

## Nouvelles vues

Revue sur les pratiques, les théories et l'histoire du cinéma au Québec



# Intermédialité(s) : le cinéma rock au Québec

Jean-Pierre Sirois-Trahan et Éric Fillion

Numéro 16, printemps-été 2015

Musique rock et cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1108063ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1108063ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Sirois-Trahan, J.-P. & Fillion, É. (2015). Intermédialité(s) : le cinéma rock au Québec. *Nouvelles vues*, (16), 1–11. <https://doi.org/10.7202/1108063ar>

© Jean-Pierre Sirois-Trahan et Éric Fillion, 2015



Cet article est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

# NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du  
cinéma au Québec

## Intermédialité(s) : le cinéma rock au Québec

JEAN-PIERRE SIROIS-TRAHAN et ERIC FILLION

« Le cinéma [...] sera seulement  
toujours un beat avec le pied, sur la vie »  
Gilles Groulx

Lorsqu'il affirme ceci, le cinéaste du *Chat dans le sac* (1964) vient de terminer *Où êtes-vous donc?* (1969) et *Entre tu et vous* (1969), deux longs métrages mettant en scène des figures importantes de la musique rock au Québec (Jean-Claude « Christian » Bernard du groupe Les Hou-Lops et Pierre Harel qui s'apprête à rejoindre Offenbach) [1]. Inspiré par la mouvance contre-culturelle des *swinging sixties*, Groulx se laisse guider par le rythme qui résulte de la « rencontre fructueuse » (Guillot, p. 11) entre ces deux arts voisins que sont le cinéma et le rock. Sa production cinématographique s'inscrit dans un contexte intrinsèquement québécois, mais elle nourrit aussi les efforts déployés — entre autres aux États-Unis, en France et en Angleterre — pour concrétiser un rapprochement entre ces deux arts de masse. Groulx n'est pas le seul à s'engager dans cette voie : le corpus du cinéma rock [2] québécois contient déjà plusieurs œuvres — *Lonely Boy* (Wolf Koenig et Roman Kroitor, 1962), *Pas de vacances pour les idoles* (Denis Héroux, 1965), *On sait où entrer, Tony, mais c'est les notes!* (Claude Fournier, 1966), *Kid Sentiment* (Jacques Godbout, 1968), *Jusqu'au cœur* (Jean Pierre Lefebvre, 1968) [3], pour ne nommer que ceux-là — qui témoignent du foisonnement de la production culturelle québécoise depuis la Révolution tranquille.

La proposition au cœur de ce numéro est que les liens entre cinéma et rock ne sont pas anecdotiques. On peut avancer l'hypothèse, sur laquelle il faudra revenir, que le cinéma a accouché du rock'n'roll comme phénomène de masse. Plongeant ses racines très loin dans le blues acoustique, le boogie woogie, le western swing et le rhythm and blues, le rock'n'roll est, en tant que style musical, déjà bien présent au tournant des années 1950 — avec « Cadillac Boogie » (1947) de Jimmy Liggins, « Move It On Over » (1947) de Hank Williams, « Rock the Joint » (1949) par Jimmy Preston et « Rocket 88 » (1951) de Jackie Brenston, entre autres. En avril 1954, Bill Haley, un chanteur country blanc alors méconnu, enregistre avec ses Comets une chanson rockabilly intitulée « (We're Gonna) Rock Around the Clock ». Ce n'est pas le premier rockabilly qu'il enregistre. La chanson fait brièvement surface dans les palmarès et disparaît aussitôt. L'année suivante, elle est reprise dans *Blackboard Jungle* (Richard Brooks, 1955), un film sur les délinquants juvéniles avec Glenn Ford

(Québécois d'origine, l'acteur vedette est né à Sainte-Christine-d'Auvergne en 1916). Grâce à cette utilisation, la chanson atteindra la première place au palmarès pop du *Billboard* le 9 juillet 1955 — on en vendra 25 millions d'exemplaires à travers le monde. Le rock'n'roll explosera à partir de là, contribuant par le fait même à l'avènement de la *teen culture* telle qu'on la connaît depuis. Bill Haley jouera ensuite dans plusieurs films musicaux, participant de la vogue du genre avec Elvis Presley. Sous-catégorie du film musical, le cinéma rock fera lui aussi son chemin. Il réussira, au Québec comme ailleurs, l'exploit d'un réel *mixage* de ces deux pratiques modernes que sont la musique rock et le cinéma. D'une certaine façon : la poésie et la prose du présent [4]. Deux pratiques modernes qui *enregistrent* l'air du temps avant de le *reconstruire*.

Les études sur les relations intermédiales entre ces deux idiomes sont toutefois très rares au Québec, et ce, malgré quelques efforts notables pour jeter les balises nécessaires à l'étude de la bande sonore (La Rochelle; Jost et La Rochelle) [5]. Des films tels que *Bulldozer* (Pierre Harel, 1974), *Harmonium en Californie* (Robert Fortier, 1980), *Full Blast* (Rodrigue Jean, 1999), *C.R.A.Z.Y.* (Jean-Marc Vallée, 2005), *Maité* (Denis Côté, 2007) et *Miroir noir, Neon Bible Archives* (Vincent Morisset, 2008) signalent pourtant que le corpus du cinéma rock n'est pas limité aux années 1960. La présence continue du rock sur les écrans de la Belle Province constitue, dans le passé comme aujourd'hui, un phénomène difficile à ignorer.

En étudiant les manifestations de cette musique dans le cinéma québécois, ce numéro de *Nouvelles Vues* vise à éclairer à la fois l'histoire du cinéma rock et, partant, celle du rock au Québec (dans toute sa complexité socioculturelle et esthétique). Il vient également combler un vide dans l'espace francophone. En effet, les deux ouvrages grand public publiés en France sur le « ciné-rock » (Farren; Sotinel) n'insiste pour ainsi dire sur aucun titre de films francophones [6]; seulement quelques mentions rapides de films français et, bien entendu, aucun titre québécois. Sans surprise, le cinéma rock est vu comme un phénomène essentiellement anglo-saxon [7]. Il existe pourtant au Québec une riche tradition et, on le verra, certains de ces films réalisés ici sont, historiquement et esthétiquement, en phase avec ce qui s'est fait de plus pertinent et d'audacieux aux États-Unis et en Angleterre à la même époque.

### **Deux arts industriels**

Il est impossible de circonscrire le rock par des critères stylistiques, bien que l'on puisse tracer ses origines aux débuts des années 1950. Nous abordons donc ce méta-genre dans un sens large — du rock'n'roll à la pop, du soul au rap, du disco à l'électro, du folk-rock au punk — étant entendu que le rock est aujourd'hui formidablement diversifié et le lieu de tous les syncrétismes, voire de toutes les impuretés. Michka Assayas affirme sans équivoque qu'il est le « premier véritable courant de fusion » et l'« une des plus grandes aventures collectives des quarante dernières années, [...] le seul élan radicalement neuf » (p. I-IV). Art de masse, le rock est caractérisé par un ensemble bigarré de pratiques musicales et les modes d'écoute découlant de celles-ci (Moore, p. 3). Il ne peut être dissocié des innovations technologiques qui ont permis l'amplification électrique, l'enregistrement et

la reproduction du son. On ne saurait sous-estimer, dans cette affaire, l'importance de la bande magnétique, une des inventions majeures du vingtième siècle [8]. Theodore Gracyk insiste d'ailleurs sur l'importance du montage sonore en studio, découlant de la bande, dans son étude de l'esthétique rock (p. 17-21). Roger Pouivet corrobore ce constat lorsqu'il qualifie l'œuvre rock de « nouveauté ontologique » (p. 53), c'est-à-dire un artefact-enregistrement qui renvoie à un travail novateur d'agrégation et de mixage d'éléments musicaux : « La musique rock est une nouvelle façon de créer des œuvres musicales — c'est une nouvelle *poétique* » (p. 57).

Cette lecture ontologique fait ressortir la parenté technologique qui lie la musique rock au septième art. Contrairement au film musical traditionnel, le cinéma rock permet dans bien des cas d'établir un rapport unique qui va au-delà de la mise en phase de deux rythmes. Comme l'écrivait l'un des auteurs de cette présentation dans un article récent :

Modernes, populaires, nées de l'enregistrement constructif, ces deux pratiques que sont le cinéma et le rock partagent encore autre chose. En effet, on pourrait définir le rock de plusieurs façons, mais il possède une spécificité qui le distingue et le rapproche du cinéma : il s'agit d'une musique où une grande part créative est dévolue à la *réalisation* phonographique. Comme ceux du cinéma, les réalisateurs rock sont responsables de la direction ou de l'accompagnement de la performance des chanteurs et des musiciens; du placement des micros qui sculptent l'espace sonore comme on cadre les plans au cinéma (une prise de son peut être faite dans l'intimité du chanteur ou en être très éloignée, comme un plan général); du découpage des performances en prises subséquentes ou simultanées (avec plusieurs micros); de l'enregistrement de la performance pendant les sessions (et de leurs prises souvent nombreuses); de l'ajout de bruitage et de nombreux effets; du montage et de la superposition des bandes comme on monte des plans filmiques; du mixage des pistes sonores superposées; et finalement, de la supervision du *mastering* pour la duplication sur un support dédié (Sirois-Trahan, p. 121).

Cette proximité du cinéma et du rock permet donc de penser l'un en regard de l'autre. Gracyk et Pouivet ont d'ailleurs tous deux recours à la métaphore de l'image filmique pour illustrer leur propos sur le rock (Gracyk, p. 25 et 110; Pouivet, p. 59) [9]. Les théoriciens du cinéma, quant à eux, tardent à étudier la question d'un possible parallèle entre ces deux arts industriels. L'intermédialité intrinsèque (ontologique) du cinéma et du rock est pourtant un objet d'étude sur lequel il est pertinent de s'arrêter.

Les liens qui rapprochent ces deux pratiques artistiques sont nombreux, variés et changeants. Il ne faut donc pas exclure les approches historiques, musicologiques, sémiologiques et sociologiques permettant de cerner l'intermédialité extrinsèque — lorsqu'un art représente un autre art — qui caractérise le cinéma et le rock. Il est dès lors nécessaire de soutenir tous les efforts accomplis pour poser de nouveaux regards sur les films rock québécois (qu'ils soient documentaires ou fictionnels) tout en déployant une écoute renouvelée de ses bandes sonores. L'analyse critique des films qui ont la musique rock comme sujet de la diégèse, ou ceux dont l'univers et la bande sonore sont « rock » par quelque côté, constitue une occasion de repenser la place occupée par ces deux arts de masse

dans la modernité québécoise et leur rôle dans les transformations identitaires qui s'opèrent à partir des années 1950.

À cet égard, et bien que le sujet s'y prête, nous avons été quelque peu étonnés de constater que seule une jeune génération de chercheurs a répondu « présente! » à l'appel de ce numéro. Ce n'est pas pour nous déplaire : il est de la mission de *Nouvelles Vues* de permettre l'éclosion de nouvelles recherches, et vous aurez l'occasion de lire quelques-uns des meilleurs jeunes chercheurs québécois en études cinématographiques.

Dans le premier article, ayant pour titre « *Le rock québécois débarque en France. À soir on fait peur au monde et Tabarnac, ou : le retour par le rockumentaire* », Eric Fillion offre une étude sur un genre qui a fait l'objet de recherches internationales depuis quelques années et dont il restait à comprendre le développement et tester l'à-propos dans la cinématographie québécoise. Les deux films choisis sont des jalons importants du rockumentaire, non seulement par leur forme intrigante, mais également par la place centrale qu'ils accordent à des icônes du rock *made in Quebec*, Robert Charlebois et Offenbach, et ce, au moment exact de leur parcours respectif où ils sont justement en train de se constituer en icônes, lorsqu'en somme leur mythe cristallise et que la caméra documente ce phénomène jusque dans ses embardees les plus anticonformistes. Il n'est pas anecdotique de constater que ce processus se passe au moment où ces artistes, par une formidable *dépense* dont le rock est peu avare, rencontrent la France et son public; comme si c'eut été par cette confrontation, au sens littéral, qu'une *différence* s'était fait jour (le titre de travail de *Tabarnac* était : *Viens chez moi, tu seras prophète*). Aussi, l'article de Fillion s'intéresse à la façon dont s'enchevêtrent figures individuelles, performant une certaine *québécoité* nouvelle, et « possibilité d'expression collective », dans ce creuset qu'est le rockumentaire. Ce dernier est alors pensé comme un dispositif permettant un « répertoire émotionnel », lié en l'occurrence à l'identité nationale.



Le deuxième article poursuit l'étude de l'intermédialité de la musique rock et du cinéma tout en abordant la question de la représentation des diversités sexuelles au grand écran. Gabriel Laverdière se penche sur « l'esthétique rock queer » telle que proposée dans l'œuvre de Jean-Marc Vallée — *C.R.A.Z.Y.* (2005) — et celle de Xavier Dolan — *J'ai tué ma mère* (2009), *Les amours imaginaires* (2010) et *Laurence Anyways* (2012). Partant du constat que la musique rock « intervient [dans ces films] comme aiguilleur narratif et esthétique », l'auteur accomplit son double mandat en juxtaposant

le potentiel transgressif du rock à celui du *camp* conçu comme une « pratique critique et réflexive ». Ce couplage met en lumière les stratégies discursives et esthétiques employées par Vallée et Dolan pour resituer le rock dans une trajectoire contre-culturelle, et ce, afin de constituer un univers cinématographique hostile aux identités normatives. Laverdière souligne que les deux réalisateurs ne privilégient pas la même « posture rock », bien qu'ils misent l'un comme l'autre sur la capacité qu'a cette musique d'accorder aux protagonistes l'amplitude dont ils ont besoin pour exprimer leur individualité. Le rock est ici structurant et mobilisateur.

Dans « *Arcade Fire ou le clip 2.0* », Quentin Gille s'intéresse quant à lui à un objet d'étude auquel Laverdière fait brièvement allusion dans sa lecture de l'œuvre de Dolan : le vidéoclip. Il s'appuie sur les théories développées par le théoricien Tom Gunning afin de montrer de quelle façon Internet a contribué au développement *incrémental* du « régime attractionnel » propre au clip. L'avènement de nouveaux modes de diffusion axés sur l'interactivité (c'est-à-dire, la mise en œuvre d'approches visant à répondre au besoin qu'a le spectateur de vivre de nouvelles expériences esthétiques et d'exercer son libre-choix) a permis de renouveler et de démocratiser une pratique cinématographique dominée auparavant par l'industrie du disque. Gille retrace les moments qui ont mené à ce qu'il pointe comme une « nouvelle naissance du clip ». La production vidéographique musicale interactive du groupe rock montréalais Arcade Fire occupe une place de choix dans ce récit.

Dans un article à quatre mains intitulé « *La réflexion médiatique dans *Kid Sentiment* de Jacques Godbout* », Thomas Carrier-Lafleur et Guillaume Lavoie déroulent une pensée dense sur la réflexivité à l'œuvre dans le film de l'écrivain-cinéaste. Pour mieux en faire l'analyse structurale, ils commencent par une mise à plat de cette « docufiction », faux documentaire et vrai discours sur les *puissances du faux* que déploie le cinéma. Loin d'être homogène, cette œuvre iconoclaste multiplie les stratégies et les vitesses, alterne les faux plats, les arrêts et les emballements, tandis que la mise en scène télescope les modes filmiques; bref, sous ses dehors de documentaire bricolé à la six-quatre-deux, *Kid Sentiment* est un maillage complexe et retors, bien mis en évidence par les auteurs — en cela il ressemble à s'y méprendre au rock comme musique soi-disant authentique, mais en fait assurée, en sous-main, par une matière fragmentée et montée en feuilletée. Comme le cinéma, le rock est, à la lettre, un *montage*.

Ce n'est pas le yéyé, mais plutôt le country-western dans ses rapports ambivalents avec le rock qui est au centre de l'analyse proposée par Pierre Lavoie. Ce dernier s'interroge sur la soi-disant impénétrabilité des frontières entre ces deux pratiques musicales par l'intermédiaire d'une analyse de l'œuvre cinématographique de Gilles Carle. L'auteur priorise l'approche *poétique* dans ses efforts pour démystifier les représentations de la musique populaire dans *La mort d'un bûcheron* (1973) et *Fantastica* (1980). Ces longs métrages mettent en scène deux acteurs-chanteurs, Willie Lamothe (le *singing cowboy*) et Lewis Furey (la *rock star*), chargés d'incarner à la fois la québécoisité et l'américanité. Ce métissage s'exprime au travers de la vision de Carle, en ceci qu'il y a au sein même de sa pensée une *figure esthétique* (Deleuze et Guattari) qui pense à travers lui, de la même façon que

Nietzsche pense par le truchement des *personnages conceptuels* que sont Zarathoustra ou Dionyos. Cette figure, celle de l'ouvrier-érudit, est marquée par une dualité irréductible : la dualité du créateur « savant » animé d'un désir de transposer à l'écran les cultures populaires de son époque. Lavoie avance ici l'hypothèse que la « primauté du spectacle » dans le cinéma de Carle marque la possibilité d'un rapprochement entre les deux pratiques musicales dont il est question dans les deux films examinés.

Pour conclure le dossier, Jean-Pierre Sirois-Trahan interroge les transformations identitaires dans son article intitulé « Le devenir-québécois dans la diologie *Vamos (Où êtes-vous donc? et Jusqu'au cœur)* ». Avec ce troisième volet d'un quadriptyque sur les montages identitaires à l'œuvre dans le cinéma québécois des années 1960 — qui compte déjà des études sur Pierre Perrault et Claude Jutra, alors qu'une autre sur Gilles Groulx est en préparation —, l'auteur examine comment, de par leur poétique rock et cinématographique, des cinéastes ont pu remettre en question une *formation* sociale figée, pour ne pas dire réifiée, l'identité canadienne-française, afin d'ouvrir un passage, une *transformation* vers une identité *autre*, celle de l'« être québécois ». On verra comment le cinéma rock fut un enjeu important quant à cette ouverture et ce rebrassage, pour ne pas dire ce cannibalisme identitaire, même si le rock peut être vu largement comme un produit de la culture anglo-saxonne — c'est là tout le paradoxe de ce devenir.

À ce dossier s'ajoutent deux documents offrant de nouvelles pistes de réflexion pour l'étude de l'intermédialité dans le cinéma rock québécois. Le premier est un extrait d'un scénario inédit signé Emmanuel Cocke — travailleur contre-culturel infatigable et figure littéraire incontournable du Québec des années 1960 et 1970. « Québecamor » (1972) suit les déboires d'Edgar Krizt — guitariste pour le groupe fictif The Beat'N'Hip — au moment où celui-ci choisit de rompre avec son identité de vedette rock. Ce personnage composite (en partie inspiré de Charlebois) incarne à lui seul les formes hybrides d'expression privilégiées par Cocke. Le second document est un premier pas vers la constitution d'une filmographie exhaustive du cinéma rock au Québec. Les œuvres rassemblées dans cette liste préliminaire partagent un point commun : il s'agit de films où le rock et son univers singulier sont représentés par la diégèse — notamment en mettant en scène un personnage qui appartient à cet univers ou en représentant la technologie de production ou de diffusion du rock —, participant ainsi à inscrire fermement cette musique dans l'imaginaire collectif.

L'article hors dossier qui suit jette une lumière importante sur tout un pan de l'histoire institutionnelle du cinéma au Québec. Marc-André Robert partage ici les *résultats d'une étude quantitative* sur la production et la distribution cinématographiques à l'Office du film du Québec (OFQ). Son analyse révèle une évolution en trois temps (1961-1965, 1965-1968 et 1968-1975) marquée par des tensions d'ordre économique et politique. D'un départ difficile, l'OFQ passe par une période de croissance qui culmine au moment de l'Exposition universelle de Montréal en 1967, avant de s'éteindre au milieu de la décennie suivante. Robert présente ici un récit détaillé de la « faillite d'une vision politique de la culture et des communications ». Cette recherche est à rapprocher de la

correspondance de Gilles Groulx avec l'OFQ que nous avons publiée dans le numéro 15 (hiver 2013–2014).

Ce numéro de *Nouvelles Vues* se clôt sur trois articles qu'André Bazin a publiés de son vivant au Québec, dont deux écrits expressément pour les « lecteurs canadiens », comme on disait à l'époque. Cette redécouverte, qui s'inscrit dans un projet plus large de relecture et de republication de l'œuvre intégrale du grand critique français (assuré par Hervé Joubert–Laurencin, que nous remercions par la présente), permet de mesurer l'importance qu'il eut pour les critiques et cinéastes d'ici dans l'avènement de la modernité cinématographique, notamment pour le cinéma direct et la nouvelle vague québécoise des années 1960, mouvements dont plusieurs œuvres ont été analysées dans notre dossier. À tout seigneur tout honneur, nous lui donnons les mots de la fin :

Le réalisme, encore une fois, ne se définit pas par les fins, mais par les moyens, et le néo-réalisme, par un certain rapport de ces moyens à leur fin. [...] L'art du metteur en scène réside alors dans son adresse à faire surgir le sens de cet événement, du moins celui qu'il lui prête, sans pour autant effacer ses ambiguïtés.

## REMERCIEMENTS

Les codirecteurs de ce numéro tiennent à remercier chaleureusement Diane Cantin et Gabriel Laverdière pour la correction des épreuves ; Guillaume Lavoie et Thomas Carrier–Lafleur pour l'édition Web; ainsi que René Audet, Alexandre Martel et toute l'équipe du Laboratoire Ex Situ pour leur aide à l'océrisation des textes. La photographie de Charlebois est d'Attila Dory (coll. Cinémathèque québécoise); nous avons ajouté la couleur.

Nous remercions vivement le comité de lecture pour ce numéro : Richard Baillargeon, Étienne Beaulieu, Rafael Chamberland, Pierre Chemartin, Frédéric Clément, Marion Froger, Jocelyne Kiss, Éric Legendre, Yves Lever, Louis Pelletier, Sylvano Santini, Gwenn Scheppler, Pierre Véronneau et Thomas Waugh.

## NOTES

- [1] Gilles Groulx lors d'une entrevue donnée au tournant des années 1970 (cité dans C.Q.D.C., p. 17).
- [2] Il existe plusieurs synonymes pour le sous-genre du film musical que nous avons circonscrit. En 1979, Jonathan Farren parlait de « ciné-rock ». Ce terme n'a pas fait florès. En 2010, Jean–Emmanuel DeLuxe proposait « cinépop » (la frontière entre le rock et la pop étant souvent impossible à définir). Dans une série d'articles de la revue *Cinématographe* (n<sup>os</sup> 74–77 et 80), Laurent Chalumeau utilisait le terme de « cinéma rock » en 1982. L'appellation sera reprise par Thierry Jousse dans l'entrée « Cinéma » du *Dictionnaire du rock* de Michka Assayas (p. 327). Bizarrement, on ne retrouve plus cette entrée dans la réédition de 2014. En 1987–88 (et peut-être au-delà), un Festival international du cinéma rock à Val d'Isère fut organisé par Philippe Manœuvre (cf. Anonyme). D'autres auteurs



parleront plutôt de « film musical rock » ou de « film rock » (en référence à une œuvre en particulier ou comme singulier collectif pour le genre). En anglais, on utilise « rock movie », « rock film », « rock'n'roll film » ou « pop film ». Labile, le concept va jusqu'à englober les « valeurs » du rock (Bruyn). Selon Jousse, *The Wild One* (Laslo Benedek, 1953) est, malgré sa musique jazzy, un « film rock » de par sa mythologie du rebelle, de même que *2001, l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968) l'est également par le psychédélisme de son épilogue, nonobstant la musique savante qui l'accompagne. Sinon, plusieurs films ont une bande sonore rock sans que l'univers du rock fasse explicitement partie de la diégèse. L'histoire de ces termes et de leurs acceptions reste à faire. Par ailleurs, depuis le début du rock'n'roll, les *pop stars* ont fait partie de distribution de films qui n'avaient rien à voir avec le rock. Même si l'on peut difficilement considérer ces œuvres comme du cinéma rock, il n'y a pas de doute que ce que les réalisateurs (les producteurs?) ont été chercher avant tout en mettant en scène ces *pop stars*, c'est précisément leur *aura* de vedettes de la musique et non, le plus souvent, leur talent d'acteurs.

[3] Bien que tourné avant (du 5 avril au 5 juin 1967), *Où êtes-vous donc?* (Gilles Groulx, 1969) est sorti après *Jusqu'au cœur* (Jean Pierre Lefebvre, 1968).

[4] À ce sujet, voir les travaux effectués au laboratoire de recherche-crédation dirigé par Serge Cardinal à l'Université de Montréal : [www.creationsonore.ca](http://www.creationsonore.ca).

[5] Cette métaphore est dans la préface d'Olivier Assayas pour l'ouvrage de Thomas Sotinel (p. 6-7).

[6] On retrouve un sous-chapitre (p. 182-188) dans *L'écran du rock* d'Alain Lacombe (mais il s'agit essentiellement de dénombrer les films dans lesquels des vedettes pop furent acteurs) et il y a quelques entrées francophones dans *Le Dico* de DeLuxe (2008). Mais seules les filmographies (1979, 1985) de Jean-Jacques Jelot-Blanc — peu scientifiques mais une mine d'informations — citent de nombreux films français. On retrouve même plusieurs films québécois.

[7] En anglais, il existe une riche littérature (grand public ou savante) sur le cinéma rock, où l'on ne retrouve bien sûr aucun titre francophone, sauf rares exceptions comme *Sympathy for the Devil* (Jean-Luc Godard, 1968). Entre autres ouvrages : Rob Burt, *Rock and Roll: The Movies*, New Orchard, Poole, 1986 (nouvelle édition), 208 p.; Andrew James Caine, *Interpreting Rock Movies: The Pop Film and its Critics in Britain*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2004, 221 p.; Marshall Crenshaw, *Hollywood Rock: A Guide to Rock'n'Roll in the Movies*, Medford, Plexus Publishing, 1994, 351 p.; Philip Jenkinson et Alan Warner, *Celluloid Rock*, Londres, Lorrimer, 1974, 136 p.; John Kenneth Muir, *The Rock & Roll Film Encyclopedia*, New York, Applause Theatre & Cinema Books, 2007, 358 p.; Garry Mulholland, *Popcorn: Fifty Years of Rock'n'Roll Movies*, Londres, Orion Books, 2010, 430 p.; Bill Reed et David Ehrenstein, *Rock on Films*, New York, Delilah Books, 1982, 275 p.; Jonathan Romney, *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*, Londres, British Film Institute, 1995, 168 p.

[8] Inventée en Allemagne au tournant des années 1930, utilisée par Hitler pour enregistrer ses

discours, la bande magnétique sera emportée aux États-Unis comme trésor de guerre, puis commercialisée par la firme Ampex en 1948. Il s'agit d'un support d'enregistrement analogique ou numérique grâce à la polarisation de particules magnétiques. Sa souplesse, sa haute-fidélité et le fait qu'elle puisse être montée comme la pellicule ont permis le rock, la musique concrète, le cinéma direct, l'image vidéo et une bonne partie des innovations sonores au cinéma depuis. Elle fut aussi, pendant des décennies, le support du stockage de la mémoire informatique.

[9] Roger Pouivet remarque entre autres que les « enregistrements constructifs peuvent être comparés au cinéma, particulièrement aux *blockbusters* comprenant beaucoup d'effets spéciaux » (p. 59). De son côté, Theodore Gracyk établit une analogie entre la grosseur de l'écran au cinéma et l'intensité du son lors d'un concert : « Both have an aesthetic function beyond the practical goal of delivering the sounds or picture to many people at the same time » (p. 110).

### **BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE**

ANONYME, « Un festival pour le rock », *Technicien du film et de la vidéo*, Paris, n° 365, 15 janvier-15 février 1988, p. 25.

ASSAYAS, Michka (dir.), *Dictionnaire du rock. Tomes 1-2*, Paris, Robert Laffont, 2001, 2235 p.

BRUYN, Olivier de, « Les enfants du désordre (Avatars des "valeurs rock" dans quelques films) », *Positif*, Paris, n°s 389-390, juillet-août 1993, p. 154-157.

BURT, Rob, *Rock and Roll: The Movies*, New Orchard, Poole, 1986 (nouvelle édition), 208 p.

CAINE, Andrew James, *Interpreting Rock Movies: The Pop Film and its Critics in Britain*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2004, 221 p.

C.Q.D.C., *Cinéastes du Québec : Gilles Groulx*, Montréal, Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, 1969, 24 p.

CHALUMEAU, Laurent, « Cinéma rock », *Cinématographe*, Paris, n°s 74-77 et 80, 1982.

CRENSHAW, Marshall, *Hollywood Rock: A Guide to Rock'n'Roll in the Movies*, Medford, Plexus Publishing, 1994, 351 p.

DANCHIN, Sebastian, « Cinéma », dans *Encyclopédie du rhythm & blues et de la soul*, Paris, Fayard, 2002, p. 129-131.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, 160 p.

DELUXE, Jean-Emmanuel, *Le dico du Rock'n'Roll au cinéma*, Paris, Scali, 2008, 326 p. L'ouvrage fut réédité sous ce titre : *Cinépop. Le dictionnaire de la pop et du rock au cinéma*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2010, 339 p.

FARREN, Jonathan, *Ciné-rock*, Paris, Rock & Folk/Albin Michel, 1979, 223 p.

GOMBEAUD, Adrien et Hubert NIOGRET, dossier « Rock'n'roll & cinéma », *Positif*, Paris, n° 566, avril

2008, p. 82–111.

GRACYK, Theodore, *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Durham, Duke University Press, 1996, 280 p.

GUILLOT, Eduardo, *Rock et ciné*, Martine Monleau (trad.), Paris, Éditions La Mascara, 2000, 319 p.

JELOT-BLANC, Jean-Jacques, *Le cinéma musical : du rock au disco, 1953–1979*, Paris, Éditions PAC, 1978, 2 tomes.

JELOT-BLANC, Jean-Jacques, *30 ans de cinéma musical : 1955–1985 : rock, jazz, classique, variétés, inédits, disco, pop, reggae, comédie*, Paris, Éditions PAC, coll. « Grand écran », 1985, 399 p.

JOST, François et Réal LA ROCHELLE (dir.), « Cinéma et musicalité », *Cinémas*, vol. 3, n° 1, 1992, 156 p.

JOUSSE, Thierry, « Cinéma », dans Michka Assayas (dir.), *Dictionnaire du rock. Tome 1*, Paris, Robert Laffont, 2001, p. 327–331.

JENKINSON, Philip et Alan WARNER, *Celluloid Rock*, Londres, Lorrimer, 1974, 136 p.

LACOMBE, Alain, *L'écran du rock. 30 ans de cinéma et de rock music*, Paris, Pierre l'Herminier, 1985, 220 p.

LA ROCHELLE, Réal (dir.), *Écouter le cinéma*, Montréal, Les 400 coups, 2002, 293 p.

MIDDLETON, Richard, *Studying Popular Music*, Londres, Open University Press, 1990, 328 p.

MOORE, Allan F., *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Buckingham/Philadelphie, Open University Press, 1993, 227 p.

MUIR, John Kenneth, *The Rock & Roll Film Encyclopedia*, New York, Applause Theatre & Cinema Books, 2007, 358 p.

MULHOLLAND, Garry, *Popcorn: Fifty Years of Rock'n'Roll Movies*, Londres, Orion Books, 2010, 430 p.

POUIVET, Roger, *Philosophie du rock : une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, P.U.F., 2010, 261 p.

PROTAT, Zoé, « Sexe, drogues et grand écran : rock'n'roll et cinéma », *Ciné-Bulles*, Montréal, vol. 30, n° 2, printemps 2012, p. 34–43.

REED, Bill et David EHRENSTEIN, *Rock on Films*, New York, Delilah Books, 1982, 275 p.

RIBAC, François (dir.), *V@lumes!*, hors-série « Rock et cinéma », 2004.

RIBAC, François et Giulia CONTE, *Les stars du rock au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011, 127 p.

RIBAC, François, « Quelques pistes sur le rock filmé », dans *Musique & cinéma : le mariage du siècle?*, N. T. Bihn (dir.), Arles/Paris, Actes sud/Cité de la musique, 2013, p. 81–87.

ROMNEY, Jonathan, *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*, Londres, British Film Institute, 1995, 168 p.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé

théorique chez Walter Benjamin », *Cinémas*, vol. 24, n° 1, 2013, p. 103-130.

SOTINEL, Thomas, *Rock & cinéma*, Paris, Éditions de la Martinière, 2012, 263 p.