VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

3 : 0 | 2004

Rock et Cinéma

Rock et cinéma : une filiation

Entretien avec Thierry Jousse

Rock Music and Film: Examining the Relationship. Interview with Thierry Jousse

Thierry Jousse et François Ribac

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/2142>

DOI : 10.4000/volume.2142

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 janvier 2004

Pagination : 13-32

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Thierry Jousse et François Ribac, « Rock et cinéma : une filiation », *Volume !* [En ligne], 3 : 0 | 2004, mis en ligne le 30 août 2006, consulté le 14 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2142> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2142>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

éditions seteun

François RIBAC et Thierry Jousse, « Rock et cinéma : une filiation », *Volume ! La revue des musiques populaires*, hors-série n° 1, 2004, p. 13-32.

Éditions Mélanie Seteun

Entr^{etien}

Rock et Cinéma, une filiation

Thierry JOUSSE, critique et cinéaste

et

François RIBAC, compositeur

Résumé. Thierry Jousse et François Ribac définissent le périmètre de ce que pourrait être une étude systématique des relations entre le rock et le cinéma. Ils abordent cette question sous divers angles ; générationnels, en termes d'organisation du travail, en comparant leur définition de l'indépendance artistique et des carrières d'artistes. Ils s'interrogent sur la place de la technique et des outils dans les innovations et sur l'association du son et de l'image. En outre, un certain nombre de productions (disques et films) sont citées. Un corpus surgit.

Le point de vue des adolescents

François Ribac : Est-ce qu'il te semble possible d'établir une filiation entre les films de rebelles américains *La fureur de vivre*¹, *À l'est d'Eden*² ou *L'Équipée Sauvage*³ et le rock'n'roll naissant ? Peut-on dire que les premiers chanteurs de rock'n'roll ont adopté les codes, notamment vestimentaires, des stars de cinéma comme James Dean ou Marlon Brando ? L'imagerie générale semble très proche. On pourrait poser la question autrement, les films d'Elia Kazan ou Nicholas Ray sont-ils rock ?

Thierry Jousse : Lorsque j'ai écrit l'article sur les films rock pour le *Dictionnaire du rock* (Assayas, 2000), je m'étais demandé, dans quelle mesure on pouvait intégrer des films dont la musique n'était pas directement rock ou pop mais qui participaient d'un état d'esprit commun : j'ai répondu par l'affirmative. Ce qui est commun, c'est l'attitude de ces acteurs et les thèmes des films. D'ailleurs, les films qu'Elvis Presley a tournés ne sont pas radicalement différents de ceux que tu as cités, sauf que souvent le dénouement est plus moral. Je revoyais il y a peu *Jailhouse rock*⁴, un des meilleurs films que Presley a tourné : il y a une espèce de rédemption du personnage qui se réalise en interprétant du rock dans la prison. Même si *La Fureur de vivre* ou *L'Équipée Sauvage* sont moins optimistes, le parallèle entre les personnages est évident. *Easy Rider* est plus psychédélique mais c'est le successeur de ces films, il est aussi un emblème de l'attitude rock. À partir de 1954, cet esprit traverse la société américaine et on peut le repérer dans des films et chez des acteurs ou actrices. Le titre original de *La Fureur de vivre*, c'est *Rebel without a cause*, c'est une définition très précise de l'esprit du rock'n'roll de cette époque.

François Ribac : Le deuxième élément qui atteste cette filiation rock-cinéma, c'est le public adolescent. Dans son livre sur les stars, Edgar Morin établit lui aussi un parallèle entre les films rebelles et le rock naissant. Les problématiques sont les mêmes, les deux genres s'adressent spécifiquement à un public jeune et lui parlent de ses problèmes avec le monde adulte (Morin, 1972).

Thierry Jousse : C'est vrai, mais il y a des différences de point de vue, selon les films ; par exemple *Graine de violence* est un film qui se place plutôt du côté du parent libéral qui cherche à dialoguer

1. *La fureur de vivre*, Film de Nicholas Ray en 1955 (titre original *Rebel without a cause*).

2. *À l'est d'Eden*, Film de Elia Kazan en 1954 (titre original *East of Eden*).

3. *L'Équipée Sauvage*, Film de Laslo Benedek de 1954 (titre original *The Wild one*).

4. *Jailhouse rock*, Film de Richard Thorpe de 1957 (titre français *Le Rock du bagne*).

avec les jeunes alors que *L'Équipée sauvage* avec Marlon Brando est plus noir, la rupture est plus radicale. Dans *À l'est d'Eden* ou *La Fureur de vivre*, le conflit avec le père est également constant, mais ces films sont réalisés du point de vue des jeunes et c'est cela qui est vraiment nouveau. Il faut remarquer que le cinéma s'est emparé très vite du rock'n'roll, quasiment à son apparition. Bill Halley chante *Rock around the clock* dans le film de Richard Brook *Graine de violence*⁵ en 1954, l'année même de l'éclosion de cette musique. Dans tous les cas, on s'adresse à un nouveau public, avec des nouveaux codes.

François Ribac : Edgar Morin pense que la filiation s'établit aussi par les stars et la mythologie qui les entoure. Le destin de James Dean, mort en pleine gloire lors d'un accident de la route, est comparable à celui de *rock stars* des sixties qui meurent très jeunes. La rupture adolescente avec le monde des adultes est en quelque sorte exprimée par les tragédies individuelles que vivent les vedettes. Cette forme rappelle un peu la mythologie grecque et sa fonction, les humains s'identifient avec les drames que vivent les dieux. Dans l'esprit du public, la célébrité devient une charge, voire une malédiction, d'où identification. D'ailleurs, la disparition prématurée des stars n'est pas seulement accidentelle, la propension à l'autodestruction était déjà visible chez d'autres vedettes de la chanson dans les années cinquante. Le chanteur de country Hank Williams meurt à vingt-neuf ans à force d'excès et il est considéré comme un chanteur pré-rock'n'roll. Les jeunes stars ne jouent pas des rôles de désaxés que dans les films : l'usage de la drogue, les aventures extra-conjugales, la vitesse se généralisent, et ce dérèglement des sens est largement mis en scène par les médias pour les fans. C'est aussi par là que s'opère le passage du cinéma au rock.

Des crooners au rock

Thierry Jousse : On voit bien cette parenté entre les stars de cinéma et de rock dans la manière dont Andy Warhol s'empare des icônes du cinéma et de la musique des années soixante ; il représente des acteurs qui sombrent, qui ont une flamboyance de destin, comme Marilyn Monroe, James Dean, Elisabeth Taylor, comme certains chanteurs de rock. Il représente d'ailleurs aussi Elvis Presley. C'est la dimension sexuelle qui attire et qui fait peur à l'Amérique puritaine chez tous ces gens là et c'est le point capital qui les unit. Pour les acteurs, c'est très différent de leurs prédéces-

5. *Graine de violence*, Film de Richard Books de 1954 (titre original *Blackboard Jungle*).

seurs des années trente qui devaient composer avec la censure hollywoodienne, très prude, même si certains comédiens comme Mitchum, Sinatra ou Dean Martin avaient déjà cette ambiguïté sexuelle. On peut se demander si Dean Martin, qui est plutôt un crooner au sens traditionnel et n'a pas l'image d'un rebelle, ne se rapproche pas malgré tout de l'état d'esprit rock. Dan Graham, dans son livre *Rock my religion* (1994), décrit très bien sa désinvolture dans les shows télévisés qu'il présentait et sa façon de jouer avec les codes, sa distanciation ironique. Dans un autre registre, j'ai revu récemment un film de Vincente Minelli, *le Chevalier des sables*⁶ avec Elisabeth Taylor et Richard Burton qui se passe à Big Sur, en Californie. Même si on est dans un cadre hollywoodien, on trouve cette atmosphère post-beatnik, pré-psychédélique du milieu des années soixante, par exemple à travers le personnage que joue Charles Bronson.

François Ribac : Pour en revenir à Dean Martin, je crois qu'il a une autre relation avec le rock qui est évidente : sa façon de chanter. Cette décontraction, que Nick Tosches souligne en permanence dans sa biographie de Martin, peut paraître, à première vue, éloignée de la sauvagerie d'un Jerry Lee Lewis (Tosches, 2001). Mais elle a considérablement influencé les premiers rockers dans leur façon d'interpréter les ballades. Presley adorait Dean Martin, c'était son modèle. Ce chant relax des crooners, inventé par Bing Crosby, est dû à l'utilisation du microphone qui permet des nuances impossibles auparavant. Le point commun entre les crooners et les rockers c'est l'utilisation des nouvelles techniques : à la fin des années quarante, Bing Crosby sera un des premiers à exiger que l'émission de radio qu'il anime soit préparée au préalable en studio pour utiliser le montage et le mixage. Puisque nous en sommes à la technique, il y a aussi des filiations technologiques entre cinéma et musique populaire (Cf. Theberge, 2001, p. 9). Certains inventeurs de matériel sont passés, tout naturellement, du cinéma au rock. La firme JBL est un bon exemple de cette continuité : son fondateur J. B. Lansing commence par fabriquer des hauts parleurs pour les salles de projection dans les années trente au début du cinéma parlant. Puis, le développement du marché du disque aidant, il s'oriente vers la sonorisation des concerts, les équipements pour les studios d'enregistrement et la hi-fi (Theberge, *idem*).

Thierry Jousse : Pour continuer sur ce thème de l'attitude, si l'on regarde *À Bout de souffle* (1959) de Godard, on peut voir chez Belmondo l'irruption de cette posture rebelle composée de rupture et de détachement et dont nous parlions précédemment à propos d'acteurs américains comme

6. *Le Chevalier des sables*, 1964 (titre original *The Sandpiper*).

Robert Mitchum ou James Dean : un comportement libre à l'écran, y compris sexuellement. J'ai vu *À Bout de souffle* bien après sa sortie, mais c'est cela que j'ai d'abord aimé dans la Nouvelle Vague, cette espèce de liberté de ton et cette manière de se comporter. D'ailleurs, je crois que le succès du film ne vient pas particulièrement des jump-cut utilisés par Godard mais de la combinaison du jazz de Martial Solal, du jeu de Belmondo et de la façon dont Jean Seberg se déplace dans l'espace, une certaine attitude, un rapport au monde. Pendant vingt ans, à partir du milieu des années cinquante, on retrouve cet esprit et particulièrement dans le cinéma américain des années soixante-dix, dans des films comme *Macadam à deux voies* de Monte Hellmann, *Five Easy Pieces* de Bob Rafelson ou même *Pat Garret and Billy the Kid* de Sam Peckinpah avec Bob Dylan⁷. Bizarrement, le cinéma français n'a pas beaucoup intégré le rock, en tant que musique, l'attitude est passée ailleurs, par le jazz, par la chanson. Les films yé yé des années soixante ne sont pas véritablement porteurs de révolte, ni de rébellion.

Une transmission

François Ribac : Le rock est plus présent dans le cinéma anglais, il peut même devenir le thème des films. Richard Lester réalise avec les Beatles *A hard day's night* en 1964 et *Help* en 1965. En Allemagne de l'Ouest, les premiers films de Wim Wenders sont remplis de chansons rock, dans *Faux mouvement* (1974), le héros est un Werther moderne. Wenders et Peter Handke transposent le roman de Goethe à son époque.

Thierry Jousse : Quand Wenders réalise ses films, on est au milieu des années soixante-dix et il porte déjà un regard rétrospectif sur le rock : dans *Alice dans les Villes* (1973), Rüdiger Vogler assiste à un concert de Chuck Berry qui est déjà une figure du passé.

François Ribac : Dans ce film, il y a une scène qui est pour moi inoubliable. Rüdiger Vogler et la petite fille sont dans un café, en face de leur table un juke-box diffuse la chanson *On the road again* du groupe de blues Canned Heat. C'est une scène mythique désormais, la caméra filme le juke-box et fixe cette musique comme la *song* d'une génération. Par ailleurs, le titre de la chanson fait explicitement référence à Jack Kerouac. Wenders revendique toutes ces filiations, *Beat génération*, rock, cinéma, la route.

7. *Pat Garret & Billy the kid*, Film de Sam Peckinpah de 1973.

Thierry Jousse : Absolument, Wenders fait typiquement partie de cette génération pour qui rock et cinéma sont indissociables. Il a même fait un court-métrage qui s'appelait *Drei schalplatten* sur trois pochettes de disques rock. Il y a un cinéaste en France, malheureusement resté marginal, qui est le représentant de cette alliance, c'est Philippe Garrel. Il a fait des films avec la chanteuse Nico, qui était sa compagne dans les années soixante-dix.

François Ribac : Manuel Götshing, du groupe Ash Ra Tempel, a réalisé des musiques pour lui, notamment *Le Berceau de Cristal*. Il était un des phares du Krautrock, le rock allemand expérimental des années soixante-dix. En ce qui te concerne, ton goût commun pour le rock et le cinéma s'est forgé au même moment ?

Thierry Jousse : Pour moi c'est concomitant, je suis né en 1961 et je m'aperçois rétrospectivement que des films comme *Easy Rider* ou *More* m'ont fasciné pour des raisons simultanées d'attitude et de musique. Il y a aussi *Blow up* qui contient un moment d'anthologie rock avec les Yardbirds et que Kim Gordon du groupe new-yorkais Sonic Youth cite comme une scène déterminante pour elle. Mais je n'avais pas de conscience précise de cette concordance dans ma jeunesse.

La question de l'indépendance

François Ribac : Tu as été rédacteur en chef des *Cahiers de cinéma*, cette revue est l'expression d'un courant de pensée qui a repéré et défendu des maîtres comme Alfred Hitchcock, Samuel Fuller, Fritz Lang et bien d'autres à Hollywood, c'est-à-dire au cœur de l'industrie culturelle (Cf. de Baecque, 2001). Même si les orientations et les interprétations évoluent d'André Bazin à Serge Daney, ce courant a forgé des outils techniques et conceptuels pour analyser le vocabulaire et le contenu du cinéma (Bazin, 1998). Tout cela reposant sur une conviction : l'auteur doit pouvoir disposer des moyens et de la liberté artistique pour produire au sein de l'industrie ses œuvres, ce que l'on peut résumer par *politique des auteurs*⁸. D'autre part, Serge Daney a insisté sur l'aspect générationnel du cinéma, il a repris la phrase de Jean Louis Scheffer : « ces images qui ont regardé mon enfance ». Il a même inventé l'expression *ciné-fils*, un jeu de mot basé sur l'homophonie avec cinéphile (Daney, 1993, p. 83). La comparaison est évidente : le rock est aussi un art du xx^e siècle et certains groupes comme les Beatles se sont épanouis (le mot n'est pas trop fort) au sein de l'industrie musicale

8. Un groupe de rock anglais a fait le rapprochement : The Auteurs, *New wave*. Hut records 1993.

et ont conquis une autonomie assez similaire à celle d'Hitchcock à Hollywood. Quant à l'aspect générationnel du rock, c'est également patent. Depuis cinquante ans, certaines chansons rock ou pop sont devenues de véritables marqueurs d'identité pour plusieurs générations. Susan Sontag remarquait dans son livre, *sur la photographie* (Sontag, 1993, p. 182) qu'une photo n'est pas seulement une image (comme l'est un tableau), une interprétation du réel; c'est aussi une trace, une sorte de stencil immédiat, comme l'empreinte d'un pas ou d'un masque mortuaire. Nous vivons désormais en compagnie de photos qui nous représentent à différents âges de notre existence. Je crois que les *singles pop*, et plus généralement toutes les choses enregistrées, jouent un rôle comparable aux photos dans notre vie. Leur écoute nous rappelle, à la fois notre passé le plus intime, et une époque, selon le processus décrit par Proust dans la *Recherche du temps perdu*.

Thierry Jousse : Tout d'abord une première réflexion : la fortune du mot génération est liée à la généralisation de la culture de masse, au point qu'aujourd'hui, le concept de génération, avec son caractère éphémère lié à la mode, à la consommation et à la nostalgie, a tendance à remplacer celui d'histoire qui suppose le tressage de liens plus complexes à travers le temps. Qu'est-ce qu'une génération ? Ce sont des gens qui ont écouté, reçu et vu les mêmes choses en même temps. Pas plus que ça ! Il s'agit plus de réception que d'action à mon sens et cela vaut aussi bien pour le cinéma que pour le rock. D'autre part cette relation avec le rock ou le cinéma s'estompe généralement vers 30-35 ans : les motivations, la vie changent et les gens ont du mal à rester synchrones avec ce qui se passe, ils s'éloignent. Le cinéma et le rock ont longtemps concerné principalement les jeunes, leur pouvoir d'attraction s'expliquait entre autres parce que leurs objets étaient encore des mauvais objets que l'on pouvait s'approprier hors des normes adultes ; une des conséquences de ce rapport biographique très particulier c'est que l'on a du mal à démêler la part d'affect et d'esthétique dans les livres. Maintenant, si on s'interroge sur la méfiance envers le rock en France et sur la faiblesse de pensée critique ou universitaire, il faut dire que la critique de cinéma, elle, existe depuis les années vingt, elle a une généalogie. Godard a dit que la France était le pays de la critique par excellence, de Diderot à Truffaut, en passant par Baudelaire, Malraux ou Élie Faure. Le cinéma a été pris dans cette logique, dans cette histoire intellectuelle, parce que l'on considérait que c'était quand même de l'art et ce dès les années vingt, sous l'impulsion de gens comme Louis Delluc ou Jean Epstein. De la même façon, le jazz a trouvé assez rapidement ses théoriciens (qui sont d'ailleurs souvent des écrivains comme Boris Vian ou des philosophes comme Lucien Malson), parce qu'il était une culture minoritaire, ce qui a intéressé (à raison) les intellectuels. On peut d'ailleurs remarquer que

les revues sérieuses de jazz, *Jazz Magazine* ou *Jazz Hot*, apparaissent exactement à la même période que *les Cahiers du cinéma* ou *Positif*, à l'époque du be bop, d'où des proximités et des accointances évidentes. Par contre, le rock est considéré comme de la culture de masse et il n'a pas cette valeur ajoutée, cette plus-value artistique qui joue en faveur du cinéma et du jazz. Cela explique sans doute, qu'y compris dans les années soixante, le cinéma français ait peu recouru au rock. Quand Godard a réalisé *One plus one* avec les Rolling Stones en 1969 ou *Soigne ta droite* en 1987 avec les Rita Mitsouko, je crois qu'il s'intéressait plus à l'image sociale de ces artistes qu'au rock du point de vue esthétique. En règle générale, je crois que les Français considèrent avec beaucoup plus de réticence l'industrie culturelle de masse que les Anglais ou les Américains. Si on entre dans les comparaisons entre rock et cinéma, on trouvera sans aucun doute des structures communes. Dans les deux cas, on est dans de la culture de masse et les règles sont les mêmes, l'industrie fonctionne sensiblement de la même manière; il y a des écuries, des producteurs, des artistes qui répondent à des commandes etc. Concernant les relations entre artistes et industrie, je dirais que, même si la Nouvelle Vague a beaucoup défendu l'idée que des artistes qui travaillaient dans la contrainte pouvaient avoir la maîtrise de leur travail, ses deux emblèmes principaux, Howard Hawks et Hitchcock, avaient malgré tout une très grande indépendance à Hollywood. Hawks était assez libre, il avait réussi à se construire son propre espace et Hitchcock également, malgré des désagréments avec Selznick⁹ au début de sa carrière hollywoodienne.

François Ribac : Il existe effectivement ce que l'on pourrait appeler une dialectique de l'indépendance. Les relations entre les artistes et les producteurs, que ce soit dans le cinéma ou la musique rock, sont perpétuellement conflictuelles et problématiques, il ne faut pas tomber dans une vision angélique concernant ces rapports. Ce n'est que dans certaines conditions, le succès étant *sine qua none*, qu'un réalisateur ou un groupe de pop peuvent s'assurer une autonomie artistique dans l'industrie culturelle. Peut-être le pragmatisme anglo-saxon permet-il, pour un artiste, d'envisager intellectuellement plus aisément la manœuvre au sein de l'industrie. L'union est un combat! Il n'est d'ailleurs pas certain que l'indépendance de Hitchcock ou celle des Beatles soit encore concevable de nos jours. Ce que je remarque, c'est que pour les Beatles comme pour Hitchcock, cette indépendance va de pair avec un souci constant du public et même de rentabilité. Pour illustrer cela, je voudrais citer un passage des entretiens *Hitchcock-Truffaut* à propos du film *Vertigo* (*Sueurs froides*, 1958) :

9. David O. Selznick, producteur américain, 1902-1965.

« François Truffaut : Le film, je crois, n'a été ni un échec ni un succès ?

Alfred Hitchcock : Il couvrira ses frais.

F. T. : Pour vous c'est donc un échec ?

A. H. : Je suppose que oui. Vous savez qu'une de nos faiblesses, quand un de nos films ne marche pas, est d'accuser le service des ventes et de dire ils ont mal vendu le film¹⁰ ! »

De la même manière, je me souviens avoir vu à la télévision un documentaire où George Martin, le producteur des Beatles, narrait la genèse et la fabrication de *Sgt Peppers lonely hearts club band*. Ce qui m'avait frappé c'est que George Martin racontait qu'à la fin des enregistrements, le groupe et lui s'étaient soudain demandé : est-ce que ça va marcher ? Il y a des générations de cinéphiles qui se sont amusés de la réponse de Hitchcock et des milliers de musiciens qui ont rêvé de composer des chansons comme celles de *Sgt Peppers*. Étant donné que nous admirons ces deux œuvres et leur retentissement, nous pressentons bien que derrière l'humour de Hitchcock se cache une très forte exigence et que le souci d'être compris par le public est plus d'ordre culturel que mercantile. Sans doute, faut-il remarquer que ces artistes ont un point commun, ils sont anglais ! Plus sérieusement, leur génie trouve des médiations adéquates pour produire des œuvres comprises par le public. Cela dit il y a aussi des disques ou des films importants qui échouent à trouver le public.

Thierry Jousse : Cela me fait aussi penser à une expression que Truffaut employait : les grands films malades. Cela s'applique parfaitement à *Pet Sounds* des Beach Boys et *a fortiori* au disque suivant *Smile*, jamais achevé. Ce sont vraiment des « disques malades » par excellence, des chefs d'œuvres qui ne trouvent pas leur public. On voit vraiment des liens avec des figures un peu romantiques comme Nicholas Ray qui a fait *La Fureur de vivre* et qui, à un moment, n'arrive plus à coïncider avec ce que lui demande Hollywood.

François Ribac : Il devient un paria ?

Thierry Jousse : Oui c'est ça, et cela arrive aussi à Samuel Fuller qui ne peut plus faire des films à Hollywood et refuse de faire comme Cassavettes qui lui choisit de réaliser ses films de façon artisanale et en dehors des studios. C'est la face sombre, presque mythologique commune au cinéma et au rock, les losers, les victimes du système qui échouent à un moment. J'imagine que quand Brian Wilson a enregistré *Pet Sounds*, il a dû aussi se poser la question, est-ce que ça va marcher ?

10. *Hitchcock-Truffaut* (1993), p. 210.

François Ribac : Les autres Beach Boys étaient très sceptiques et ils ont eu raison en un certain sens. Le disque écrit en 1965 comme une réplique au *Rubber Soul* des Beatles, n'a été ni un succès ni un échec. C'est-à-dire un échec !

Thierry Jousse : Chez Brian Wilson, il y a une schizophrénie qui devient aussi celle de certains cinéastes : à un moment donné, il y a un écart trop grand entre leur popularité et leur profond désir de création.

François Ribac : Walter Benjamin définissait ainsi la modernité : « Comme le Nouveau dans le contexte de ce qui a toujours été présent ».

Thierry Jousse : Oui, c'est ce que j'appelle l'âge moderne, cet écart qui est porteur de choses fascinantes mais qui devient ingérable pour l'artiste. Ce processus a à voir avec la fin du cinéma hollywoodien et le début du cinéma moderne pour moi. Est-ce que ce n'est pas avec des disques comme *Pet Sounds* ou *Sgt Peppers* que l'on sort de l'époque préférée de Nik Cohn et qu'il décrit dans son livre *A wopbopaloobop alop bamboom* (Cohn, 1999) ? Dans ces albums il y a une conscience plus grande de ce qui est fait et l'on commence à sentir une coupure avec la musique populaire, tout devient plus artistique.

François Ribac : Exactement, quand j'ai lu le livre de Cohn, j'avais relevé certains passages qui expriment son dépit : « Les Beatles ont changé et le reste de la tribu pop leur vouait une admiration telle que presque tous les groupes de pop du monde leur ont emboité le pas. C'en était fini du rock'n'roll sauvage et spontané et des bonnes saletés » (*Ibid.*, p. 169) ou bien : « Finalement, la pop que je préfère est celle qui est strictement réservée aux adolescents et qui reflète tout ce qui leur arrive à notre époque, dans ce XX^e siècle américain. Cette pop traite de fringues, de voitures et de danse, de parents, d'école, de liens et des manières de s'en libérer, d'expériences sexuelles, de rêves, de richesse et de la peur de vieillir » (*Ibid.*, p. 168). Et plus loin, il établit clairement la comparaison entre rock et cinéma : « Mais moi ça ne m'intéresse pas. Non que par principe j'ai quoique ce soit contre les chefs d'œuvre, mais je suis un accro de l'image, des héros et des idoles. C'est comme pour les films : le cinéma d'art et d'essai a certainement donné les œuvres les plus sensibles, les plus brillantes, les plus éblouissantes, et moi, qu'est ce que je faisais pendant ce temps-là ? J'étais au fond de la salle du Roxy, scotché devant Hollywood. Au cinéma d'art et d'essai l'excellence et à Hollywood les légendes (*Ibid.*, p. 282). »

Thierry Jousse : Le même problème se pose au début des années soixante avec la crise d'Hollywood. La Nouvelle Vague va être la grande influence des cinéastes de la génération suivante (Scorsese, Coppola, De Palma) et mettre en difficulté le système. Puis, lors des années quatre-vingt, on voit clairement que l'influence de Godard continue à s'exercer sur des cinéastes comme Tarantino, Hartley ou Jarmusch. La question de la rentabilité existe toujours dans l'industrie, néanmoins le rôle des artistes devient plus central. C'est la même problématique que l'on retrouve dans le rock, le même conflit entre art et industrie. Mais il me semble que dans le rock le conflit arrive encore plus vite. Le phénomène d'accélération de l'histoire, déjà sensible dans le cinéma, est encore plus accentué.

François Ribac : Je m'interroge là-dessus. Le rock n'a que cinquante ans et nous sortons juste de l'époque de l'innocence, celle du cinéma muet pour continuer la comparaison. Les pionniers rock ont, comme les premiers cinéastes, beaucoup expérimenté et inventé. Comme lors de l'apparition du cinéma, le vocabulaire du rock s'est beaucoup développé par des hasards et des hybridations et singulièrement pendant la période psychédélique dont l'effervescence et la naïveté évoquent fortement l'époque du muet. Du côté de l'analyse, il n'y a que trente ans que les premières études sérieuses ont commencé à être publiées dans le monde anglo-saxon. C'est à peu près le temps qu'il a fallu pour que les premiers travaux pénétrants sur le cinéma paraissent, trente ans. Sans vouloir nier la vitesse de développement du rock, je crois qu'il est important de considérer les choses sous cet angle, le rock vient d'achever son époque héroïque.

Thierry Jousse : Je n'avais pas cette vision là, plutôt l'impression d'une période d'innocence de dix ans, la période rock'n'roll telle que Nik Cohn la définit, de 1954 à 1964 et qu'à partir de *Pet Sounds* ou *Sergent Peppers*, l'expérimentation devenait vraiment consciente, qu'on rentrait dans une nouvelle ère qui m'évoque la fin des années cinquante du cinéma ; encore un court circuit où les deux arts se rejoignent.

François Ribac : Oui, effectivement ce qui s'est produit vers 1965, c'est une différenciation entre le rock'n'roll et la pop, qui perdure encore aujourd'hui. Le rock'n'roll est une théâtralité adolescente fondée sur l'économie instrumentale et la pop est l'art du studio et de l'artifice sonore. À l'opposé du cinéma, on est passé de l'extérieur (le concert) au studio ! C'est ça que Nik Cohn constate et il a raison. Mais le rock'n'roll n'a pas disparu, c'est le rockabilly qui est mort : la plupart des courants actuels du rock (hip hop et techno compris) continuent à se situer d'un côté ou de l'autre, dans la dépense ou dans l'artifice ou hybrident les deux dimensions.

Chassés croisés : les producteurs et les studios

Thierry Jousse : Je crois aussi que le rock a influencé le cinéma. Je pense d'ailleurs que la musique est toujours en avance sur le cinéma et que c'est souvent dans le rock ou la musique contemporaine que l'on trouve des innovations en matière de son. J'ai déjà défendu l'idée que les véritables descendants de Godard se situaient plutôt dans le domaine de la musique que dans le cinéma ; pour moi Frank Zappa est très comparable à Godard dans son rapport au montage et dans la façon qu'il a de se réapproprier les phénomènes sociaux et de les intégrer dans son univers. J'ai toujours été frappé par la définition que Zappa donnait de sa musique : un film pour vos oreilles. Il y a un lien très direct dans ma formation de spectateur et d'auditeur entre Zappa et Godard. Je les ai connus à peu près à la même époque et j'ai eu le même choc. Avec des albums comme *Absolutely free* ou *We're only in it for the money*, Zappa a modifié ma perception sonore comme Godard avec *Pierrot le fou* dans le cinéma. Avec ces artistes, on est déjà sorti de la problématique de la culture populaire, on est déjà dans un rapport à la perception et à l'art plus sophistiqué. Encore que ce que j'ai admiré chez eux, c'est leur manière de faire se télescoper la culture populaire et la culture savante et d'en faire l'objet même de leur travail. Le lien dont nous parlons est ici évident. Mais je reste persuadé que d'une façon générale la musique est en avance sur le cinéma.

François Ribac : De quel point de vue ? technique ? artistique ?

Thierry Jousse : Dans la musique, les enjeux économiques sont moindres et cela facilite l'expérimentation, même si elle existe évidemment dans le cinéma populaire, celui d'Hitchcock par exemple. Dans le rock, cela vient presque instantanément. Phil Spector est déjà un expérimentateur dans sa conception du son et son utilisation du studio d'enregistrement. Si on regarde plus près de nous, l'usage très élaboré du son que l'on trouve dans les films de David Lynch est depuis bien longtemps familier aux musiciens de rock. Sur le plan émotionnel, j'ai l'impression que la musique a réussi à faire passer plus de choses dans les veines de ses auditeurs que le cinéma. Si on compare le cinéma et le rock durant les années cinquante, le rock'n'roll de Presley, de Jerry Lee Lewis ou de Little Richard fait passer une énergie sexuelle, une liberté de ton que l'on ne retrouve pas complètement dans le cinéma de cette époque. Même s'il est certain que le cinéma a influencé le rock, en retour cela me semble moins significatif.

François Ribac : L'exemple de Phil Spector nous renvoie aux producteurs de cinéma. Il n'est pas véritablement un artiste, au sens traditionnel du terme. Spector commande des chansons sur

mesure à des auteurs et des compositeurs. Il utilise des arrangeurs (Jack Nitzsche) et se sert de groupes d'interprètes interchangeables (Ronettes, Crystals) pour interpréter des hits. Spector est un entrepreneur, quelqu'un qui dirige le processus de fabrication à toutes les étapes et qui imprime sa marque par la maîtrise sonore et le contrôle hiérarchique qu'il exerce durant l'enregistrement. Cette situation est possible parce que le studio d'enregistrement est devenu dans la musique populaire de l'après 2^{de} Guerre mondiale, un paramètre déterminant et un nouvel instrument. En regardant la pochette de son anthologie *Back to the mono*¹¹, j'ai remarqué que son nom est marqué avant celui des compositeurs et auteurs dans les crédits des chansons ! C'est le patron (mégalo-maniaque) d'une ère qui précède la *politique des auteurs* et qui rappelle les producteurs de cinéma des années trente. Ce rôle des producteurs dans le processus d'élaboration d'une œuvre n'est-il pas commun au cinéma et au rock ?

Thierry Jousse : J'ai le sentiment que quand la figure du producteur de rock advient de manière emblématique, elle disparaît dans le cinéma. Je pense que c'est ça, la crise du cinéma Hollywoodien à la fin des années cinquante. Même s'il y a une série d'autres facteurs : la crise économique, la concurrence de la télévision, des flops retentissants comme *Cléopâtre*¹². Qui peut citer un seul nom de grand producteur dans le cinéma américain des années soixante ? Où sont les Irving Thalberg¹³, Arthur Freed¹⁴, John Houseman¹⁵, Selznick ? On sait très bien que ces producteurs intervenaient directement dans le processus créatif. Cette figure de directeur artistique-producteur n'a véritablement existé qu'à Hollywood ou dans le cinéma allemand des années vingt, là où il s'agissait vraiment de processus industriels, elle est liée à cette économie du cinéma. Si l'on compare, les producteurs français de la Nouvelle Vague ont un rapport de complicité avec l'auteur, même s'il est conflictuel, qui est qualitativement différent des relations en cours à Hollywood. Dans la musique, le rôle du producteur me semble plus variable.

François Ribac : C'est vrai, mais je crois que la fonction du producteur dans la musique populaire ou le rock vient du cinéma.

11. Écouter *Back to mono*, compilation 1958-1969 de 4 CD. Abkco records 1991.

12. *Cleopâtre*, Film de Joseph Mankiewicz réalisé en 1963.

13. Irving Thalberg (1899-1936).

14. Arthur Freed (1894-1973).

15. John Houseman, né en 1902.

Thierry Jousse : Le modèle vient de là, c'est clair.

François Ribac : Cette fonction est multiple : le producteur vérifie que la fabrication est de qualité et qu'elle respecte ce pour quoi elle est financée, il assure le rôle de coordinateur, étant donné que l'on se trouve dans une chaîne de production qui emploie de nombreux intervenants et plusieurs techniques. Il est logique que cette responsabilité ait été rapidement revendiquée par les auteurs. Il y a une autre symétrie que je voudrais te soumettre qui touche au façonnage des œuvres (ou des produits comme on voudra) et à la chronologie. Au début des années soixante, on a vu des cinéastes comme Godard ou Fellini débiter des tournages avec des scénarios très parcellaires voire inexistantes et revendiquer cette méthode. D'une part, cela signifiait qu'ils avaient acquis assez d'autonomie au sein de l'industrie et d'autre part que le tournage et la post-production devenaient des moments privilégiés de création et d'expérimentation. Or, comme le montre Paul Theberge, c'est à cette même époque que des groupes pop ont commencé à arriver en studio sans préparation préalable et ont passé des mois à expérimenter les possibilités créatives inhérentes à l'enregistrement multi-piste, alors que d'habitude, ils arrivaient pour les séances d'enregistrement avec des chansons écrites et répétées (Assayas, 2000, p. 11). Ce qui saute aux yeux dans les deux cas, c'est que l'écriture d'une œuvre est devenue un processus combinatoire où le processus de fabrication (tournage ou enregistrement), le support (pellicule ou bande magnétique) et le montage jouent un rôle très important, un processus collectif qui implique une équipe composée de techniciens, d'artistes et d'administrateurs. Au-delà de la comparaison que nous menons, je crois que c'est ce qui fait la spécificité même de ces deux arts, des arts de la reproduction.

Thierry Jousse : Pour Godard cette absence de scénario est un peu mythique, je n'y ai jamais cru complètement, les choses devaient être déjà organisées dans sa tête. Mais ta description cadre pour l'essentiel. Il y a un cinéaste qui travaille un peu comme ces groupes pop dont tu parles, c'est Wong Kar-wai. Pour *In the mood for love* (2000) le processus a duré un an, il a supprimé les deux tiers de son film, il a monté des bouts puis tourné puis remonté, etc. Cela s'est vraiment passé comme la construction d'un album. Le film a été fini au dernier moment avant Cannes, avec deux tiers du film non utilisés ! C'était déjà le même schéma pour *Happy together* (1997) qu'il avait fait en Argentine. Il tourne également avec assez peu de scénario, donc il est assez proche de Godard de ce côté là. Ces dernières années j'ai remarqué *Magnolia*¹⁶, un film avec beaucoup de personnages

16. *Magnolia*, Film de Paul Thomas Anderson de 1999.

qui s'entrecroisent. Le réalisateur disait que son inspiration principale avait été *L'album blanc* des Beatles, sa ligne directrice pour la conception du film. Le film, à sa façon, n'est pas loin de ça, c'est un patchwork qui fait sens. On peut dire que *Dancer in the dark*¹⁷ de Lars von Trier (2000) ou *Les amants du Pont Neuf* de Léo Carax (1991) ressortent un peu de cette logique. Abbas Kiarostami travaille aussi pendant des mois, mais là c'est dans un cadre financier totalement différent, c'est de la lo-fi ! Il a la maîtrise totale de son processus, mais cela ne coûte rien ! Son producteur Marin Karmitz se contente de donner les six millions de francs qu'il faut pour produire le film, ce qui est très peu à l'échelle du cinéma mondial.

François Ribac : Oui, c'est le prix d'un téléfilm moyen en France. Ta comparaison avec le genre rock lo fi est très juste¹⁸. Ses adeptes travaillent avec des moyens dérisoires (durant les années quatre-vingt avec un magnétophone 4 pistes à cassette « portastudio » et désormais avec un ordinateur). Un des inventeurs du genre, Chris Knox (du groupe néozélandais Tall Dwarf), insiste régulièrement sur l'indépendance artistique que lui apporte un matériel limité au strict nécessaire (Unterberger, 1998, p. 314).

Thierry Jousse : Au bout du compte, cette forme de travail qui demande beaucoup de temps et d'argent se pratique beaucoup moins au cinéma parce que, à quelques exceptions près, les gens n'ont pas l'autonomie ou quand ils l'ont, ils ne l'utilisent pas dans cette direction, hormis dans les années soixante avec des cinéastes comme Godard, Fellini, Antonioni.

Du côté de l'industrie

François Ribac : Cela m'amène à parler des indépendants. L'industrie musicale a subi, ces vingt dernières années, des restructurations importantes. Les global trusts ont absorbé des compagnies autonomes des années soixante-dix comme Island et Virgin, pour ne citer que deux des plus connues. La conséquence c'est que la détection des nouveaux talents n'est plus assurée par les majors, ce sont les petites firmes indépendantes qui servent de réservoir de talents, elles assument la tâche jadis dévolue aux directeurs artistiques. Il me semble que l'on assiste au même phénomène dans le cinéma, qu'en penses-tu ?

17. *Dancer in the dark*, Film de Lars von Trier 2000, Musique de Bjork.

Thierry Jousse : Dans le cinéma américain, les deux symboles de l'indépendance c'étaient le Festival de *Sundance* créé par Robert Redford pour favoriser des films en dehors des circuits d'Hollywood et Miramax, qui après avoir été la grande compagnie indépendante, s'est liée avec Disney. L'indépendance est devenue une antichambre d'Hollywood, le cinéma indépendant n'a plus pour moi d'existence réelle aux États-Unis, à part une sorte d'esthétique qui est récupérée et ne produit plus d'œuvres majeures. Il y a des figures un peu à part comme Jim Jarmush, majoritairement produit par les Japonais ces dernières années ou David Lynch, produit par les Français, mais leur signature leur permet de faire des choses, comme des créateurs d'art contemporain ou de haute couture.

François Ribac : Cette convergence avec les arts plastiques est évidente pour l'Anglais Peter Greenaway qui a conçu plusieurs expositions ces dernières années pour des institutions publiques en Europe. Cet englobement des firmes indépendantes donne un peu le sentiment à nombre de nos contemporains que le cinéma et le rock sont un peu à bout de souffle, on dirait marchandisés aujourd'hui, qu'en dis-tu?

Thierry Jousse : Je pense que cela tient beaucoup aux conditions économiques actuelles : même si la culture de masse existe depuis les années cinquante, je trouve que nous sommes arrivés à un point de massification de la culture beaucoup plus grand. C'était déjà vrai il y a cinquante ans, mais la logistique n'était pas la même. C'est ça qui est problématique pour notre perception. Cela dit, il faut être conscient que les choses nouvelles ne se produisent jamais là où on les attend. De plus, on a souvent tendance à raisonner sur ce qui s'est fait dix ans avant, on a envie que les choses se reproduisent par rapport à notre propre expérience vécue, notre logique générationnelle d'auditeur, or ce n'est pas là que cela va se produire. Quand la house music ou la techno sont nées, dans les années quatre-vingt, ça bouillonnait et je ne le savais pas, je l'ai découvert plus tard.

Nouvelles techniques et innovation

François Ribac : Je voudrais rebondir sur la techno. Comme le hip hop, vaste continent lui aussi, la musique électronique s'est emparée des technologies numériques, le sampler, l'informatique, les réseaux de communication. Ces moyens sont très légers, ils permettent de contrôler plus facilement le processus de création, d'échanger et de diffuser à faible coût, artisanalement. Je remarque

qu'à chaque fois que les fabricants d'instruments ont commercialisé de nouveaux appareils, les musiciens de rock s'en sont emparés. Il en résulte que quand un nouvel instrument s'impose mondialement, il génère de nouvelles esthétiques musicales et les nouveaux courants alimentent à leur tour le succès de ces innovations. Le synthétiseur DX7 de Yamaha et les boîtes à rythmes Roland sont inséparables de l'électro pop des *mid-eighties*. Les échantillonneurs et le système MIDI, une norme de transmission commune aux ordinateurs et aux modules de sons, ont permis la techno. Je note, au passage, que nombre de ces innovations viennent du Japon, j'y vois un signe éminent de l'internationalisation du rock en cours depuis 30 ans. Quand au hip-hop, il a fait des platines disques des instruments de musique! Les nouveaux courants musicaux ont un usage très fécond (et souvent déviant) des nouvelles technologies. Le monde du cinéma semble en retard ou, si l'on préfère, réticent envers les nouvelles technologies. Dans le domaine de l'art visuel, elles semblent cantonnées à l'art contemporain ou aux films à très gros budget américains qui recourent aux trucs et aux images virtuelles.

Thierry Jousse : Le cinéma est à un stade intermédiaire, il faut désormais qu'il arrive à se réapproprier les nouvelles techniques, c'est-à-dire la vidéo numérique. S'il y a un certain conservatisme technique dans le cinéma, cela vient en partie des industries techniques et des techniciens, peut-être davantage que des critiques ou des réalisateurs. La défense d'une corporation passe souvent par la défense des outils, ce que l'on comprend aisément, y compris du point de vue social. Cela dit cette révolution technologique est en train de s'accomplir et la généralisation du numérique dans le cinéma est désormais avérée, par exemple, le recours au montage numérique est massif. Les processus industriels sont très rapides dans le cinéma, on avait déjà vu ça avec le passage du muet au parlant. La vraie question qui se pose, c'est de savoir ce qu'on va faire avec la vidéo numérique, il s'agit bien de faire autre chose qu'avec la pellicule, il faut que l'outil crée son style. Les cinéastes de *Dogma*¹⁸ ont initié une démarche d'appropriation qui est intéressante, ils prennent un matériel limité et ils voient ce qu'ils peuvent en faire. C'est vrai que les changements esthétiques et techniques vont de pair : il ne faut pas oublier que la Nouvelle Vague a aussi été favorisée par des innovations techniques comme les caméras portables et le son direct (symbolisé par le magnétophone Nagra) qui se sont imposés dans ces années-là. La différence musique-cinéma c'est que dans le rock, les milieux underground viennent régulièrement irriguer le terrain et renouvellent le paysage.

18. *Dogma* : collectif de cinéastes d'Europe du Nord fondé à Copenhague au printemps 1995.

Dans le cinéma, je le vois moins et singulièrement ces dernières années. Après tout, Jarmusch et Lynch sont là depuis près de vingt ans.

Par ailleurs, les cadres idéologiques du cinéma sont beaucoup plus forts que dans le rock. Le corpus théorique du rock est encore très réduit. En France, les éditeurs commencent à publier des textes de référence sur le rock mais ce n'est qu'un début et qui concerne essentiellement les *sixties*. Paradoxalement ce désert théorique, même s'il est moins marqué dans les pays anglo-saxons, laisse ouvert des perspectives, ne verrouille pas le champ artistique.

François Ribac : C'est un paradoxe. En France, la valorisation du cinéma au détriment de la vidéo a trouvé un de ses principaux porte-étendards en Régis Debray qui oppose les deux médias d'une façon souvent caricaturale (Debray, 1992). En attaquant les nouvelles technologies, en les identifiant à tous les maux (supposés?) de la société, il met en scène sa nostalgie de l'époque des maîtres et une conception de la technique très abstraite, sans référents historiques. Il y a derrière cette réticence, une élite qui panique : elle se méfie de la vidéo ou de l'informatique parce ces techniques remettent en cause son champ de connaissance et par conséquent son expertise. C'est vrai que ces outils sont facilement accessibles et que leurs utilisateurs(trices) se passent d'enseignement académique, d'où l'inquiétude des détenteurs du savoir²⁰. J'observe que ce courant amalgame souvent les techniques avec l'industrie de masse (vidéo = télévision) et la culture populaire avec le commerce (musique populaire = musique commerciale).

Pour conclure, j'aimerais que nous parlions des raisons qui t'ont amené à réaliser des films avec et sur des musiciens.

Thierry Jousse : C'est lié à la frustration de ne pas avoir été musicien, je me fantasme comme producteur de musique à travers ma position de metteur en scène! (Rires) En termes biographiques, je me suis aperçu que le son et la musique ont été intimement liés à ma perception des films. La musique de Bernard Herrmann a eu un rôle déterminant dans ma perception d'Hitchock²¹. La musique et le son sont capitaux dans les films de Godard, tout particulièrement *Pierrot le fou* (1965), dans ceux de Stanley Kubrick ou Francis Coppola. Dans *Apocalypse now* (1979), la lecture du lien entre psychédéisme et guerre du Vietnam était un des aspects marquants du

19. Bernard Herrmann (1911-1975), compositeur de nombreuses partitions pour le cinéma. Son influence est évidente sur les compositeurs américains contemporains, notamment John Adams.

film. Je crois aussi que quelques documentaires comme *Don't look back* de D. A. Penne Baker (1965) avec Bob Dylan ou *One plus one* de Godard (1969) avec les Rolling Stones ont compté pour moi. Mis à part la représentation des musiciens, qui me fascine, je ne peux pas m'imaginer faire un film sans musique, il doit y avoir une relation intime entre les deux univers pour moi. Avoir de la musique *live* sur le plateau est un grand plaisir et apporte quelque chose au tournage. Même si pour mon prochain film, dont le sujet est un musicien électronique, la représentation de l'acte musical sera forcément autre qu'avec des instrumentistes traditionnels, je crois que nous utiliserons malgré tout des textures électroniques sur le plateau, ne serait ce que pour retrouver une certaine ambiance, pour être dans le bain. C'est très stimulant. Pour moi, il est très naturel d'utiliser de la musique et d'en faire l'héroïne de mes films, tout simplement parce que j'en écoute tout le temps chez moi. Les gens qui n'en écoutent pas ne devraient pas en mettre dans leurs films...

*Propos recueillis le 23 juillet 2002 vers 19 heures*²².

Références bibliographiques

- Michka ASSAYAS (sous la direction de) (2000), *Dictionnaire du rock*, Paris, Robert Laffont.
- Antoine de BAECQUE (présenté par) (2001), *Le gout de l'Amérique*, Petite anthologie des Cahiers du cinéma.
- André BAZIN (1998), *Le cinéma français de la libération*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma.
- Nik COHN (1999), *A wopbopaloobop alopbamboom. L'âge d'or du rock*, traduit par Julia Dorner, Paris, Allia.
- Serge DANÉY (1993), *L'exercice a été profitable Monsieur*, Paris, POL.
- Régis DEBRAY (1992), *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard.
- Edgar MORIN (1972), *Les stars*, Paris, Seuil.
- Dan GRAHAM (1994), *Rock my religion*, Éditions Brian Wallis.

20. Une partie de cet entretien a partiellement été publiée par la revue *Mouvements* (Éditions de la Découverte), n° 25 janvier/février 2003.

François TRUFFAUT, *Hitchcock-Truffaut* (1993), Paris, Gallimard.

Susan SONTAG (1993), *Sur La photographie*, traduit par Philippe Blanchard et l'auteur, Paris, Christian Bourgois.

Paul THEBERGE (2001), « Plugged in : tecnology and popular music », *in* Simon FRITH, Will STRAW et John STREET (présenté par), *The Cambridge companion to Pop Rock*, Cambridge, Cambride University Press.

Nick TOSCHES (2001), *DINO*, traduction de Jean Esch, Paris, Rivages & Payot.

Richie UNTERBERGER (1998), *Unknown legends of rock'n'roll*, Éditions Miller Freeman, p. 314.