

## Entretien avec Bruno Forzani

Alexandre Fontaine Rousseau

Numéro 174, octobre–novembre 2015

Son + Vision

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/79644ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fontaine Rousseau, A. (2015). Entretien avec Bruno Forzani. *24 images*, (174), 29–30.

# Entretien avec Bruno Forzani

propos recueillis par Alexandre Fontaine Rousseau



*L'étrange couleur des larmes de ton corps*

**Votre utilisation de la musique est extrêmement référentielle. Vous utilisez la plupart du temps des pièces tirées du répertoire du giallo, bien qu'il vous arrive parfois de vous en écarter. Je pense par exemple à l'utilisation que vous faites, dans *L'étrange couleur des larmes de ton corps*, d'une composition tirée de la trame sonore d'*Emanuelle Around the World* de Joe D'Amato. Il ne s'agit pas là d'un giallo mais plutôt d'un film érotique plus ou moins de la même époque. Ce choix ne semble pas gratuit, puisque la question de l'éveil sexuel, de l'érotisme est très présente dans votre film.**

Le cinéma de Joe D'Amato est considéré par plusieurs comme du sous-cinéma. Mais c'est un cinéaste qui a posé des limites, assez loin d'ailleurs, par rapport au gore et à l'érotisme, voire à la pornographie. Ses films sont très intéressants à ce niveau. Ils le sont aussi par rapport à la censure de l'époque et à l'utilisation que l'on pouvait faire à l'écran du sexe et de la violence. Particulièrement *Emanuelle en Amérique*. Plusieurs croient que l'on entretient, Hélène et moi, un rapport très cérébral au cinéma. On trouvait donc amusant le fait de glisser dans notre film un clin d'œil à ce « sous-cinéma », à ce cinéaste plutôt mal vu. Ensuite, il est évident que cette référence cadre parfaitement avec les thèmes du film.

**Ces correspondances thématiques sont-elles le fruit d'un heureux hasard? Par exemple dans *Amer*, on entend la chanson-thème de *La fille qui en savait trop* et on se dit que ce titre pourrait très bien s'appliquer à la protagoniste.**

Je n'y avais pas pensé! Il s'agit d'un accident. C'est une chanson que l'on aime, tout simplement. C'est généralement ce qui guide nos choix. On utilise, dans *L'étrange couleur des larmes de ton corps*, une pièce de Guido et Maurizio de Angelis qui est tirée de la trame sonore de *The Big Racket* d'Enzo G. Castellari. Il s'agit

d'un film policier un peu réactionnaire, qui se déroule dans un univers social très premier degré. C'est intéressant de déplacer cette trame vers un univers onirique, plus proche du *Inferno* de Dario Argento. Dans *Amer*, on peut entendre une pièce tirée de *What Have You Done to Your Daughters* de Massimo Dallamano – un autre film très réactionnaire, notamment quant à son discours sur la jeunesse et ses excès supposés. Nous nous sommes dit qu'il serait intéressant d'intégrer cette pièce à un film dont la vision de la sexualité est plus ouverte, plus positive. Il nous arrive de créer volontairement ce genre de décalage. Mais, dans l'ensemble, nous employons ces musiques parce qu'elles nous plaisent.

**Votre rapport à la musique est donc principalement esthétique?**

Pas seulement. Nous prenons aussi un certain plaisir à partager des pièces tirées de films méconnus, un peu plus mineurs, dans l'espoir de les faire découvrir. Mais il faut toujours qu'elles nous inspirent des séquences. C'est souvent la musique qui nous donne des idées, qui fait naître des images, des scènes... Mais nous ajoutons toujours la musique après avoir complété le montage-image, parce que nous ne voulons pas que ce soit elle qui vienne guider le rythme du montage. L'idée, ce n'est pas de réaliser des vidéoclips. Il arrive donc qu'une pièce à laquelle nous avons pensé ne fonctionne pas, parce qu'elle possède par exemple un petit côté rétro qui confère subitement à la scène une atmosphère un peu kitsch. Nous voulions par exemple employer une pièce d'Ennio Morricone tirée de la trame sonore de *A Lizard in a Woman's Skin* de Lucio Fulci sur le générique de *L'étrange couleur des larmes de ton corps*. Il s'agit d'un giallo qui nous a beaucoup marqués et que nous affectionnons particulièrement. Mais malheureusement, ça ne fonctionnait tout simplement pas.



*Amer* (2009) [1 et 3] et *L'étrange couleur des larmes de ton corps* (2013) [2 et 4]

C'est intéressant puisque *L'étrange couleur des larmes de ton corps* rappelle à plusieurs égards le climat particulier du film de Fulci, avec cet édifice dans lequel les voisins s'entendent les uns les autres et s'espionnent, ce rapport refoulé à la sexualité. À la limite, j'étais presque surpris de ne pas y entendre une pièce tirée de la trame sonore de celui-ci.

Je comprends la comparaison. Mais à mes yeux, *L'étrange couleur...* renvoie surtout à Sergio Martino. Il s'agit en quelque sorte d'une version au masculin de *Toutes les couleurs du vice*. Par contre, *A Lizard in a Woman's Skin* a eu une influence sur *Amer*, au niveau des ambiances, de certains plans, du personnage principal. Hélène et moi avons été frappés par certaines similitudes lorsque nous l'avons revu récemment.

Un autre détail amusant de *L'étrange couleur des larmes de ton corps*, c'est la mise en scène «visuelle» de la musique à laquelle vous procédez, en filmant des tourne-disques, par exemple, ou des personnages qui sélectionnent le vinyle qui va jouer. Ce sont des gestes qui mettent en évidence votre travail sur la musique.

À vrai dire, je n'y avais jamais pensé ! C'est une observation qui me prend un peu au dépourvu, mais je dirais que ça s'inscrit tout bonnement dans la dimension très fétichiste de notre démarche. Nous pensons beaucoup aux décors, aux accessoires, aux détails dans les détails. Nos scénarios sont toujours très précis à ce niveau. Par exemple, on y retrouve une liste d'à peu près tous les objets qui se retrouvent dans l'appartement d'un personnage. En ce sens, j'ai l'impression que ces éléments reflètent notre manière d'un peu tout fétichiser, et non pas la musique en particulier.

La musique est intimement liée à la mémoire, qui est l'un des thèmes qui traversent vos films. Il y a quelque chose de très particulier dans la manière dont notre esprit se souvient d'une chanson. C'est à la fois un peu flou et très clair, très puissant. C'est une porte qui s'ouvre vers l'inconscient.

Lorsque j'ai découvert le giallo, lorsque j'ai «écouté» ces films pour la première fois, j'ai été marqué par la musique. Elle y est aussi importante que l'image, que la mise en scène. La musique forge notre souvenir de ces films, et je crois qu'elle est liée, dans un certain inconscient populaire, à un imaginaire collectif du cinéma de genre italien. Les gens pensent à Sergio Leone quand ils entendent Morricone. Il s'agit d'une association très forte dans l'esprit des spectateurs. Je pense que même si les gens ne connaissent pas ces films, même s'ils ne les ont jamais vus, ils saisissent la référence. Ces pièces sont tout de même rattachées, de manière claire, au cinéma de genre de cette époque-là. La musique devient un élément indispensable quand on désire créer des univers atemporels, des films sur la nostalgie. On nous a souvent proposé de travailler avec des compositeurs, avec des trames sonores originales, mais la musique contemporaine de ce genre est très souvent réalisée avec des ordinateurs, alors que lorsque l'on écoute les trames sonores des années 1970, on sent bien que ce sont des orchestres qui interprètent les pièces. Cela s'entend. C'est beaucoup plus fort. Une autre raison pour laquelle nous ne voulons pas travailler avec un compositeur sur une trame sonore originale, c'est que, comme je l'ai mentionné précédemment, ces musiques préexistantes que nous utilisons nous inspirent énormément. Elles occupent une place essentielle dans notre processus créatif.

Diriez-vous qu'il s'agit d'une inspiration de nature cinéophile ?

Non, c'est principalement viscéral. La musique nous sert d'étincelle pour la créativité. Elle guide notre imaginaire. Il y a certaines pièces que nous avons découvertes avant d'avoir vu les films auxquels elles se rattachent. Nous nous imaginions alors des images avant même de voir les films. Après, quand on voyait les films, il nous arrivait d'être déçus parce que ce n'était pas ce que l'on avait en tête. Mais on peut tout de même rattraper les choses en utilisant ces pièces dans nos propres films. Au fond, on tourne en quelque sorte les films que nous espérons voir. 24