

Entretien avec Michel Fano

propos recueillis par Réal La Rochelle

Au Festival de Cannes de mai 1991, le président de la Commission supérieure technique du cinéma annonçait la remise du Prix technique de la compétition à Lars von Trier pour *Europa*. «Pour la qualité de l'image et du son, et la dimension d'opéra qu'il a su donner à son film». Il n'est pas coutumier d'entendre, durant le Palmarès de Cannes, un tel discours, si bref soit-il, sur le caractère de l'opéra audiovisuel. Il n'y avait qu'un Michel Fano pour utiliser un tel langage à la face de toutes les télévisions internationales.

Michel Fano, musicien, ingénieur de son et concepteur sonore filmique, est certes le leader de la structure sonore au cinéma, en France et dans le monde. Il combine, avec un rare bonheur, la réflexion théorique à une pratique forte de plus de dix longs métrages (surtout des Robbe-Grillet, mais aussi avec Haroun Tazieff, Gérard Vienne et François Bel), d'émissions télé sur la musique, de films d'animation et de films d'entreprises. Auteur, avec Pierre-Jean Jouve, de *Wozzeck ou le nouvel opéra*, il a écrit quelques articles sur la bande sonore filmique. Il est aussi directeur du Département Son de la FEMIS. C'est dans cette école qu'il rêve, avec Jean-Claude



Michel Fano

Carrière, de faire des ateliers de scénarisation à partir de sons plutôt que d'images. À suivre.

Quelques paradoxes...

Dans la situation de l'audiovisuel en France et ailleurs, les concepts sur le dialogue de l'image et du son occupent une place singulière. Ce qui compte en télévision, en vidéo comme en cinéma, c'est la rapidité de production au coût le plus faible possible. Dans un tel contexte, il peut paraître absurde de développer des thèses comme les miennes.

Nous assistons actuellement à une dégradation de l'écoute à tous points de vue. Est-ce l'abus de la télévision? ou l'abus du walkman? En France, on a noté 67 % de lésions auditives chez les jeunes conscrits de l'armée. Le son intéresse de moins en moins, en même temps qu'il nous envahit de plus en plus. Mettre de la musique partout: dans les métros, les ascenseurs, les restaurants, est la meilleure façon pour que les gens n'écotent plus. De plus,

les nouveaux outils des cinéastes et vidéastes ainsi que des fabricants de son viennent aggraver la situation, surtout depuis l'introduction de l'informatique domestique, des synthétiseurs et de tous leurs périphériques.

En ce qui concerne les bandes sonores filmiques, cette situation fait oublier une certaine pratique artisanale qui favorise la créativité. Par exemple, quand j'ai fait *La griffe et la dent* de François Bel et Gérard Vienne, en 1976, je n'avais qu'un synthétiseur analogique de première génération, avec chambre d'écho et un filtre. Les nouveaux outils peuvent aussi être générateurs d'idées; c'est leur emploi le plus courant que je condamne. Si on ne prend pas garde à ces nouvelles technologies sonores, — de même qu'aux images de synthèse — ce seront ces outils qui feront les œuvres et non plus les créateurs qui s'en

serviront comme s'il s'agissait précisément d'outils. Ce qui, du coup, empêche d'explorer les spécificités de ces technologies. Il est beaucoup plus long d'écrire de la musique avec un ordinateur qu'avec des instruments traditionnels. Découvrir et exalter sa spécificité demande beaucoup de rigueur, de temps et de talent.

Le «film opéra» selon Berg

Ma formation musicale durant dix années au Conservatoire de Paris a été déterminante dans l'orientation de mon travail. En étudiant les deux opéras d'Alban Berg mais surtout le premier, *Wozzeck*, j'y ai appris que Berg avait pris conscience que le son musical est là pour rhétoriser le récit, contrairement à ce qu'on retrouve dans l'opéra classique (à l'exception de Wagner qui fut un précurseur avec l'emploi du leitmotiv). Ainsi, Berg se sert d'un élément musical pour nous renseigner sur ce qui n'est pas dit dans le récit. Par exemple, au début de *Wozzeck*, Marie (la femme de Wozzeck) est agenouillée, son bébé dans les bras. «Marie perdue dans ses pensées» dit la partition. Dans ce jeu de scène, on entend les mêmes harmonies qui soutiendront sa mort à la fin de l'opéra. Sa méditation nous renvoie déjà très loin, comme s'il s'agissait d'une sorte de «flashforward».

Un opéra construit de cette manière est une suite de réseaux, de renvois, où chaque dispositif musical (mélodique, rythmique, harmonique) est repérable et agit comme mémoire d'une action qui s'est déroulée, ou au contraire comme préfiguration, prémonition de ce qui va se passer. C'est le premier opéra qui a véritablement progressé sur la voie de cette recherche. Le second de Berg, *Lulu*, l'a perfectionnée et rendu plus performante encore.

Berg (mort en 1937) qui avait même avancé le terme de «film opéra», avait aussi envisagé une adaptation cinématographique de *Wozzeck*. Dans le découpage qu'il a fait de la partie filmique de *Lulu*, il a manifesté un rapport de l'intérieur avec le cinéma que très peu de musiciens — pour ne pas dire aucun — ont eu. Pour moi, Berg fut un initiateur, bien plus que ce sempiternel exemple de Prokofiev avec *l'Alexandre Nevski* d'Eisenstein qui me paraît davantage conventionnel.

Il faut cependant préciser que le «nouvel opéra» tel que théorisé par Alban Berg, appliqué à la bande sonore filmique, n'est utilisable que dans certains types de films, et non pas dans la majorité des cas où le récit doit être immédiatement compris et suivi.

Du son à la conception sonore

Le son que je pouvais entendre auparavant dans les films était toujours strictement en rapport avec ce que l'on y voyait, et la musique, quant à elle, apparaissait comme un élément étranger au film, quelque chose de rajouté pour amplifier les sentiments

des spectateurs. Stravinski disait : «La musique de film, c'est comme du papier peint sur des murs nus». Or, lorsque j'ai découvert *Les amants crucifiés* de Mizoguchi, j'ai appréhendé la bande sonore de façon tout à fait différente, en la concevant dans sa globalité, sans que celle-ci ne fasse de distinction entre la parole, le bruit et la musique : une musique traditionnelle japonaise, essentiellement basée sur des percussions et des voix ténues. Je me disais : «Où commence la musique ? où s'arrête le bruit ? où commence la parole ?». Il y avait une homogénéité entre ces éléments.

C'est ensuite avec Robbe-Grillet que mon travail au cinéma a pris forme, d'abord dans *L'immortelle* puis *Trans-Europe Express*, mais surtout avec *L'homme qui ment*. J'ai conçu ce film avec Robbe-Grillet en m'inspirant des structures du *Wozzeck* de Berg, en lui donnant une forme semblable à celle de l'opéra. François Jost l'avait analysé en dégagant un certain nombre de motifs thématiques sonores (une vingtaine), toujours tirés de la réalité du film contrairement à des éléments sonores gratuits. J'insiste sur ces éléments de la réalité du film sans lesquels il n'y a pas de possibilité de balisage, d'homogénéité des matériaux. J'ai toujours cherché cette homogénéité. Ces motifs circulent dans tout le film pour permettre à des réseaux de liaisons de se créer en rapport à ce que le spectateur voit, a vu, et pour le préparer à ce qu'il verra.

Pour ce continuum sonore, j'ai travaillé avec peu d'outils (bandes magnétiques et ciseaux) en essayant d'approcher la manière du film de Mizoguchi : créer une continuité entre le son non musical et le musical, de faire des glissements de l'un à l'autre, comme par exemple des gouttes d'eau ou des pas se mutant en pizzicati de cordes, de telle sorte que certains s'interrogent : «Ah ! il y avait donc de la musique dans ce film !».

Pour *L'homme qui ment*, j'ai suivi le film de bout en bout, du scénario au montage final. J'y ai appliqué la forme de l'opéra classique : moments plus denses alternant avec des moments plus mous, plus rhapsodiques, comme dans l'opéra italien où alternent les arias et les ensembles, avec des récitatifs dans lesquels, de façon énergique, on raconte des tas de choses et où l'action avance.

Il y a également un autre problème : celui du sens. Plus le sens est dominant, moins la bande sonore sera intéressante puisque c'est le sens qui prend le pouvoir. Ce qui ne veut pas dire que le sens soit à exclure du travail cinématographique ; il est essentiel. Or, la difficulté devant certains films expérimentaux, par ailleurs très importants par la réflexion qu'ils suscitent, vient du fait qu'ils rejettent complètement le sens. Au contraire, il faut prendre le sens, le faire proliférer, le superposer à lui-même. On ne peut s'en détourner sinon on tombe dans le film abstrait qui autoriserait, à ce moment-là, une bande sonore complètement gratuite. D'après moi, le cinéma expérimental n'a pas été aussi loin en matière sonore qu'il l'a été en terme d'images.