qu'a le groupe de sortir les gens de leur torpeur. Le tournage de chacun des concerts est une occasion pour révéler l'effet libérateur du rock québécois sur la jeunesse française. *Tabarnac* met à l'avant-plan l'authenticité et la spontanéité des ambassadeurs de cette musique inédite. Rien ne peut les arrêter; pas même une panne de courant. « Nous autres on est venus icitte pour jouer de la musique pour vous autres, on vient de s'apercevoir qu'y avait pas assez de courant pour nous autres; qu'est-ce qu'on va faire? », chante Gerry bien installé derrière son piano. Robitaille

remarque que « [c]ette spontanéité fait tout le film » (p. D16). Il ajoute :

C'est une spontanéité absolument non française, absolument nord-américaine et québécoise : il est difficile de dire s'il y aura un public français pour ce genre de happening. Le public québécois, lui, devrait apprécier qu'on lui renvoie avec autant de talent l'image d'un certain tempérament, direct, emporté, excessif, souvent drôle, parfois très drôle (*idem*).

Faraldo, en constituant un univers au sein duquel Offenbach et son public québécois peuvent se reconnaître, atteint en partie les objectifs qu'il s'était fixés au moment d'inviter le groupe à faire le voyage vers la France.

Cet étonnant rockumentaire s'adresse tant au public français qu'à celui du Québec. Dans le premier cas, *Tabarnac* tente « l'éveil sur la culture et la créativité devant quoi la plupart des gens sont profondément complexés » (*Viens chez moi tu seras prophète*, p. 4B). Dans le second, le film poétise et se fait solidaire de la québécity qu'Offenbach exprime librement par son rock. Faraldo s'intéresse particulièrement à la filiation qui existe entre cette musique et celles des Afro-Américains — entre autres le blues rock et le *rhythm and blues* — qui s'impose en Amérique du Nord au tournant des années 1970. Il fait remarquer que le travail du groupe ne peut être réduit à « un effort de culturation » ou à « la recherche d'une analogie culturelle » (p. 6B). Faraldo affirme : « Ils ne font pas de la musique de nègres, ils sont des nègres » (*idem*). Le réalisateur fait ici écho aux écrits de Pierre Vallières et ceux de la gauche indépendantiste québécoise qui visent à rattacher le Québec aux luttes de décolonisation qui bouleversent l'Occident à l'époque [15].

L'ethnomusicologue Gérald Côté n'est pas convaincu de la légitimité d'une telle lecture de la musique d'Offenbach. Selon lui, le « blues des nègres blancs d'Amérique s'inscrit dans l'esprit d'un mouvement international » auquel prennent part des groupes tels Cream et Big Brother and the Holding Company (p. 77). Il renchérit : « En effet, ce genre musical est le médium privilégié de tous les contestataires de l'ordre socio-économique vers la fin des années 60 » (*idem*). Faraldo endosse la thèse qu'Offenbach appartient à cette contre-culture, mais il tient avant tout à souligner avec force la singularité du groupe et l'image saisissante qu'il projette de lui-même et du Québec au travers la France. C'est pourquoi le réalisateur nous montre, dès les premières minutes du film, des « nègres blancs d'Amérique » en train d'expliquer aux passants qui déambulent sur les trottoirs de la ville de La Rochelle :

Il va y avoir quatre Canadiens français qui sont de souche [...], ils reviennent après 300 ans pour vous chanter du *rock and roll* pis du blues. Pis permettez que je répète : on pourrait, devant vous autres, pas en cachette, devant vous autres, vous jouer du blues pis du *rock and roll*. Parce qu'on connaît ça du *rock and roll*, on vit juste à côté, pis là asteure on vit dedans.

Beaucoup plus qu'un médium privilégié, cette musique est aux yeux de Faraldo et d'Offenbach le reflet d'un rapport privilégié que les Québécois entretiennent avec leurs homologues afro-américains.

Tabarnac met en relief le choc de deux mondes qui se retrouvent. Ce projet de film est un prétexte pour montrer et interroger des « individus d'exception, vulnérables, violents, extrêmes, créatifs, dans une vie d'aventure, au moment attendu par eux, depuis longtemps, de venir en Europe, [le] vieux monde » (*Tabarnac*, Documentation, p. 5). Tout comme Brault et Dansereau, Faraldo porte une attention particulière à l'assurance avec laquelle les musiciens s'expriment en sol français. Le joual s'impose sur scène, dans les loges ou durant les entrevues. Il est la matière première d'un humour de connivence auquel le public québécois peut adhérer. Faraldo s'intéresse aux regards troublés qu'Offenbach croise sur son chemin. Une séquence en particulier capte les réactions des gens qui défilent en voiture devant la camionnette que le groupe utilise pour ses déplacements. La caméra subjective de Faraldo ne dévoile pas le spectacle que donnent les membres d'Offenbach, mais la bande-son — des bruits, des cris et des gémissements moqueurs superposés à la pièce « Promenade sur Mars » — suggère que le groupe assume pleinement l'image qu'il projette de lui-même et du Québec sur cet autre continent.

Faraldo fait ensuite dérailler le film vers le « documentaire fictionnalisé » afin d'amener les membres d'Offenbach à se révéler davantage [16]. Il fait appel à des acteurs — Armand Abplanalp, Michel Fortin et François Dyrek — dans l'espoir de déstabiliser les Québécois. Déguisés en inspecteurs de police, les trois protagonistes se rendent sur le site de l'ancien couvent où sont rassemblés Offenbach et l'équipe de tournage. Leur présence crée d'abord un certain malaise, mais les musiciens ne tardent pas à tourner en dérision l'autorité française. Nu sous sa robe de chambre, Gerry déambule insolent devant les pseudo-inspecteurs (il en profite pour montrer son postérieur à la caméra) tandis que « Wézo » se moque de leur sérieux. Les intrus acceptent finalement de boire une bière et puis de fumer de la drogue avec les rockeurs québécois [17]. Réconciliés, tous se joignent à la fête qui se poursuit jusqu'à l'aube au rythme de « L'hymne à l'amour », une reprise d'Édith Piaf interprétée par Offenbach; comme quoi le Québec peut faire revivre « le vieux monde » [18]. Robitaille conclut avec enthousiasme : « [Faraldo] a fait, sans peut-être le vouloir tout à fait, le film le plus québécois qui soit, et le film québécois le plus vivant et le plus libre qu'on ait vu depuis longtemps » (p. D16).

Conclusion

Tabarnac, tout comme *À soir on fait peur au monde*, suppose l'existence d'un public disposé à se rattacher à des protagonistes hétérodoxes issus d'une culture à la fois francophone et nord-américaine. Ces deux rockumentaires alimentent (et misent sur) le caractère distinct d'une collectivité engagée dans le projet d'un Québec souverain. En ce sens, ils participent à l'articulation d'une identité nationale tournée vers l'avenir en situant le rock québécois dans le temps et dans l'espace. Ils amplifient le potentiel affectif de cette musique en déployant des stratégies représentationnelles saisissantes. Celles-ci permettent la constitution d'un répertoire émotionnel significatif autour duquel le public québécois est appelé à se rassembler. *Tabarnac* et *À soir on fait peur au monde* témoignent, mieux que bien des longs métrages, des possibilités d'expression

collective engendrées par la rencontre du rock québécois et du cinéma.

Ces deux productions indépendantes permettent un retour sur une période charnière pendant laquelle Charlebois « faisait trembler les murs de l'Olympia » (De Repentigny, p. D22) et « Offenbach faisait peur au monde » (Perreault, p. D23). Elles constituent aussi une opportunité de repenser le rockumentaire et la place qu'il occupe, au Québec et ailleurs, dans la production culturelle des années 1960 et 1970. *À soir on fait peur au monde* et *Tabarnac* sont, encore aujourd'hui, méconnus, malgré la notoriété acquise par leurs protagonistes au fil des années. Ces deux longs métrages n'en demeurent pas moins des œuvres étonnantes et riches de sens dont la portée se mesure, d'abord et avant tout, en décibel.

NOTES

[1] Michel « Willie » Lamothe, bassiste d'Offenbach et fils de Willie Lamothe (chanteur country, acteur et pionnier du rock'n'roll québécois), explique lors d'une émission produite par l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) que le groupe a choisi ce nom dans l'espoir de « faire lever » les jupes des jeunes Françaises. Le film *Tabarnac* comprend des extraits de cet entretien.

[2] Publié le 5 mars 1975, cet article est signé L.M.. Le nom du journal parisien dans lequel il paraît est inconnu. Voir le dossier de presse *Tabarnac* disponible à la Médiathèque Guy-L.-Coté de la Cinémathèque québécoise.

[3] Le Rock libre du Québec est le nom donné à la formation qui accompagne Robert Charlebois et Louise Forestier en France. Elle comprend le Quatuor de jazz libre du Québec (Guy Thouin, Jean Préfontaine, Maurice Richard et Yves Charbonneau) ainsi que le guitariste et « raccordeur musical » Michel Robidoux.

[4] La tournée d'Offenbach se déroule principalement en France, mais elle comprend aussi quelques dates dans des villes des Pays-Bas (entre autres Amsterdam, Rotterdam et Utrecht). Le groupe réside à Malesherbes où la plus grande partie du film est tournée.

[5] *Vol. 1* (1965), *Vol. 2* (1966) et *Robert Charlebois* (1967).

[6] Ces deux pièces apparaissent aussi sur le 33 tours *Robert Charlebois avec Louise Forestier* que lance la maison de disques Gamma en 1968.

[7] Le tournage de *Tabarnac* s'effectue avec deux caméras Super 16 mm. Un studio d'enregistrement sonore mobile équipé d'une console 16 pistes capte les performances d'Offenbach. Inspiré par la qualité du matériel amassé, Faraldo contemple la possibilité d'un mixage audio en quadriphonie de manière à restituer l'expérience des concerts du groupe. Les formats 16 mm et 35 mm offrent cependant un nombre insuffisant de pistes magnétiques. Faraldo et son équipe choisissent par conséquent de gonfler l'image 16 mm en 70 mm afin d'exploiter les nombreuses pistes (jusqu'à six) de ce format. La bande-son est alors répartie en cinq canaux : quatre dans la salle et un derrière l'écran (*Tabarnac*, Documentation, p. 18-19). Le 33 tours *Tabarnac* est tiré de cette bande sonore. Ce

disque stéréophonique est lancé au Québec en 1975. Le public québécois doit toutefois attendre le début des années 1990 pour finalement voir le film en salle (Saulnier, p. 17; Tremblay, p. C4; Perreault, p. D23).

[8] Notez que la pagination de ce document est erronée. Les dix premières pages (p. 1–10) sont suivies de treize pages numérotées de 1 à 13. L'auteur différencie entre celles-ci en accolant la lettre A au premier groupe et la lettre B au second groupe.

[9] Les membres d'Offenbach se souviennent : « [Charlebois] nous dit qu'il nous veut comme musiciens. On veut ben essayer; on sait jamais, ça peut être bon parce que ça serait pour une tournée en FRANCE. On est ben prêts à essayer. On pratique deux jours mais ça marche pas avec lui. Il se prend trop pour un superstar. Il nous fait chier » (*Tabarnac*, Documentation, p. 12).

[10] Les catégories que propose Baker sont les suivantes : « rockumentary biographies », « concert and other performance-based rockumentaries », « tour films or making-of rockumentaries », « ethnographic studies of rock music » et « the compilation or archival projects » (p. 67–71).

[11] Voir le Dossier de presse *À soir on fait peur au monde* disponible à la Médiathèque Guy-L.-Coté de la Cinémathèque québécoise pour un exemplaire de cette annonce publicitaire.

[12] Situé sur la rue Stanley, l'Esquire Show Bar est l'un des meilleurs endroits à Montréal où entendre des musiciens afro-américains de passage dans la métropole.

[13] La version intégrale du film est d'une durée de 76 minutes. Une version de moins d'une heure est créée subséquemment pour la télévision.

[14] Forestier explique d'un ton sarcastique : « C'est à l'Olympia que j'ai compris le sens du mot 'variétés' dans le monde du spectacle. Pour faire un bon show, il faut des artistes très différents les uns des autres, des numéros variés : chiens savants, accordéonistes, magiciens, il y a tout ... même des Canadiens errants sans collier et sans médaille » (p. 97).

[15] Selon Pierre Vallières, les Canadiens français sont des « nègres blancs d'Amérique », car ils subissent, tout comme les Afro-Américains, le poids du colonialisme et de l'exploitation capitaliste (p. 26). Cette analogie est déployée dès 1959 dans *La Revue socialiste*. *Parti pris* poursuit l'analyse d'un possible rapport de solidarité entre ces deux groupes à partir de 1963. L'ouvrage de Vallières paraît en 1968 aux Éditions Parti pris.

[16] Marsolais explique que le « documentaire fictionnalisé » est « un film qui affiche une volonté résolument documentaire, mais qui 'intègre à son propos des séquences de fiction', voire qui mêle à la fois des témoignages authentiques, *live*, à des 'témoignages' fabriqués de toutes pièces pour les besoins de la cause » (Marsolais, 1994, p. 143).

[17] Les membres d'Offenbach démasquent éventuellement les acteurs, mais il est impossible de déterminer avec exactitude à quel moment la comédie débute ou s'arrête.

[18] Le groupe ajoute cette pièce à son répertoire lors de son premier séjour en France durant l'été de 1973. Il participe alors à l'évènement d'art visuel *Trajectoires 73* qui a lieu au Musée d'art moderne

de Paris (Roy, 1991, p. 199).

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

1. Archives

Médiathèque Guy-L.-Coté de la Cinémathèque québécoise, Montréal.

- *À soir on fait peur au monde*, Cinéfiche du Conseil québécois pour la diffusion du cinéma.
- *À soir on fait peur au monde*, Dossier de presse.
- *Tabarnac*, Documentation pour la presse.
- *Tabarnac*, Dossier de presse.
- *Viens chez moi tu seras prophète*, Projet de film.

2. Enregistrements sonores

Robert Charlebois, *Robert Charlebois avec Louise Forestier*, Gamma, 1968, 33 tours.

Robert Charlebois, *Robert Charlebois et Louise Forestier*, Barclay, 1969, 45 tours.

Offenbach, *Saint-Chrone de Néant*, Barclay, 1973, 33 tours.

Offenbach, *Offenbach Soap Opera*, Barclay, 1972, 33 tours.

Offenbach, *Tabarnac*, Deram, 1975, 33 tours.

3. Films

À soir on fait peur au monde, Réalisé par Jean Dansereau et François Brault, Montréal, Cinéastes associés / Guy Latraverse, 1969.

Tabarnac, Réalisé par Claude Faraldo, Paris, Filmanthrope/Productions Évelyne Vidal, 1975.

4. Sources imprimées

COCKE, Emmanuel, « Message ouvert à l'ami Robert », *Le Petit Journal*, 7 décembre 1969, p. 82.

COCKE, Emmanuel, « Un très beau film », *Le Petit Journal*, 5 octobre 1969, p. 81.

FORESTIER, Louise, *Forestier selon Louise : pas d'choker, pas d'collier*, Montréal, Éditions La Presse, 2012, 211 p.

HAREL, Pierre, *Harel : rock ma vie*, Montréal, Libre expression, 2005, 287 p.

HEYMANN, Danièle, « Les Canadiens ont étranglé Maria Chapdelaine », *L'Express*, 7 au 13 avril 1969, p. 52-53.

LATRAVERSE, Guy, *Guy Latraverse : 50 ans de showbiz québécois*, Montréal, Éditions La Presse, 2013, 221 p.

RIOUX, Lucien, « Les Canadiens de l'Olympia », *Le Nouvel Observateur*, 31 mars au 6 avril 1969, p. 44-45.

ROBITAILLE, Louis-Bernard, « Tabarnac, Offenbach et le joual à Paris », *La Presse*, 22 février 1975, p. D16.

VALLIÈRES, Pierre, *Nègres blancs d'Amérique : autobiographie précoce d'un « terroriste » québécois*, Montréal, Éditions Parti pris, 1968, 402 p.

Sources secondaires

BAKER, Michael B., "Rockumentary: Style, Performance and Sound in a Documentary Genre" (thèse de doctorat inédite), Montréal, Université McGill, 2011, 279 p.

BEATTIE, Keith, *Documentary Display: Re-Viewing Nonfiction Film and Video*, New York, Wallflower, 2008, 187 p.

BORDWELL, David et Kristin THOMPSON, *Film History: An Introduction*, New York, McGraw-Hill, 1994, 857 p.

CÔTÉ, Gérald, *Les 101 blues du Québec (1965-1985)*, Montréal, Triptyque, 1992, 247 p.

DE REPENTIGNY, Alain, « Une tempête dans un verre de .5 », *La Presse*, 18 novembre 2006, p. C22.

DIAMOND, Beverley, "Introduction", dans Beverley Diamond et Robert Witmer (dir.), *Canadian Music: Issues of Hegemony and Identity*, Toronto, Canadian Scholars' Press, 1998, p. 1-21.

FILEWOOD, Alan, *Performing Canada: The Nation Enacted in the Imagined Theatre*, Kamloops, Textual Studies in Canada, 2002, 120 p.

GEUDIN, Christophe, *Dictionnaire essentiel du documentaire rock : 100 « rockumentaires indispensables »*, Boulogne-Billancourt, Autour du livre, 2010, 175 p.

GRACE, Sherrill et Albert-Reiner GLAAP (dir.), *Performing National Identities: International Perspectives on Contemporary Canadian Theatre*, Vancouver, Talonbooks, 2003, 324 p.

GRACYK, Theodore, *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, London, I.B. Tauris & Co Ltd., 1996, 280 p.

HURLEY, Erin, *National Performance: Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion*, Toronto, University of Toronto Press, 2011, 244 p.

KRAMER, Lawrence, "Subjectivity Rampant! Music, Hermeneutics, and History", dans Martin Clayton, Trevor Herbert et Richard Middleton (dir.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, New York, Routledge, 2003, p. 124-135.

LACASSE, Germain, « L'accent aigu du cinéma oral », dans Stéphane-Albert Boulais (dir.), *Le Cinéma au Québec. Tradition et modernité*, Ottawa, Université d'Ottawa, 2006, p. 47-60.

LAMBERT, Sylvain, « Offenbach et Octobre : deux profils du rock québécois », dans Robert Giroux (dir.), *La chanson : carrières et société*, Montréal, Triptyque, 1996, p. 13-33.

MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups, 1997, 351 p.

MARSOLAIS, Gilles, « Les mots de la tribu », *Cinémas*, vol. 4, n° 2, 1994, p. 133-150.

NICHOLS, Bill, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, 356 p.

NICHOLS, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, 336 p.

PERREAULT, Luc, « Quand Offenbach faisait peur au monde », *La Presse*, 19 juin 1993, p. D23.

POUIVET, Roger, *Philosophie du rock : une ontologie des artéfacts et des enregistrements*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 261 p.

ROMNEY, Jonathan, "Access All Areas: The Real Space of Rock Documentary", dans Jonathan Romney et Adrian Wootton (dir.), *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*, London, British Film Institute, 1995, p. 83-93.

ROY, Bruno, *L'Osstidcho ou le désordre libérateur*, Montréal, XYZ éditeur, 2008, 200 p.

ROY, Mario, *Gerry Boulet : avant de m'en aller*, Montréal, Art global, 1991, 524 p.

SAULNIER, Laurent, « Rock'N'Rôles », *Voir*, 21 février 1991, p. 17.

TREMBLAY, Odile, « Câline de fous! », *Le Devoir*, 19 juin 1993, p. C4.

WOOTTON, Adrian, "The Do's and Don'ts of Rock Documentaries", dans Jonathan Romney et Adrian Wootton (dir.), *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*, London, British Film Institute, 1995, p. 94-105.

DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE

Eric Fillion est doctorant au département d'histoire de l'Université Concordia. Il s'intéresse au rôle joué par la production musicale du Québec dans les relations internationales du Canada. Ses recherches proposent de mettre en lumière les enjeux et les mécanismes qui ont mené au déploiement d'une diplomatie musicale canadienne durant les années fortes du nationalisme québécois. Ce projet s'inscrit en continuité avec son parcours de musicien (il a été batteur et percussionniste pour de nombreux groupes montréalais entre 1995 et 2010) et ses travaux sur le Quatuor de jazz libre du Québec. Eric Fillion est aussi le fondateur et le directeur général de Tenzier, un organisme sans but lucratif dont le mandat est de conserver et de mettre en valeur des archives sonores issues des avant-gardes québécoises.