



HAL
open science

When rock songs meet movies

François Ribac

► **To cite this version:**

François Ribac. When rock songs meet movies. NT Binh; Sabine Abhervé; José Moure. Musiques de films, nouveaux enjeux, Les Impressions Nouvelles (Belgique), 2014. hal-01135236

HAL Id: hal-01135236

<https://hal.science/hal-01135236>

Submitted on 25 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

When rock songs meet movies

Par François Ribac, compositeur et MCF à l'Université de Bourgogne, laboratoire Cimeos.

Introduction

Depuis les débuts du rock au milieu des années cinquante, ces usages au cinéma n'ont cessé de s'étendre. Dans cet article, je m'intéresse aux diverses manières dont des chansons rock ont été utilisées dans des films. Ces chansons seront abordées non seulement à partir de leur matériau mais aussi du point de vue des situations et des techniques de mise en scène qui leur sont associées. Pour ce faire, j'examinerai quelques moments (qui me paraissent) importants, sachant que j'emprunterai principalement mes exemples aux cinématographies nord américaines et britanniques.

1 Le premier pas

On s'accorde généralement pour désigner *Graine de violence* (Richard Brooks, 1955) comme l'un des premiers films comprenant une chanson de rock'n'roll, à savoir "Rock around the clock", interprétée par Bill Haley et ses Comets. La chanson est diffusée pendant les génériques de début et de fin sans que l'on voit ni le chanteur ni son groupe qui, du reste, n'apparaissent à aucun autre moment du film. Les paroles de la chanson (centrées sur le terme "rock") ne se rapportent pas directement au propos du film, ni aux cartons du générique¹. Toutefois, le montage établit bien un rapport entre le sujet du film et "Rock around the clock". En effet, à la fin du générique de début on découvre des (visiblement mauvais) garçons dansant au son de la chanson dans la cour de leur école. Puis, au milieu du film, ces mêmes voyous détruisent avec sadisme la collection de disques de jazz (la musique des adultes) d'un des enseignants. Le rock'n'roll est donc associé aux jeunes délinquants, il est le son d'un groupe social. Malgré et/ou à cause de cette association, le film va propulser "Rock Around the Clock", son interprète et le style musical. La chanson deviendra par la suite une sorte d'hymne du rock'n'roll que Bill Haley chantera toute sa vie. D'entrée, le cinéma s'impose comme un prescripteur de chansons rock.

2 Comment chante t-on du rock à l'écran ?

Dès 1956, l'élargissement constant du public, l'apparition de nouvelles stars² (dont Elvis Presley qui a débuté en 1954) et le succès (discographique et cinématographique) de *Graine de Violence* convainquent l'industrie du disque et du cinéma, les indépendants comme les majors, de réaliser des films rock. On espère par

1 Cette absence des interprètes à l'image n'est pas très courante dans le cinéma nord américain des années cinquante et elle déroge aux règles (qui seront discutées plus loin) relatives à l'usage de chansons. Dans la grande majorité des films (y compris musicaux) les génériques de début sont généralement accompagnés avec de la musique instrumentale et les comédies musicales hollywoodiennes des années trente à cinquante débutent souvent avec une ouverture de type opératique où l'on expose les principales mélodies du film.

2 À ce sujet : François Ribac et Gulia Conte *Les stars du rock au cinéma* Armand Colin, Paris 2011

là vendre des disques, récolter de droits d'édition et attirer de nouveaux spectateurs dans les salles de cinéma. Ces premiers films consistent souvent en des *musicals*, inspirées du modèle hollywoodien, où l'on raconte des histoires d'artistes ou d'autres protagonistes du monde musical. À la façon du biopic *Rock around the clock* (Fred F Sears, 1956) où Bill Haley joue son propre rôle, nombre de ces films se penchent sur la naissance du rock. D'autres films (sur le modèle de *Graine de violence*) utilisent le rock'n'roll comme une sorte de révélateur des rapports que les jeunes (déviant ou perçus comme tels) entretiennent avec le monde des adultes. Enfin, nombre de jeunes stars de rock sont engagées en tant qu'acteurs (trices) dans toutes sortes de fictions.

Quel que soit le type de film, le passage du monde ordinaire à des performances musicales est généralement justifié³. Pour cela, les scénaristes prévoient des situations permettant de se produire en public (concerts, répétitions, anniversaires etc.). Dans ce cas, les musiciens censés les accompagner figurent à l'image. Si, d'aventure, la narration impose de passer dans une situation plus onirique, une *transition* permet alors de basculer d'un monde à l'autre. Dès lors, les films rock n'utilisent pas exactement les mêmes artifices que ceux des *musicals* hollywoodiens. Si Mickey Rooney débutait ce type de séquences en jouant sur un piano des accords qui se transformaient opportunément en grand orchestre, Elvis recourt plus volontiers à une guitare ou à des machines qui lui fournissent l'accompagnement instrumental : juke-boxes, autoradios, tourne-disques etc. Toutefois, si ces transitions sont négociées avec des objets et des espaces associées au rock, ces premiers films ne dérogent globalement pas à "l'éthique de la synchronisation" élaborée à Hollywood et en particulier dans les *musicals* : les corps des performers rock sont synchronisés avec la musique, ils (elles) battent la mesure, annoncent et jouent les événements sonores. Cette *homophonie* entre les corps et la musique garantit la crédibilité des scènes musicales (presque toujours tournées en playback), elle démontre au spectateur que l'action est bien produite par ceux et celles qui se meuvent dans le cadre, que le cinéma distingue le réel et le rêve⁴.

3 Richard Lester et les Fab Four

En 1964, alors que la musique et le naturel des Beatles ont déjà acquis une audience considérable, Richard Lester réalise *Quatre Garçons dans le Vent*, un premier film où le groupe joue son propre rôle. Le film, qui décrit le quotidien du groupe en tournée, débute dans un train et s'achève par un concert sur un plateau TV. À l'intérieur de ce canevas très classique, le réalisateur ruse avec les cadres habituel du *musical* et invente de nouvelles conventions. Un peu à la façon dont il oppose la décontraction des Beatles (et de leurs fans) à la crispation des adultes, Lester décline deux

3 Cet impératif et la façon dont il est négocié dans les comédies musicales hollywoodiennes a été (magistralement) analysé par Rick R. Altman dans *The American Film Musical*, Indiana University Press, 1988.

4 On rappellera que la convention consistant à accompagner une action avec une musique instrumentale était déjà employée dans les spectacles de vaudeville et de cirque au 19e siècle. Par conséquent, la présence de musique instrumentale *off* durant des actions au cinéma était en grande partie naturalisée pour les spectateurs et ce dès le muet.

dispositifs distincts pour mettre en scène les chansons. D'une part, des séquences de répétition et de concerts (où l'on mixe le son de vrais fans avec la bande playback des chansons pour accentuer l'effet de vérité) et, d'autre part, ce qu'il faut bien appeler des clips. Dans ces derniers, les Beatles se roulent par terre, jouent à cache-cache, sont poursuivis par leurs fans (générique de début) pendant que leurs chansons résonnent en *off*. Là, ni Lester, ni le groupe ne se donnent la peine de nous faire croire qu'ils jouent vraiment ce que nous entendons. Pas plus que l'on n'aménage des transitions pour introduire ces séquences. Le film amplifie donc la doxa hollywoodienne de la synchronisation tout en s'en émancipant totalement à d'autres moments.

L'année suivante dans *Help*, Lester fait défiler devant nous paysages, effets spéciaux et gags pendant que les chansons des Beatles se déroulent. Les décors n'ont pas de relation directe avec les paroles des chansons, ni même avec le récit principal du film ; *c'est désormais le film qui joue la chanson*. Lester utilise donc les chansons du groupe comme on le fait "normalement" avec une musique instrumentale diffusée en *off*. La structure de la chanson et les paroles de la chanson se déploient alors dans un espace parallèle à celui de l'action filmée, une nouvelle façon de conjuguer musique, paroles et corps, moins itérative, émerge. En somme, l'exception *Graine de violence* est devenue un style. Au moment même où paraît *Help* (1965) la musique des Beatles est justement devenue *une musique de studio*, une méthode où les techniques d'enregistrement sont moins mobilisées pour reproduire ce qui a déjà été répété au préalable que comme des outils de création et d'expérimentation. De fait, le rock est à la fois la musique qui synchronise les corps avec le son de la façon la plus affirmée sur les scènes et celle qui s'en dégage le plus dans les studios.

À partir de ce moment, l'usage *off* de chansons lors des génériques va se répandre dans toutes sortes de fictions lors des années soixante. On voit même certaines stars du *musical* hollywoodien comme Doris Day ne chanter (sans qu'on les voit) qu'au générique de comédies où elles interprètent des rôles. Les normes de la comédie musicale hollywoodienne en matière de représentation des performances déclinent en même temps que celles du rock et de la pop music s'imposent.

4 Toute la pluie tombe sur moi (même en plein soleil)

Après s'être successivement émancipées de l'incarnation (*Graine de violence*) puis de la synchronisation (*Quatre Garçons dans le Vent*), les chansons rock font faire leur entrée dans la bande son de films non musicaux. Déjà existantes ou composées pour les films, les rock songs (et leurs paroles) deviennent des éléments de plus en plus essentiels des *soundtracks*. Ceci expliquant cela, ont fait appel à des groupes pop pour écrire *à leur façon* (la totalité ou une partie de) la musique des films. Ce faisant, les relations entre image et musique s'enrichissent et de nouveaux réseaux de significations surgissent. Quelques exemples (parmi bien d'autres) :

En 1966, Francis Ford Coppola confie la musique de son film *Big boy* au groupe folk-rock nord-américain The Lovin' Spoonful. Celui-ci réalise des

instrumentaux psychédéliques (par exemple dans une boîte de nuit où le jeune héros est comme saoulé par des light-shows) et des chansons dont les textes évoquent l'intériorité du héros du film, un jeune adolescent qui se libère de la tutelle de ses parents et découvre le désir :

“I know there's things you never thought before
That have to do with walkin' out old doors”

Dans une des dernières scènes, la chanson titre “You're a big boy now” retentit à l'unisson avec les cavalcades éperdues du héros et de sa *girl-friend* dans une ville nocturne. En quelque sorte, le son du rock accompagne la libération des corps des deux adolescents, leur émancipation. Dans *Up the junction* (Collinson, 1968), l'héroïne du film déambule longuement dans un parc tandis que le chanteur du groupe Manfred Mann (en charge de toute la musique du film) raconte à la première personne ce qu'il voit durant une flânerie. Comme dans *Big boy* les bruits qui environnent l'actrice sont supprimés. La chanson définit l'environnement sonore du personnage.

Dans *Le lauréat* (Nichols, 1967), le réalisateur utilise des morceaux existants de Simon et Garfunkel lors de longues séquences. “Sounds of Silence” accompagne le générique de début où Dustin Hoffman traverse aéroport l'air absent. “Mrs Robinson” est utilisée comme un leitmotiv et en particulier lors du final frénétique où Hoffman court comme un dératé pour aller interrompre un mariage. Dans cette chanson, Simon et Garfunkel s'adressent directement à un personnage du film, une femme mure qui a séduit le jeune héros puis le perd au profit de sa fille :

“We'd like to know a little bit about your for our files
We'd like to help you learn to help yourself.”

Nichols utilise tantôt les textes des chansons comme des sortes de didascalies sonores pour décrire (poétiquement) les situations, tantôt il donne la parole à une sorte de chœur antique (Simon et Garfunkel) qui interpelle les personnages.

Le néo-western *Butch Cassidy et le Kid* (George Roy Hill, 1969) marque très certainement un passage significatif. Durant une séquence de plus de trois minutes où Paul Newman et Katharine Ross font les fous sur un vélo, la chanson “Raindrops Keep Fallin' on My Head” (Bacharach/Hall) est jouée intégralement en *off*. Alors même que le soleil brille sur une campagne rayonnante, le chanteur (BJ Thomas) raconte que la pluie ruisselle sur sa tête sans que cela ne l'affecte. Le contraste entre les paroles de la chanson et l'image vise probablement à démontrer la liberté des ces deux hors la loi, jeunes et insoucians. Composée pour le film, la chanson affirme son propre espace sémantique et détermine la temporalité de la séquence. D'une façon générale, la musique de Burt Bacharach pour le film s'occupe peu de sonner “western”. La façon de faire de Richard Lester a fait florès. Dans un autre western tardif, *Pat Garrett et Billy le Kid* (Sam Peckinpah, 1973), Bob Dylan compose la musique instrumentale et les chansons du film alors même qu'il y interprète un petit rôle. La distanciation brechtienne (où les chansons jouent un rôle essentiel) n'est pas

loin.

Toujours en 1969, le road movie *Easy Rider* (Hopper) n'utilise pratiquement que des rock songs pour sa bande son. Le film, qui raconte la virée à moto de deux hippies dans le sud des USA, alterne des scènes dialoguées et de longues séquences durant lesquelles la musique et les textes des chansons évoquent -de façon plus ou moins explicite- ce que la caméra nous montre. Le film est important en ceci qu'il systématise l'usage de chansons rock et les associe à la contre-culture hippie. Point d'importance, les dépenses pour acquérir les droits des chansons ont été plus élevées que le cout global de tous les autres postes de la production. Le film est un succès au box office et convainc non seulement Hollywood qu'il est possible de faire du cash avec ce genre de réalisations mais aussi que la synergie entre le cinéma et le rock des sixties peut être aussi profitable que celle avec les crooners ou Elvis. L'arrivée en haut des hit-parades nord américains de chansons pop rock composées pour des films (comme par exemple "Raindrops Keep Fallin' on My Head") confirme le diagnostic.

La même année qu'*Easy Rider* se tient le festival *Woodstock* dont un film documentaire rend compte l'année suivante. Les groupes, les vêtements, les protagonistes, l'affirmation d'une autre culture et d'un rapport libéré au corps y sont les mêmes que dans la fiction de Hopper. Les films documentant le rock en train de se faire (et les disques comprenant la bande originale) vont devenir des segments significatifs de la production cinématographique ; *Let it be*, *Monterey pop*, *The last waltz* etc. De fait, ces films prennent la suite des musicals hollywoodiens qui, ne l'oublions pas, chroniquaient eux aussi l'histoire et l'actualité des spectacles. Début soixante-dix de nombreux chanteurs et chanteuses rock commencent à tourner dans des fictions où la musique n'est pas centrale puis à la fin de la décennie les biopics rock fleurissent. Les firmes de cinéma et l'industrie discographique considèrent désormais le rock et ses chansons comme des outils susceptibles de contribuer à la réussite artistique et commerciale des films.

Deux exemples, empruntés à l'année 1973, permettent de prendre la mesure de cette présence de plus en plus affirmée des chansons rock et de leurs usages protéiformes. Dans *Mean streets*, histoire croisée de deux jeunes mafieux, Scorsese utilise une profusion de chansons et plusieurs styles afin de *contextualiser* les actions. Il recourt ainsi à de la pop des fifties pour restituer l'époque où se déroule son récit, à des chansons napolitaines pour affirmer le cadre italo-américain et à du rock des sixties pour certaines scènes de tension ou de suspension. Scorsese combine également image et bande son de façon très variée. Parfois, les acteurs chantent avec la radio, à d'autres moments ils agissent comme si ils n'entendaient pas la musique. Les chansons sont donc de véritables matériaux que le réalisateur décline et articule selon ses besoins. Par la suite, il ne cesse de développer cette technique par exemple dans *Raging Bull* (1980) qui alterne rock songs et airs de bel canto ou encore dans *Les affranchis* (1990) où trente ans de musique populaire américaine défile continuellement en *off*. Dans *La couleur de l'argent* (1986), les textes d'une chanson

diffusée dans une salle de billard (“let yourself in for it” de Robert Palmer) se croisent avec la conversation des joueurs.

D'une façon comparable, la bande son d'*American Graffiti* (Lucas, 1973) scande à coup de standards des fifties et sixties le récit de l'adolescence du cinéaste. Le rock'n'roll est devenu la marque sonore d'une époque *et* d'une série de cinéastes -Scorsese, Coppola, Lucas, Wenders,- qui ont grandi avec. Les générations suivantes -Tarantino, Kaurismaki, Assayas etc.- recourent également fortement aux rock songs, tant pour marquer des périodes que pour colorer, sans référence historique, des ambiances. La palme (si l'on peut dire) revient très certainement à Sophia Coppola qui utilise de la *new-wave* britannique de la fin des seventies dans certaines scènes de *Marie-Antoinette* (2006). Par là, elle détache le rock de son vingtième siècle natal et de son contexte anglo-américain comme Hollywood l'a fait avec les orchestres à cordes romantiques. Même s'il est toujours un peu vain d'attribuer une intentionnalité à la mise en scène ou d'affirmer ce qu'un film ferait aux spectateurs, on peut penser que Coppola recourt à ce répertoire afin de rendre sensible la jeunesse de Marie Antoinette et l'influence du sensualisme. Autrement dit, si Coppola détache le rock de son contexte d'origine, elle continue néanmoins de l'identifier à la jeunesse... comme *Graine de violence* !

5 Un changement de paradigme

La comédie musicale *Chantons sous la pluie* (Kelly & Donen, 1952) raconte comment le passage au cinéma parlant a brisé la carrière de certains comédien-n-e-s et amené à inventer de nouvelles techniques (le playback par exemple). Le fascinant paradoxe c'est qu'au moment où est sorti le film, les conventions de la comédie musicale commençaient à être battues en brèche par celles du rock. Qu'a produit cette rencontre entre les chansons pop et le cinéma ?

En premier lieu, une nouvelle polysémie où musique, paroles, sons synchros et corps se conjugaient d'une nouvelle façon. Les pulsations et les sonorités des chansons rock ont été combinées avec (et ont permises) de nouvelles façons de se mouvoir, façons différentes de la virtuosité athlétique des danseurs (euses) des *musicals* hollywoodiens. De même, le déploiement des actions dans la temporalité spécifique des chansons, temporalité scandée par les alternances couplet/refrain, ont sans conteste modifié la perception et la réception du temps au cinéma.

Deuxièmement, la convention consistant à recourir uniquement à de la musique instrumentale pour accompagner des situations a fortement été remise en cause. De ce fait -et ce n'est pas rien- la cloison étanche entre le cinéma musical et celui qui ne l'était pas s'est fortement émoussée. Cette mise en relation de songs avec des situations pas forcément musicales ne peut s'expliquer d'une seule façon et par le seul rock. Cependant, on peut certainement établir un parallèle entre ces nouveaux usages de la musique au cinéma et le fait qu'à la même époque où ils ont été introduits les outils de reproduction sonore (radio et disques) avaient désormais conquis toute leur

place dans la sphère domestique. Grâce à ces objets, les auditeurs (trices) conjuguait à loisir leur propres émotions, leurs souvenirs singuliers voire leurs espoirs de changement, avec des chansons enregistrées. Si le cinéma a commencé à jouer des rock songs dans des tas de films et durant toutes sortes de séquences c'est probablement parce que les cinéastes ont essayé dans les salles de montage ce qu'ils faisaient à la maison. En d'autres termes, si les enregistrements de chansons rock deviennent des bornes qui marquent des expériences de ma vie, il est compréhensible que je les utilise dans des films qui racontent, à ma façon, la vie de mes contemporains⁵.

Troisièmement, le changement -partiel mais substantiel- de paradigme dont il a été question ici peut également être interprété comme une sorte de revanche posthume du muet. En effet, chanter des chansons durant des actions qui ne se rapportaient pas nécessairement aux paroles ou à la musique, ne pas synchroniser le rythme de la musique et le mouvement à l'écran, tout cela constituait le quotidien du cinéma muet. Les conteurs de cinéma, (parlant aux spectateurs de la vie des acteurs durant les projections) ou les instrumentistes/accompagnateurs (jouant des airs connus sur de nouveaux films) ne commentaient pas forcément l'image de façon redondante⁶. De fait, en renonçant à faire correspondre de façon homophonique l'image et le son et les performances avec la musique diffusée, on a réinjecté dans le parlant les conventions du muet. Tout du moins, on a considérablement transformé le "dispositif de crédibilité" du parlant qui tirait sa légitimité de la synchronisation.

Quatrièmement, la rencontre entre les chansons rock et le cinéma a permis au business du cinéma et de la musique d'étendre le marché des bandes originales et de relancer celui des films musicaux. On a pu alors proposer de nouveaux produits (B O rock, films documentaires, biopics rock), utiliser à foison les catalogues de musique enregistrée, voire même relancer la carrière de chansons ou d'artistes. Que l'on pense à "Rock around the clock" dont le disque était passé inaperçu en 1954, aux Bee Gees renaissant avec le disco de *La fièvre du Samedi Soir* (John Badham, 1978) ou encore aux Beach Boys décrochant leur plus gros hit avec "Kokomo", une des chansons du film *Cocktail* (Donaldson, 1988).

Enfin, le cinéma a permis au(x) public(s) de découvrir des rock songs (parfois plus populaires que leurs auteurs et interprètes⁷) et de se remémorer des moments clés de leur existence via des bandes originales rock. De ce fait, le cinéma a puissamment contribué à façonner les représentations collectives et individuelles du rock.

5 À noter que d'après la version anglaise de Wikipedia, le monteur d'*Easy Rider*, Donn Camben, a utilisé sa propre discothèque pour sonoriser – à l'origine de façon provisoire- les scènes de moto du film lors du montage.
http://en.wikipedia.org/wiki/Easy_Rider (consulté le 30 septembre 2013)

6 D'après plusieurs sources, les Beatles ont proposé de recruter Lester pour réaliser leur premier film car ils avaient adoré son film muet -*The Running Jumping & Standing Still Film*- réalisé avec Peter Sellers pour la BBC en 1960

7 Exemple archétypique, "Everybody's Talkin'" de Fred Neil interprétée par Harry Nilsson dans le film *Madacam Cowboy* de Jon Voight (1969)

6 Révolution ? Que nenni

Cependant, et comme toujours, un changement de paradigme ne signifie pas que tout est soudain radicalement nouveau.

Ainsi, si la règle consistant à synchroniser de façon homophonique mouvements et musique et à (utiliser des transitions pour) justifier des performances n'a plus été respectée dans nombre de films, cette façon de faire n'a pas pour autant disparue. Certains cinéastes ont continué (et continuent) à appliquer ces règles dans des films (musicaux ou non). Surtout, le rock a fait de cette synchronisation une de ses marques de fabrique. Si vous cherchez des films où les corps -des artistes comme du public- battent la mesure, expriment en mouvement les accents et les nuances, où l'on exige des performers qu'ils (elles) se produisent en direct et sans playback, vous trouverez des films avec du rock ! Celui-ci comme ses héritiers hip hop et techno sont bien des arts du mouvement, de la synchronisation, de la performance. Et précisément, les documentaires (plus ou moins fictionnalisés) consacrés à des concerts, des performances, des enregistrements sont devenus un genre à part entière de la cinématographie musicale.

Dans un même ordre d'idées, à la façon du *musical* hollywoodien, c'est souvent au moment où les chansons pop-rock retentissent dans les films que les femmes et les hommes résolvent leurs conflits⁸. Comme le ballet de Fred Astaire et Cyd Charisse dans un parc dans *Tous en Scène* (Minelli, 1953) scelle leur réconciliation professionnelle et le début de leur idylle, la scène de *Big Boy* au cours de laquelle Peter Kastner et Karen Black courent éperdument dans les rues marque également l'accomplissement de leur histoire amoureuse. *Tous en scène* est un *musical*, *Big Boy* ne l'est pas, le premier utilise la musique de Broadway, le second les chansons de Lovin' Spoonful, mais dans les deux cas, la norme hétérosexuelle s'affirme selon le même schéma : les femmes et les hommes sont radicalement différents, ils se chamaillent tout le temps mais ils sont fait pour être ensemble.

En définitive, les transformations que le rock a amené au cinéma (et inversement) nous montrent que les cadres de l'expérience (l'expression est d'Erving Goffman⁹) sont perpétuellement en mouvement. Les normes du rock et du cinéma n'ont cessé d'évoluer et d'interagir les unes sur les autres. Nul doute que de nouveaux outsiders (comme le furent les Beatles ou Denis Hopper) ne tarderont pas à bouleverser à nouveau la donne. C'est probable et réjouissant et cela ne nous empêchera pas de chérir les comédies musicales de notre enfance et l'abondante cinématographie rock.

8 Analyse également empruntée à Rick R. Altman dans *The American Film Musical*

9 *Les Cadres de l'expérience*. Éditions de minuit, Paris 1991

