

ROCK ET CINÉMA, UNE FILIATION

Thierry Jousse et François Ribac

La Découverte | *Mouvements*

2003/2 - no26
pages 108 à 115

ISSN 1291-6412

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-mouvements-2003-2-page-108.htm>

Pour citer cet article :

Jousse Thierry et Ribac François, « Rock et cinéma, une filiation »,
Mouvements, 2003/2 no26, p. 108-115. DOI : 10.3917/mouv.026.0108

Distribution électronique Cairn.info pour La Découverte.

© La Découverte. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Rock et cinéma, une filiation

Dialogue entre
THIERRY JOUSSE,
critique et cinéaste
et **FRANÇOIS RIBAC,**
compositeur

Thierry Jousse et François Ribac croisent et décroisent le fil de deux histoires parallèles, celles du rock et du cinéma. Puissance et ambivalence de la culture de masse, émergence d'une génération « rebelle », indépendance des auteurs et rôle des producteurs, impact des évolutions technologiques, sont autant de thèmes abordés dans ce dialogue à travers lequel la question de l'indépendance de l'artiste, de ses rapports aux audiences se trouve reformulée.

François Ribac : Vous avez été rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*; cette revue 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 culturelle¹. 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 cinéma². Tout cela reposant sur une conviction : l'auteur doit pouvoir disposer des moyens et de la liberté artistique pour produire ses œuvres, ce que l'on peut résumer par *politique des auteurs*. 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 cinéophile.

La comparaison avec le rock est évidente. C'est aussi un art du xx^e siècle et certains groupes comme les Beatles se sont « épanouis » au sein de l'industrie musicale 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, à la façon des films.

Thierry Jousse : Tout d'abord, une première réflexion : le terme de « génération » a été inventé à partir du moment où il y a eu de la culture de masse et même s'il faut un peu se méfier de cette expression parce qu'elle a tendance à remplacer l'histoire, interrogeons-nous sur sa signification. 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.

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

1. Voir A. DE BAECQUE, « Le goût de l'Amérique », *Petite anthologie des Cahiers du cinéma*, 2001.

2. A. BAZIN, *Le cinéma français de la libération* Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998.

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 œuvres.

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 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 les deux emblèmes principaux de la Nouvelle Vague, 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 Selznick au début de sa carrière hollywoodienne.

● Rock et cinéma: l'attitude

F. R.: Poursuivons sur ce parallèle entre cinéma et musique rock. Est-ce qu'il vous semble possible d'établir une filiation entre les films de « rebelles » américains, *la Fureur de vivre*³, *À l'est d'Éden*⁴ ou *L'Équipée sauvage*⁵ 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? Un autre élément qui atteste cette filiation rock-cinéma est d'ordre sociologique. Dans son livre sur les stars, Edgar Morin établit lui aussi un parallèle entre les films « rebelles » et le rock naissant⁶. Les problématiques sont les mêmes, les deux genres s'adressent spécifiquement à un public jeune et lui parlent de ses relations avec le monde adulte.

T. J.: 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* 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. Lorsque j'ai écrit l'article sur les films rock pour

le *Dictionnaire du rock*⁷, 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 vous avez cités, sauf que souvent le dénouement est plus moral. Je revoyais, il y a peu de temps, *Jailhouse rock*, un des meilleurs films que Presley a tournés: 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. À partir de 1954, cet esprit traverse la société américaine et l'on peut le repérer dans des films et chez des acteurs ou actrices. Le titre original de *La Fureur de vivre* est *a Rebel without a cause*, c'est une définition très précise de l'esprit du rock'n'roll de cette époque. 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, *L'Équipée sauvage* avec Marlon Brando est plus noir, la rupture est plus radicale. *Easy Rider* est plus psychédélique, mais c'est le successeur de ces films, il décrit aussi l'attitude rock. Tous ces films sont réalisés du point de vue des jeunes et c'est cela qui est vraiment nouveau. 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 précé-

3. *La fureur de vivre* de Nicholas Ray en 1955 (*Rebel without a cause*).

4. *À l'est d'Éden* de Elia Kazan en 1954 (*East of Eden*).

5. *L'Équipée Sauvage*, film de Laslo Benedek de 1954 (*The Wild one*).

6. E. MORIN, *Les stars*, Seuil, 1972.

7. M. ASSAYAS (dir.), *Dictionnaire du rock*, Robert Laffont 2000.

demment à propos d'acteurs américains comme Robert Mitchum ou James Dean : un comportement libre à l'écran, y compris sexuellement. 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 *Jeremiah Johnson*⁸ (qui compte beaucoup pour moi) ou *Pat Garret and Billy the Kid* avec Bob Dylan⁹.

F. R. : 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.

T. J. : 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. 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 prédécesseurs des années trente qui devaient composer avec la censure hollywoodienne, très prude, même si certains comédiens comme R. Mitchum, F. Sinatra ou D. Martin avaient déjà cette ambiguïté sexuelle.

F. R. : Vous avez cité Dean Martin acteur et chanteur ; je crois qu'il a une relation avec le rock qui est évidente : sa façon de chanter. Cette décontraction, que Nick Tosches souligne en permanence dans sa biographie de Martin¹⁰, peut paraître, à première vue, éloignée de la sauvagerie d'un Jerry Lee Lewis. Mais elle a considérablement influencé les premiers rockers dans leur façon d'interpréter les ballades. Presley ado-

rait Martin, c'était son modèle. Ce chant *relax* des crooners, dont l'archétype est Bing Crosby, est facilité par le microphone qui permet des nuances impossibles auparavant. Le point commun, c'est l'utilisation de la technologie électrique : à la fin des années quarante, Bing Crosby sera d'ailleurs un des premiers à exiger que l'émission de radio qu'il anime soit préparée au préalable en studio grâce au montage et au mixage. Il y a aussi des filiations industrielles entre cinéma et musique populaire. 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.

● Les héritiers

T. J. : 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 étaient plutôt dans 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

8. *Jeremiah Johnson*, film de Sydney Pollack, 1972.

9. *Pat Garret & Billy The kid*, film de Sam Peckinpah, 1973.

10. N. TOSCHES *DINO*, Rivages et Payot, 2000.

Godard avec *Pierrot le fou* pour le cinéma. 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.

F. R. : Certains cinéastes comme Wenders ont entrelacé dans leur œuvre le rock et le cinéma. 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 « rock ».

T. J. : Quand Wenders fait 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.

F. R. : 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 Can- ned 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 generation*, rock, cinéma.

T. J. : 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 du *Velvet underground*, Nico.

● Indépendance artistique et industrie

F. R. : Il existe 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 perpé-

tuellement conflictuelles et problématiques et il ne faut pas tomber dans une vision angélique concernant ces rapports. Ce n'est que dans certaines conditions qu'un réalisateur ou un groupe de pop peuvent s'assurer une autonomie artistique dans l'industrie culturelle. L'union est un combat! Peut-être le « pragmatisme anglo-saxon » permet-il, pour un artiste, d'envisager intellectuellement plus aisément la « manœuvre » au sein de l'industrie. 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) :

« — 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 fai-

blessees, quand un de nos films ne marche pas, est d'accuser le service des ventes et de dire "ils ont mal vendu le film!"¹¹ ».

J'ai aussi regardé, à la télévision, un documentaire sur la genèse et la réalisation de *Sergent Peppers lonely hearts club band*. À la fin des enregistrements, George Martin et les Beatles s'étaient soudain demandés: « est ce que ça va marcher? »!

Il y a des générations de cinéphiles qui se sont amusées de la réponse de Hitchcock et des milliers de musiciens qui ont rêvé de composer des chansons comme celles de *Sergent 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

**Wenders fait
typiquement partie
de cette génération
pour qui rock
et cinéma sont
indissociables.**



11. *Hitchcock, Truffaut*, Gallimard, 1993, p. 210.

un point commun, ils sont anglais! Plus sérieusement, leur « génie » trouve les médiations adéquates pour produire des œuvres novatrices comprises par le public. Cela dit, il y a aussi des disques ou des films importants qui échouent à trouver le public...

T. J. : 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'œuvre 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 être ce que lui demande Hollywood.

F. R. : Un paria?

T. J. : 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 loosers, 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? ».

F. R. : 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!

T. J. : 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.

F. R. : Walter Benjamin définissait ainsi la modernité: « Le nouveau dans le contexte de ce qui a toujours été présent ».

**Walter Benjamin
définissait ainsi
la modernité:
« Le nouveau
dans le contexte
de ce qui a toujours
été présent ».**



T. J. : 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 *Sergent Peppers* que l'on sort de l'époque préférée de Nik Cohn et qu'il décrit dans son livre, *A wopbopaloobop alopbamboom*¹²? 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 ».

F. R. : Effectivement, Cohn exprime un certain 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 emboîté le pas. C'en était fini du rock'n'roll sauvage et spontané et des bonnes saletés¹³ ». Plus loin, il établit clairement la comparaison entre rock et cinéma: « Mais moi, ça ne m'intéresse pas. Non que par principe, j'aie quoi que 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 légendes¹⁴ ». Pour ma part, je ne parlerai pas de plus de conscience mais de diversification. Il s'est produit vers 1965 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'éco-

12. *A wopbopaloobop alopbamboom, l'âge d'or du rock*, Allia 1999.

13. *Idem* p. 169.

14. *Ibid.*, p. 282.

nomie 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 Nick 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. La distinction entre ces deux approches est le moteur du rock.

T. J. : 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 ou Hartley. La question de la rentabilité existe toujours dans l'industrie mais le rôle des artistes devient plus central. C'est la même problématique que l'on retrouve dans le rock, le 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.

F. R. : Parlons des « indépendants ». L'industrie musicale a subi, ces vingt dernières années, des restructurations importantes. Les *globals-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, 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?

T. J. : 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 de Miramax qui, après avoir été la grande compagnie indépendante, s'est liée avec Disney. L'« indépendance » est devenue une anti-

chambre 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...

● Les producteurs

T. J. : Je crois que 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, la période artiste ou expérimentale 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.

F. R. : L'exemple de Phil Spector nous renvoie aux producteurs de cinéma. Il n'est pas véritablement un artiste, au sens traditionnel du terme. Il 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 domination est possible parce que le studio d'enregistrement est devenu dans la musique populaire de l'après seconde guerre mondiale, un paramètre déterminant et un nouvel instrument. Sur la pochette de son anthologie *Back to the mono*, j'ai remarqué que son nom est marqué avant celui des compositeurs et auteurs dans les crédits des chansons! C'est le symbole (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?

T. J. : 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. 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.

F. R. : C'est vrai, mais je crois que la fonction du producteur dans la musique populaire vient du cinéma

T. J. : Le modèle vient de là, c'est clair.

F. R. : Cette fonction est triple : 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, comme l'a montré Antoine Hennion, il utilise son intuition pour trouver les nouveaux talents qui plairont au[x] public[s]¹⁵.

● L'importance du processus

F. R. : Il y a une autre symétrie que je voudrais vous 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 Thiberge, c'est à cette même époque que des groupes de pop sont arrivés en studio sans préparation préalable et ont « passé des mois à expérimenter les possibilités créatives inhérentes à l'enregistrement multi-piste »¹⁶, alors que d'habitude, ils arrivaient au studio avec des chansons choisies par le directeur artistique et déjà répétées. Dans les deux cas, l'écriture d'une œuvre est devenue un développement 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 par étapes qui implique une

équipe composée de techniciens, d'artistes, d'administrateurs et de diffuseurs.

T. J. : 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 votre description cadre pour l'essentiel. Il y a un cinéaste qui travaille un peu, comme les groupes pop, 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. On peut dire que *Dancer in the dark* 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 le million d'euros qu'il faut pour produire le film, ce qui est très peu à l'échelle du cinéma mondial.

F. R. : Oui, c'est le prix d'un téléfilm moyen en France. Votre comparaison avec le genre rock *lo-fi* est très juste. Ses adeptes travaillent avec des moyens dérisoires (durant les années quatre-vingt avec un magnétophone quatre pistes à cassette et désormais avec un ordinateur). Une des figures importantes du genre, Chris Knox, insiste toujours sur l'indépendance que lui apporte l'usage d'un matériel limité.

● Le rôle de la technique

F. R. : Je voudrais aborder le rôle des techniques. Je remarque qu'à chaque fois que les fabricants d'instruments ont commercialisé de nouveaux

15. A. HENNION, *Les professionnels du disque, une sociologie des variétés*, Métailié, 1981.

16. *The Cambridge companion to pop rock*, p. 11.

appareils, les musiciens de rock s'en sont emparés. Il en résulte que lorsqu'un nouvel instrument s'impose mondialement, il produit 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 qui ordinateurs et aux modules de sons, ont permis la techno et le *home studio*. Les nouveaux courants musicaux ont un usage très fécond (non conforme à leur destination première) des nouvelles technologies. 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 1930. Le cinéma semble plus 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 trucages.

T. J. : Le cinéma est à un stade intermédiaire, il faut désormais qu'il arrive à se réappropriier 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, 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

**Les cinéastes
de *Dogma* ont initié
une démarche
d'appropriation
qui est intéressante,
ils prennent
un matériel limité
et ils voient
ce qu'ils peuvent
en faire.**



qu'avec la pellicule, il faut que l'outil créé son style. Les cinéastes de *Dogma* ont initié une démarche d'appropriation qui est intéressante, ils prennent un matériel limité et ils voient ce qu'ils peuvent en faire¹⁷. 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. Dans le cinéma, je le vois moins et singulièrement ces dernières années. Après tout, Jarmush 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.

F. R. : Oui, désert théorique ne signifie pas absence de savoir... ●

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