

Entretien avec Michel Fano

Réal La Rochelle

Number 60, Spring 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22476ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

La Rochelle, R. (1992). Entretien avec Michel Fano. *24 images*, (60), 36–38.

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.

Parcours nord-américain

On peut incontestablement trouver, dans les films sur lesquels a travaillé le musicien Maurice Blackburn, un véritable projet sonore. Pensons à *Je, Ciné-crime* (dont il est également le réalisateur), *Blinkity Blank* et *Jour après jour* que nous avons pu voir à Montréal durant le week-end *Parcours en cinéphonographie* (organisé par le Groupe de rencontres sur la bande sonore). Notons qu'il est très étonnant d'avoir pensé le son de cette manière dans les années 50 et 60. En Europe, il n'y avait encore rien du tout. Le premier film que j'ai fait avec Robbe-Grillet, c'était en 60-61. Bresson fut assez longtemps un alibi sur le plan de la bande sonore. S'il a eu le mérite de s'attacher de façon quasiment obsessionnelle, maniaque, à la qualité des sons dans ses films (comme en fait foi *Un condamné à mort s'est échappé*), il est clair qu'il n'y a pas chez lui de structuration de la bande sonore, pas de troisième discours. La situation est déjà plus intéressante chez Tati. Il a cherché un début d'écriture sonore dans l'inversion des perspectives. Par exemple, un personnage minuscule en arrière-plan est fortement entendu alors qu'un personnage en avant-plan est à peine audible. C'est de l'ordre du gag mais c'est un dispositif qu'il est possible de rattacher à une structure sonore.

Pour en revenir à Blackburn, chez lui par contre, la trame sonore était tout à fait construite et élaborée. Une seule petite réserve: l'effroi devant le silence, la peur du vide. Ses bandes sonores sont assez chargées. Cela est peut-être dû au fait que l'édition des films avec la piste optique traditionnelle n'engageait pas beaucoup à travailler sur le silence puisque, après plusieurs visionnements, ces silences se traduisaient sur les copies par une série de crachotis.

Pour ce qui est de Norman McLaren (*Dots, Loops, Neighbors, Blinkity Blank* et *Synchromy*), son projet de dessiner images et sons sur la pellicule était tout à fait nouveau et préfigurait les recherches plus sophistiquées que nous faisons maintenant. Le seul reproche que je peux formuler à l'endroit de cette conception — attribuable à la nature même du son photographique — c'est que ces dessins très frustes sont impossibles à moduler, à rendre vivants. Cela donne une sorte de pauvreté du résultat sonore, les sons étant toujours les mêmes. Je pourrais également reprocher, autant à McLaren qu'à Blackburn, de n'avoir été intéressés que par le synchronisme du son et de l'image. Pas un seul moment qui ne soit synchrone dans les films que j'ai pu voir. C'est anachronique maintenant. Dans la musique, il y a les accents, les syncopes, ce qui tombe avant et après les temps forts, une sorte de déséquilibre qui retrouve son équilibre après. J'ai déjà moi-même été tenté par le synchronisme qui peut sembler la relation la plus pertinente d'ancrage à l'image, et puis, je me suis aperçu qu'il y avait mieux à faire. En tout cas, je trouve navrant que l'Atelier de conception sonore de l'ONF n'ait pas fonctionné puisqu'on y faisait des choses réellement en avance sur la France.

J'aimerais également attirer l'attention sur *Trumpet #7* de ce jeune Américain, Crocker Coulson. Il s'agit du drame d'un musicien qui ne peut plus produire de sons parce qu'il est envahi par ceux des autres. Ce film manifeste une maîtrise vraiment

remarquable du rapport entre le son et l'image, particulièrement dans l'organisation des plans sonores dans la prise de son en direct qui, en passant par toute une gamme d'intensité, va du murmure, du chuchotement jusqu'à l'éclatement et au cri. Les personnages bougent ainsi dans un espace sonore variable.

Le troisième discours du film

Je voudrais enfin soulever un autre aspect de la conception sonore: celui de l'ordre musical du film qui permet d'organiser un film autrement que par l'histoire. Cette manière de faire existe depuis longtemps puisqu'on la retrouve appliquée dans un film comme par exemple la version muette d'*Octobre* qu'Eisenstein avait structurée comme une fugue. La première fois que j'ai travaillé ainsi, ce fut sur *Le territoire des autres* de Gérard Vienne et François Bel. Ils avaient tourné 45 kilomètres d'images d'animaux filmées pendant six ans à travers l'Europe. Comme ils ne possédaient pas d'expérience de réalisation, et qu'ils avaient donc tourné sans plan ni idées préconçues, leur tournage prenait davantage la forme d'un film sur la façon même de regarder les choses. J'ai proposé de regarder ces images et que ce soit elles qui nous imposent leur structure, qu'elles la secrètent de façon naturelle. Une organisation musicale en forme de symphonie en dix mouvements, précédés d'une ouverture et suivis d'une coda en conclusion, a donc surgi de ces images. Il n'y avait pas d'autres possibilités que la structure musicale qui permettait des systèmes de rappels, de relations, de grandes thématiques. Nous n'avons peut-être rien appris sur les animaux mais nous avons été émus par quelque chose d'indéfinissable. La preuve qu'il se passe bien quelque chose en dehors du récit... De cette façon, je devenais, à la table de montage, le réalisateur a posteriori en quelque sorte; ce qui fut une expérience très riche et particulière. J'ai pu faire modifier le montage images de certaines séquences par rapport à la conception sonore que j'en avais. C'est ainsi que progressivement, les images et les sons se sont adaptés les uns aux autres. Cette opération a duré plus d'un an.

En bref, l'intérêt d'une bande sonore élaborée est qu'elle permet de développer un troisième niveau de discours. À côté de l'image, de ce qui s'y dit, de toute cette production de sens, tant que la bande sonore se limite à un son redondant, elle se mutile. Il faut introduire un sens nouveau, plus riche.

Je trouve surprenant que la publicité ait ignoré cela et qu'elle se soit tenue dans la redondance triviale alors que les publicistes sont pourtant les plus avancés dans les nouvelles techniques des sciences humaines. Il y a malgré tout l'exemple remarquable d'une pub de chocolat: en plan fixe, une poire Belle Hélène sur laquelle coule une sauce au chocolat. L'image est accompagnée d'un son aigu, granuleux — un ostinato rythmique (balai frotté sur caisse claire) — légèrement agressif faisant résolument contraste avec son côté lisse, onctueux, courbe du chocolat. Pas un mot n'est prononcé; que la marque à la fin. Mais on salive!... ■