

---

# SON ORGANISÉ, PARTITION SONORE, ORDRE MUSICAL : LA PENSÉE ET LA PRATIQUE CINÉMATOGRAPHIQUES D'EDGARD VARÈSE ET DE MICHEL FANO

*Frédéric Dallaire*

---

Dès l'avènement du cinéma sonore, le compositeur Edgard Varèse prend acte de la transformation de la musique au contact des images cinématographiques :

L'œil et l'oreille ne perçoivent pas de la même façon et la synchronisation n'en tient pas compte. On s'obstine à enregistrer de la musique jouée par les orchestres habituels, alors que les valeurs instrumentales sont complètement déformées (...). [Le cinéma] est le premier moyen moderne, scientifique, qui soit offert à la musique de s'évader de la tradition dont elle est prisonnière. J'attends moi-même la première occasion de m'essayer. (1930, p. 57)

La rencontre entre les sons et les images « déforme » la valeur expressive de la musique. Nous assistons à une redistribution des éléments musicaux ; les blocs et les masses sonores sont entendus en s'alliant, en se confrontant, en s'enveloppant avec les blocs et les masses visuels. La composition musicale doit tenir compte de cette « copénétration de volumes et de plans visuels [et] sonores » (*ibid.*). Ce phénomène d'interaction est rendu possible grâce au dispositif technique du cinéma, que Varèse désigne comme la dimension scientifique du 7<sup>ème</sup> art ; en effet, la fixation de la musique et de l'image sur un support d'enregistrement modifie la perception, la manipulation et l'organisation des matériaux. Varèse voit dans ce dispositif une façon moderne de réinventer la musique, de placer la progression rythmique et spatiale des sons sculptés au centre du processus de composition. Pour ce créateur, toute œuvre musicale se construit grâce aux interactions entre la volonté artistique, les outils de composition et l'espace sonore ; le cinéma renouvelle ces trois éléments, il en redéfinit les enjeux.

Dans les années 60 et 70, ce processus de construction réciproque devient le fondement de la démarche du compositeur Michel Fano qui reprend les idées de Varèse afin de développer une « écriture de l'audio-visuel », c'est-à-dire une façon d'inscrire la composition musicale à l'intérieur d'un continuum de sons et d'images fixés (Fano 1964 et 1986). Dans le paradigme cinématographique, l'audible et le visible se construisent grâce à une opération similaire de *montage* de fragments de temps différés (*ibid.* 1986, p. 182). La fixation sur un support multiplie les rencontres et les relations possibles entre les sons et les images,

ce qui modifie le champ d'action de la musique de film, ainsi que la façon de composer les œuvres.

Ainsi, autant Varèse que Fano basent leur réflexion et leur pratique de la musique de film sur une double interrogation. Premièrement, ils questionnent les possibilités expressives du dispositif « d'enregistrement/montage/diffusion » cinématographique ; la dimension technique du cinéma permet alors de repenser le fait musical, de le mettre en jeu, de le redéployer sur un nouveau territoire esthétique. Deuxièmement, ils tracent les contours d'une « problématique de l'audio-visuel » (*ibid.*) en posant la question des relations entre les sons et les images, de leur perception conjointe et simultanée à l'intérieur du complexe *cinéphonographique*. Ces compositeurs s'interrogent alors sur les effets du silence sur le drame (Varèse 1940, p. 110–111), sur la façon de percevoir le potentiel musical d'une image (*ibid.*, p. 109 ; Fano 1986, p. 187), sur la nécessité d'inventer des sons pouvant résonner avec la modernité de l'appareil cinématographique (Varèse 1930 et 1970, p. 77), sur la possibilité de penser la prise de son musicale en adaptant les techniques de captation visuelle (Fano 1964, p. 32), sur le rythme créé par un amalgame sonore et visuel en contrepoint (Varèse 1940, p. 111 ; Fano 1987), sur les procédés de mise en relation des séquences d'images par la répétition des sons (Fano 2002, p. 179), sur les caractéristiques de l'écoute de la musique dans un contexte cinématographique (Varèse 1930 ; Fano 1986).

Toutes ces questions ont pour but d'orienter la pratique de ces compositeurs, de définir les gestes et les utilisations fructueuses des outils de captation, de manipulation et de diffusion du cinéma, qui deviennent des instruments de composition, au même titre que le papier ou les instruments de musique. Nous étudierons ici cette pensée et cette pratique cinématographique de la musique en exposant tout d'abord les idées de Varèse pour ensuite en suivre les développements dans les écrits et les œuvres de Fano. Ce parcours nous permettra en définitive de décrire les éléments structurants du processus de construction d'une *sensibilité musicale* au cinéma.

### **EDGARD VARÈSE : DISPOSITIF, MATÉRIAU, ORGANISATION**

Publié en 1940, le texte d'Edgard Varèse « Le son organisé pour le film sonore » pose les bases d'un nouveau paradigme : l'art cinématographique, avec ses amalgames hétérogènes de bruits enregistrés, favorise un élargissement du cadre de la musique. Le compositeur préfère l'expression « son organisé » parce qu'elle « rend mieux compte du double aspect de la musique, en tant qu'art-science » (Varèse 1940, p. 108). Le son organisé assume et explore le rôle fondamental de la technique dans la création des formes et la formation de la sensibilité esthétique. Si toute musique se matérialise à travers un amalgame entre la technique et l'esthétique, Varèse se passionne en particulier pour les « découvertes récentes » liées à l'enregistrement sonore. Les techniques de prises de son et de montage de la piste optique cinématographique offrent ainsi un potentiel créatif encore peu exploré qui permet « d'espérer une libération totale de la musique » (*ibid.*, p. 108).

La réflexion de Varèse sur la musique de film prolonge donc son projet musical, qui est « d'ouvrir largement à la musique tout l'univers des sons » (1959, p. 276). Le cinéma, en tant qu'espace de rencontre entre des bruits, des paroles, des musiques et des images fixés est un art prometteur pouvant accélérer ce mouvement d'ouverture. Le dispositif sonore cinématographique—qui permet la captation, l'enregistrement, la manipulation et la diffusion du son—va favoriser un contrôle et un raffinement « de tous les paramètres de la musique ». Les « machines scientifiques » du cinéma offrent plusieurs « avantages » qui permettront de modifier et de matérialiser la volonté créatrice du musicien moderne (1939, p. 107). Ainsi, la technique ouvre un nouvel espace sonore qui rendra possible une nouvelle pensée musicale. On retrouve ici une idée récurrente chez Varèse qui consiste à ne pas réduire l'imagination à l'échelle humaine : si les possibilités des machines excèdent les capacités de l'orchestre, de l'instrument, de l'interprète et de l'oreille, il faut en tenir compte et élargir notre perception et notre imagination :

Le microphone est un détecteur incomparablement plus sensible que notre modeste tympan. Pourquoi devrions-nous lui imposer nos limites physiologiques, et lorsque les ondes sonores prennent autant d'importance dans le film que les ondes lumineuses, pourquoi restreindrait-on le rôle du « son organisé » ? (1940, p. 109)

Ce principe s'applique à tous les paramètres musicaux : le microphone capte des *timbres* dont la richesse peut servir à l'élaboration musicale ; les manipulations de la bande élargissent le spectre des *hauteurs* dans le grave et l'aigu ; l'amplification permet de moduler l'*intensité* des sons sur une échelle beaucoup plus fine et étendue que les nuances d'une partition (*pianissimo*, *forte*, etc.) ; le système de diffusion favorise « un sens de la projection sonore dans l'espace » dépassant la représentation naturaliste de l'orchestre ; l'enregistrement permet un contrôle novateur de la *durée* grâce à la superposition de rythmes multiples et concurrents (cf. 1939, p. 107)<sup>1</sup>. Ainsi, le dispositif sonore permet un contrôle de plus en plus fin des cinq paramètres musicaux (hauteur, timbre, intensité, espace, durée), qui deviennent des éléments importants de l'organisation d'un univers musical élargi. Le compositeur peut maintenant créer et maîtriser l'évolution d'un matériau musical qu'il conçoit pour chaque œuvre : « tous les sons imaginables peuvent être parfaitement reproduits et maîtrisés dans leur qualité, leur intensité et leur timbre, ce qui nous ouvre des horizons auditifs infinis » (1940, p. 110).

Le son organisé désigne donc une pratique musicale élargie : en découpant un espace sonore infini, le compositeur s'intéresse à la création et à l'évolution des matériaux, il considère les possibilités électroacoustiques de révélation, de manipulation et de diffusion des sons comme des outils conjuguant les dimensions scientifique et artistique de la musique.

---

<sup>1</sup> « En jetant un éclairage nouveau sur la nature, la science permet à la musique d'évoluer — ou mieux de s'épanouir et de se transformer au fur et à mesure des temps qui changent — *en révélant à nos sens des harmonies et des sensations jamais perçues auparavant.* » (Varèse 1936, p. 91, nous soulignons)

Ce «son organisé» a un rôle plus important que jamais à jouer en tant que support dynamique et dramatique au cinéma [...] Maîtrisant une quantité de sensations et d'émotions, depuis la sensation purement physique jusqu'à la conception la plus abstraite, le «son organisé» peut intervenir lorsque la parole a atteint les limites de son efficacité et lorsque la précision de l'image semble restreindre l'envol de l'imagination. (*ibid.*, p. 108-109)

Deux éléments de cette citation sont importants pour notre réflexion. Premièrement, le son organisé est appelé à jouer un rôle expressif autant dans son interaction avec les autres sons qu'avec les éléments de l'image; «l'envol de l'imagination» peut être provoqué par un assouplissement du réalisme photographique ou par un système de relais entre la parole et la musique. Ainsi, le compositeur délimite sa zone d'influence esthétique en mesurant les effets produits par l'interaction du son organisé avec les autres matériaux filmiques<sup>2</sup>. Deuxièmement, le son organisé a une capacité d'affection infinie, qui va de la sensation purement physique jusqu'à la conception la plus abstraite. Le compositeur devra alors percevoir la valeur expressive du son selon les contextes et explorer la dimension dramatique et/ou énergétique du cinéma. La musique de film peut investir une infinité de territoires émotionnels, atmosphériques, sensoriels, symboliques, narratifs, et doit à chaque fois inventer la forme rendant possible ces affects.

Le dispositif sonore cinématographique appelle donc l'élaboration d'une nouvelle pensée compositionnelle (Dufourt 1985, p. 107). La faculté d'imagination est mise à l'épreuve par les configurations sonores rendues possibles par les techniques d'enregistrement et de synthèse. Pour Varèse, chaque époque se donne les matériaux qui viendront stimuler la sensibilité des auditeurs contemporains. Or, l'utilisation des sons produits par les instruments de concert des XVIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles ne rendent pas compte des réalités présentes sur l'écran de cinéma. Ainsi,

lorsqu'on voit [...] un formidable cataclysme de la nature, une tornade par exemple, l'accompagnement musical d'un orchestre symphonique important est par trop apte à évoquer chez l'auditeur, non pas ce drame réel et défini de la nature, mais plutôt le chef d'orchestre gesticulant qui dirige ses musiciens dans l'exécution d'une tempête de *Guillaume Tell* [ou] du *Vaisseau fantôme*. (Varèse 1940, p. 110)

---

<sup>2</sup> La distinction entre parole et son organisé semble en contradiction avec la volonté du compositeur d'ouvrir la musique à tous les bruits du monde. C'est une tension récurrente du discours de Varèse qui considère parfois le son organisé comme un paradigme qui remplace la musique et parfois comme une catégorie de sons, comme en témoigne cette remarque au sujet de *Désert*: «On évitera les voix, donc le dialogue. Il n'y aura pas de mélange de l'élément humain, vocal, avec le son organisé et l'ensemble instrumental» (Charbonnier 1970, p. 66). Il faut apprendre à composer avec ces imprécisions: les concepts flous ont une malléabilité qui sert souvent bien les artistes dans leur création et leur réflexion. On remarque dans plusieurs cas que ces imprécisions ne sont pas résolues parce qu'elles permettent des glissements, des mutations dans les pratiques compositionnelles et conceptuelles. (cf. De Sousas Dias 2008, p. 305-306)

Il faut contourner cette mémoire culturelle de l'auditeur en préconisant «l'agencement de sons qui, possibles aujourd'hui, n'auraient pu être produits hier» (*ibid.*). Les dispositifs d'enregistrements et de synthèse rendent possible la «production de combinaisons de sons entièrement nouvelles» (*ibid.*). Ce sont ces agencements qui peuvent donner au son organisé sa valeur expressive cinématographique.

La composition pour le cinéma se décline donc autour du couple matériau-organisation: le compositeur doit choisir et façonner des matériaux inouïs à l'aide de ces outils électroacoustiques, mais il doit également les combiner, créer des tensions, des enveloppements et des développements en organisant leurs rencontres.

Ces sons ne doivent pas être considérés comme des entités séparées qui créent une atmosphère par des effets isolés, mais bien comme des matières thématiques capables d'être organisées en une partition [sonore] (*ibid.*, p. 110).

Le compositeur au cinéma doit organiser les rapports musicaux d'un monde sonore élargi, comprenant les bruits de la réalité filmée. Ces relations s'inscrivent à l'intérieur d'une structure, que Varèse appelle la partition sonore. Cette partition désigne à la fois un système écrit de notation en vue d'une réalisation sur un support et un travail concret d'écriture du son. D'un côté, le compositeur transcrit sa pensée musicale à l'aide d'une «écriture sismographique» (Varèse 1936, p. 92–93); il bâtit ces relations musicales à l'aide de courbes, de fluctuations et de blocs dont les traces graphiques seront autant d'instructions pour l'utilisation du dispositif cinématographique. D'un autre côté, le compositeur écrit directement avec les matériaux, il organise son œuvre en distribuant et en sculptant des masses sonores à l'aide des outils modernes, de son «instrument-machine» (*ibid.*). La partition est donc à la fois le lieu de conception et de matérialisation, d'actualisation de l'œuvre. C'est grâce à cette partition sonore que les sons acquièrent leur puissance d'affecter. La partition est le lieu de structuration des sons organisés; elle offre au compositeur de musique de film une emprise sur un espace sonore infini. La partition sonore affirme les interrelations entre les différents sons d'un film et la nécessité d'en structurer les rapports musicaux. En définitive, la création musicale pour le cinéma, par l'entremise de l'organisation d'une partition sonore, dévoile le processus de résonance entre la volonté de l'artiste, les outils de production sonore et l'espace musical. L'écriture se fait à même le support de fixation, la partition devenant à la fois l'œuvre et le lieu où le compositeur inscrit, grave, trace ses matériaux et élabore une structure musicale abstraite.

Cette partition sonore entretient avec «la continuité dramatique du film» des rapports nécessaires liés à la réalité audio-visuelle du travail cinématographique (1940, p. 110). Cette continuité est perceptible à travers des «trames d'éléments disparates, sonores et visuels» (*ibid.*). Le tissu dramatique du film se constitue à travers les relations entre les sons et les images. La bande sonore et la bande image représentent «deux forces vives» qui peuvent se compléter, en s'opposant par exemple.

Bien souvent, le moment le plus passionnant d'une situation dramatique sera mis en relief beaucoup mieux par un arrêt brusque de tous les sons que par un déchainement musical. (*ibid.*, p. 110–111). À certaines violences de la musique doivent correspondre des images antagonistes. À des sons violents s'opposeront [...] des images dépourvues de toute violence. (Charbonnier 1970, p. 66)

Le compositeur doit penser les interactions du son et de l'image dans leur rapport dynamique (opposition de forces). Il n'y a donc pas une frontière stricte entre le drame et l'organisation formelle des sons; c'est plutôt la mise en relation des matériaux sonores et visuels qui donne une consistance au drame. Cette relation privilégiée est possible parce que la force d'affection spatiale de la projection sonore s'apparente « à ce qui émerge des rayons lumineux émis par un puissant projecteur »; en somme, le « voyage dans l'espace », en tant que moteur du drame, est un sentiment partagé par l'oreille et par l'œil (Varèse 1936, p. 91). Cette dimension importante de la nouvelle musique est un élément primordial pour la composition musicale audio-visuelle.

\*\*\*

Nous retrouvons dans ce texte de Varèse les grandes problématiques qui animeront jusqu'à nos jours la réflexion sur le son au cinéma (les sonorités adéquates, les rapports entre les sons, les interactions entre la musique et les images, le rapport entre la technique et l'esthétique, les pouvoirs expressifs de la musique audio-visuelle). Varèse reste fidèle à sa démarche prospective: il pose les bases d'un champ d'expérimentation. Ainsi, les exemples de la tornade ou de la synchronisation son-image ont une valeur générale; ils doivent orienter les recherches futures du compositeur dans le domaine du son organisé pour le film sonore. Malgré son souhait formulé au début des années 30 (« J'attends moi-même la première occasion de m'essayer »), Varèse ne composera qu'une partition sonore de 3 minutes, « La procession de Vergès », pour le film documentaire *Around and About Joan Miro* (Thomas Bouchard 1955). Le son organisé sera également intégré à la pièce *Désert* (1954), qui selon les volontés du compositeur, devait contenir une dimension visuelle<sup>3</sup>. L'écoute de ces partitions sonores nous indique l'utilisation créative qu'entrevoit Varèse pour le son organisé. « La procession de Vergès<sup>4</sup> » mélange les sons modifiés provenant d'instruments percussifs à la variation d'une masse continue évoquant un univers industriel. La recherche de sonorités et de rythmes nouveaux s'inscrit ici dans une volonté proprement musicale, les sons étant des matières thématiques qui conservent un grand écart avec la réalité sonore quotidienne propre à

<sup>3</sup> « Je veux qu'on fasse un film sur *Déserts* [...] Dans l'intention, les images ne seraient pas descriptives, mais successives. Successions, oppositions de plans visuels, comme il y a des successions et des oppositions de plans sonores. Images abstraites mais peut-être "représentatives". Par exemple, des visages humains si l'imagination du scénariste le veut aussi » (Charbonnier 1970, p. 65-67).

<sup>4</sup> Cette œuvre n'a jamais été éditée. Elle est exclue des « œuvres complètes » de Varèse publiée par Decca (direction : Riccardo Chailly, 1998). Il est par contre possible de trouver des enregistrements « pirates » sur internet. De plus, le film de Thomas Bouchard n'est pas disponible. Faute de mieux, notre analyse se base sur l'écoute du son organisé sans les images.

la prise de son direct cinématographique. Le compositeur ne travaille donc pas avec les références liées aux sources sonores, il ne produit pas de sens à l'aide de la valeur indiciaire des sons enregistrés, mais crée plutôt une musique de film composée de sonorités inouïes. *Déserts* suit la même logique :

les interpolations de son organisé sont fondées sur ce que l'on pourrait appeler des sons bruts (friction, percussion, sifflement, «swishing» ou sonorités cinglantes, broyage, souffle) qui ont été, grâce à l'électronique, filtrés, transposés, transmués, mélangés et composés pour s'adapter au plan préétabli de l'œuvre. (Varèse dans Vivier 1973, p. 154)

La composition se fait donc ici selon une démarche abstraite : le compositeur pense l'agencement de matériaux sur une partition écrite où il intègre un vaste monde sonore à l'aide d'une notation «sismographique». Il devra ensuite concrétiser cette structure à l'aide des outils électro-acoustiques, qui permettent de sculpter les sons pour les «accorder» avec la structure inscrite sur la partition, sur «le plan préétabli de l'œuvre».

### **MICHEL FANO : CONTINUUM, ORDRE MUSICAL, FORMANTS**

Ce processus de mise en phase des idées musicales avec les outils cinématographiques se modifie et se raffine au fil des expériences pratiques du compositeur Michel Fano. Ce dernier s'inspire des idées de Varèse et les éprouve en composant plusieurs partitions sonores pour le cinéma. Le point de départ de sa démarche créative fût une expérience d'écoute cinématographique :

[Dans *Les Amants crucifiés* de Mizogushi], j'avais été frappé [...] de l'extraordinaire continuité qui unissait les événements sonores, langagiers (mon ignorance du japonais y aidant) et musicaux ; et qu'elle permettait, enfin, à l'écoute d'explorer sans ruptures les trois domaines. Au même titre que l'œil ne saurait dissocier, dans l'image : décor, costumes, éclairage, etc. (1986, p. 184)

Si plusieurs musiciens et théoriciens insistent sur l'hétérogénéité des bruits, de la parole et de la musique (Schaeffer 1946, Kracauer 1960, Chion 2003, p. 203), Fano remarque plutôt les frontières malléables et poreuses entre ces éléments — ce qui distingue sa démarche de celle de Varèse. Cette continuité entre les matériaux provoque une attitude perceptive singulière : l'écoute explore les paroles, la musique et les bruits sans rupture, c'est-à-dire sans changement clair et exclusif de la visée auditive (1987, p. 26). À l'instar de l'image, le son est ici considéré comme une totalité dont les composantes peuvent être explorées sur un même plan esthétique. Cette possibilité de glissement progressif et d'exploration continue deviendra le principe directeur des créations sonores de Fano. Le travail du compositeur est d'orienter la circulation de l'écoute dans un espace sans coupure franche, passant de la parole (élément très sémantisé) à la musique (élément peu sémantisé) en passant par les bruits. Ainsi, «tout ce qui est entendu dans un film participe d'un *continuum sonore* à épaisseur sémantique variable» (1975, p. 11). Le travail du compositeur est d'organiser la «circulation du sens» et de définir «de nouveaux dispositifs d'articulation de

tous les sons entre eux, échappant ainsi à la « naturalité » du récit pour se rapprocher des formes musicales d'organisation de la durée » (1986, p. 185).

Cette prise en charge musicale de tous les sons du film se fait sur une *partition sonore*. Le compositeur reprend ici l'idée de Varèse et la développe principalement dans les films de fiction d'Alain Robbe-Grillet et les documentaires animaliers de Gérard Vienne et François Bel<sup>5</sup>. Comme chez Varèse, la partition sonore remplace la notion de musique de film. Fano privilégie une action créative globale où la musique est un « élément architectonique » au même titre que la parole et les bruits (1964, p. 10). Comme nous l'avons vu, cette partition a une dimension sonore : elle désigne à la fois un processus d'écoute à l'aide du microphone et du haut-parleur, une série de captations, de manipulations, de montage et de mixage des sons. Cette partition a également une dimension visuelle ; c'est un guide qui complète les sons organisés sur la bande par les intentions écrites du compositeur.

À mesure que je composais, je créais quelque chose comme une partition : une feuille de mixage, en fait, où chaque son est indiqué, de façon à ce que le mixeur ait une vue d'ensemble des moments où ils interviennent. Il y a quelque chose de visuel dans la partition sonore ; elle exprime bien le rapport de l'œil à l'oreille, qui est à mon avis très important dans le travail de réalisation. La partition sonore est visuelle au même titre que la partition musicale. (2002, p. 177)

Influencé sur ce point par la pensée de Boulez et par les années de formation avec Nadia Boulanger et Olivier Messiaen, Fano conserve l'idée du passage de l'œil à l'oreille comme une dynamique de relais entre les idées et les sons (Boulez 1981a). Le mixeur devient un interprète, qui devra lire la partition et en matérialiser les indications par l'entremise des outils de filtrage et de diffusion du son. La partition sonore englobe toutes les étapes de conception et de réalisation de la bande sonore musicale.

Le processus de composition de la partition s'amorce par un exercice d'écoute musicale de tous les sons présents dans le film. Fano cerne tout d'abord les qualités structurales des matériaux (1963, p. 59) pour ensuite déduire une organisation et dresser des rapports de composition (1954, p. 18–19). L'écoute permet de délimiter un espace musical ainsi que les actions pertinentes pouvant guider le travail sur les matériaux sonores, de la prise de son jusqu'au mixage final :

Le choix des timbres devant être enregistrés sera dicté par la poétique sonore qui peut déjà se dégager des « rushes » de tournage. C'est en partant de certains « effets-bruits » élémentaires (qui organiseront sans doute, par ailleurs, leurs propres structures), de mots également (le mot n'est-il pas aussi *instrumentation* de la voix), que se dégagera, avec évidence, le *cadre* de timbres convenables. Certains, parmi ces éléments, détiennent un **potentiel structurel déterminant, qui suscitera des rythmes, des dispositions harmoniques, etc.** ». (Fano 1964, p. 32. *Nous soulignons*)

<sup>5</sup> Les films *L'Homme qui ment* (Robbe-Grillet, 1968) et *Le Territoire des autres* (François Bel et Gérard Vienne, 1970) donnent une bonne idée de la démarche de Fano.

Pour le film *L'Immortelle* (Robbe-Grillet, 1963), «c'est la matière sonore secrétée par le tournage du film qui [...] nourrit [l']imaginaire» de Fano (2002, p. 177). Ce dernier écoute la ville d'Istanbul et s'intéresse à quatre éléments : le «bruissement liquide dû au port», les «sirènes de bateaux», les «tailleurs de pierre» et «la ponctuation régulière du chant des muezzins» (*ibid.*). Ces sons de la ville constituent les éléments de base de la partition sonore qui s'organise selon les caractéristiques de chaque élément : les tailleurs de pierre sont utilisés comme une figure rythmique ; les nombreuses sirènes parcourent le champ des hauteurs ; le bruissement liquide forme une toile de fond pour les variations de timbre ; le chant des muezzins provoque des changements d'intensité. Tous ces sons concrets provenant d'Istanbul sont mis en relation suivant leurs propriétés musicales (durée, hauteur, timbre, intensité). Le compositeur organise tous les sons selon les principes d'un «ordre musical» : il met en relation les bruits d'ambiance (bruissement) avec les sons musicaux (chant) et les figures sonores (tailleur de pierre, sirènes). «En matière de cinéma et d'audiovisuel en général, il n'y a pas de différence, dans un continuum sonore, entre le son non musical et le son musical.» (*ibid.*). Fano reprend ici la position de Varèse et considère l'ensemble des bruits de la réalité comme le matériau de base de l'art des sons organisés. Toutefois, à la différence de Varèse, il travaillera la valeur référentielle des sons, produisant par exemple une «symphonie de grillons», une polyrythmie des tailleurs, une orchestration du ruisseau<sup>6</sup>.

Cet art musical «élargi, libéré» place l'organisation des sons au cinéma sous la logique d'un «ordre musical» qui désigne une «distribution d'énergie en fonction du temps ; c'est-à-dire [une] organisation des hauteurs, des timbres, des intensités en fonction de la durée» (1976, p. 173 ; voir également 1975, p. 11). Avec les outils électroacoustiques, le compositeur peut intervenir et modifier tous les paramètres du sonore musical, que ces sons proviennent des choses, des hommes ou des instruments. Même si l'écoute se modifie selon la source des sons, les techniques de manipulation du son fixé permettent de travailler les différents paramètres musicaux de tous les sons et d'offrir ainsi une «lecture musicale» de l'œuvre cinématographique (1976, p. 174-175). Cette lecture est en fait une écoute, c'est-à-dire un rapport singulier entre le compositeur et la réalité sonore. S'inspirant encore une fois de Varèse, Fano affirme le caractère intensif du sonore musical : l'organisation du continuum «fonde une dynamique du sens qui ne se mesure plus en sèmes mais en quantité d'énergie, en quanta» (*ibid.*, p. 176). Le compositeur opère des transformations, des variations et des développements du sonore (*ibid.*, p. 186). Dans la séquence d'ouverture de *L'Homme qui ment* (Robbe-Grillet 1968), Fano agence les blocs chinois, le bruit du pic bois et les rafales de mitraillettes pour leur qualité itérative. La répétition rapide d'attaques brusques dynamise la séquence : la fuite de Boris, ses retournements, ses chutes, la marche des soldats et des chiens sont

---

<sup>6</sup> Ces exemples sont tirés d'un entretien audio-visuel fleuve (plus de 10 heures) réalisé avec Michel Fano pour la série «Musique Mémoires» (INA-SACEM). Cet entretien passionnant fournit plusieurs informations sur la démarche de Fano ainsi que le contexte créatif et intellectuel dans lequel il évolua. L'entretien est disponible à l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/grands-entretiens/video/Musique/Fano>.

perçus dans un dégradé de vitesse et de lenteur déclenché par l'énergie itérative de ces sons instrumentaux, naturels ou mécaniques. Ainsi, le compositeur organise le développement temporel de la séquence, il « signe » les images par l'organisation des sons. Bien sûr, plusieurs sons conservent leur ancrage dans l'image (les bruissements de pas dans les feuilles, les respirations, plusieurs aboiements et rafales de mitrailleuse), mais le compositeur crée un écart entre l'écoute fonctionnelle et celle musicale du film, il « distorsionne » la perception quotidienne et provoque ainsi « des itinéraires multiples » (*ibid.*, p. 176 et 185). En somme, Fano organise la circulation du sens grâce au traitement musical de tous les sons. Les moyens électroacoustiques permettent de réguler la fluctuation énergétique des paramètres musicaux de la voix, des bruits et des sons instrumentaux.

Le continuum désigne dans ce contexte un « système de contiguïté des substances, de glissement, de contamination des substances sonores les unes sur les autres » (*ibid.*, p. 186). Ces frontières malléables, ces enveloppements, ces masquages et ces chevauchements sont tributaires d'une façon de concevoir le matériau sonore. Contrairement à Schaeffer, qui considère le sonore cinématographique comme un support d'information non sonore provenant de sources instrumentale, humaine ou chosale (Schaeffer 1946), Fano considère le sonore comme un matériau paramétrique pouvant servir à l'élaboration de structures et de formes musicales. Le sonore au cinéma a pour point d'ancrage principal le son de l'image, qui est en fait le son du récit. Ce matériau de base, fixé et maîtrisable, se décompose en différents éléments : « la plus petite unité en musique c'est déjà un événement défini par trois [champs paramétriques] principaux (hauteur, intensité, durée) » (Fano 1976, p. 174)<sup>7</sup>. Le compositeur doit écouter le monde sonore enregistré et travailler sur une ou plusieurs dimensions de chaque son. Ce travail de mise en valeur des paramètres permet l'enchaînement, la mise en relation des matériaux sonores tout au long de la progression du film. Ainsi, le compositeur rend perceptible des « éléments générateurs » qui permettent « un travail de « tissage » du discours sonore à travers le récit » (*ibid.*, p. 186). Les moyens électroacoustiques et électroniques permettent de découper, de mixer les différents paramètres d'un complexe sonore afin d'en dégager les principes de composition d'une séquence filmique. Par exemple, dans *L'Homme qui ment*, Fano amplifie le profil dynamique du fracas de verre, de la résonance des cloches et de la déflagration des bombes. La modulation de ces sons crée un écart entre la provenance du son et les effets de coupure et de bifurcation du continuum. La mise en relation du verre, de la cloche et de la bombe dépend en premier lieu de leurs caractéristiques acoustiques communes : l'attaque abrupte et le grain de résonance permettent des jeux de

---

<sup>7</sup> Lorsqu'il évoque la manipulation des bandes, Fano considère parfois le timbre comme un paramètre musical. Pour lui, le critère principal de pertinence est le contrôle : si le compositeur peut agir et orienter avec finesse un élément du sonore, ce dernier peut devenir un champ paramétrique de l'ordre musical (1963, p. 54). Ainsi, la maîtrise du timbre ou de l'espace dépend d'outils électroacoustiques et électroniques relativement rudimentaires dans les années 50 et 60, ce qui explique l'hésitation de Fano à inclure ces paramètres comme des éléments structurants de la composition pour le cinéma (cf. Fano 1986).

permutations entre les sons. Fano crée même des sons «chimériques» inouïs, composés de l'attaque du verre *et* de la résonance de la cloche. (2002, p. 178). Ces sons ne sont possibles qu'à l'aide d'outils techniques : le magnétophone et la paire de ciseaux (*ibid.*).

Le travail sur les sons provenant du tournage ne s'effectue donc pas sur des entités pleinement constituées divisées selon leur source d'émission. Le montage brut du bruit de la porte, de celui des pas dans l'herbe, des cymbales, des violons ou des respirations n'est qu'une étape dans un processus plus fin. Le compositeur décompose chaque son pour en relever les caractéristiques pertinentes qui orienteront leur organisation. La structure musicale dépend de multiples enchaînements de «formants». Un formant est un «élément générateur» qui donne sa cohérence à une composition sonore; c'est le principal élément actif, performatif des mouvements de transformations, de variations et de développements de l'Ordre Musical (1976)<sup>8</sup>. Le formant «peut être une cellule rythmique, un timbre», c'est-à-dire un découpage singulier d'un champ paramétrique, mais «il peut être aussi une *attitude sonore*, un procédé de traitement électro-acoustique», c'est-à-dire un type d'opération, de filtrage que l'on applique à plusieurs matériaux, ou «une déviation temporelle par rapport à l'image (asynchronisme)», c'est-à-dire un mode de raccordement des paramètres sonore et visuel (1976, p. 185-186). Nous comprenons alors que les formants ne sont pas des grandes catégories valant pour toute conception sonore pour le cinéma. Les formants dépendent de l'œuvre à créer; ils sont des singularités construites par le compositeur pour les besoins d'une séquence ou d'un film. Les formants sont des critères phénoménologiques, des critères de perception; le créateur doit rendre apparents et productifs ces éléments qui structurent notre appréhension de l'espace et du temps. Dans la séquence du jardin de *L'Homme qui ment*, c'est Fano qui donne au profil dynamique et au grain de résonance de la cloche le rôle d'élément générateur, de formant qui perturbe la progression du continuum. Pendant plusieurs minutes, les cloches se font entendre de façon intermittente; elles interrompent les voix, marquent les changements de plans, dynamisent le dialogue. La tension augmente graduellement pour finalement atteindre son paroxysme dans la scène suivante où nous voyons Boris frappant avec vigueur les cloches sous le regard impassible des villageois. Les sons se distribuent tout d'abord selon une structure souple et libre pour ensuite se synchroniser à l'image et livrer visuellement leur provenance. Tout le film est construit d'après ces opérations de prélèvement d'objets sonores et de réorganisation à des fins musicales. Les effets d'ancrage entre le son et l'image sont d'autant plus intenses (au sens énergétique du terme) qu'ils sont soulignés par le flottement des sons dans le hors-champ visuel.

---

<sup>8</sup> Fano reprend cette notion de Boulez : « Les *formants*, ou ensemble de critères sélectifs, sont donc seuls susceptibles d'engendrer, dans une grande structure, les points ou les champs remarquables qui permettent à une forme de s'articuler » (1981b, p. 88). Par analogie avec le monde acoustique, les formants sont les éléments structurants qui donnent les qualités morphologiques, l'identité d'une figure : « on sait ce que sont les formants acoustiques : fréquences privilégiées, sélectionnées, qui donnent son timbre à un son de base en tant qu'harmoniques par rapport à lui. » (*ibid.*)

La notion de formant a donc une grande souplesse : elle désigne les éléments importants pour une œuvre singulière, c'est-à-dire les éléments qui orientent la progression du continuum et la production des affects et des effets. En paraphrasant Varèse, nous pouvons dire qu'avec cette démarche de composition, le son au cinéma « se libère » d'une double contrainte : il n'a plus à illustrer nécessairement les mouvements visuels, ni à reproduire avec fidélité la réalité acoustique du son direct. Le roulement de tambour, les blocs chinois, les rafales de mitraillettes et les coups du pivert se mélangent, s'entrechoquent et rythment la scène de poursuite en forêt en créant un espace sonore et visuel singulier. Le générique laisse place au génétique : il faut s'attarder à l'émergence et la progression d'un territoire sonore plutôt qu'à la qualification de l'écart entre l'attendu et l'entendu. Les frontières et les règles de composition du continuum peuvent se redéfinir et/ou se déplacer à chaque moment.

Cette logique de composition par formants permet de « nouvelles liaisons entre le vu, l'entendu et le signifié ; entre l'image, le son et le sens » (Fano 1986, p. 184). En effet, le travail musical au cinéma désigne une organisation énergétique des matériaux sonore *et* visuel :

la conception de l'image répond bien à un ensemble de paramètres, [de formants], comparable à celui qui organise le son. Les notions d'éclairage, de focale d'objectifs, de mouvement de caméra, [de luminance, de chrominance, de répartition du champ], peuvent constituer un « réseau » compositionnel, qui, tissé avec celui du son, va alors *travailler* le récit et l'instituer en tant que Forme. (*ibid.*, p. 186 et 187)

Le compositeur doit donc « tisser » ces formants sonores avec ceux qu'il dégage de l'image. C'est en somme une vaste entreprise d'interrelation audio-visuelle ; le son ne fait pas entendre en premier lieu une source indivisible, l'image ne montre pas en premier lieu un objet pleinement constitué ; ils présentent des figures décomposables, des complexes perceptifs constitués de plusieurs éléments. La fixation sur un support et les possibilités de traitements permettent aux créateurs de rendre apparent certains traits, de redistribuer le champ perceptif afin d'augmenter la puissance d'affecter de ces complexes perceptifs ; la forme et la source sont alors une résultante de ces amalgames de « formants » et l'ordre musical investit à la fois les sons et les images du film (1987, p. 25).

## **PRATIQUE ET ESTHÉTIQUE DE LA SENSIBILITÉ MUSICALE AU CINÉMA**

Varèse note en 1940 qu'il reste encore à « opérer une adaptation dramatique, émotive et rationnelle » entre le son organisé et l'image. Ces adaptations nécessitent à ses yeux un programme de recherche sur l'« art-science du son organisé pour le cinéma ».

L'industrie du film tirerait sûrement profit (même au point de vue pécuniaire) d'un laboratoire ou d'une section pour l'étude des problèmes qu'implique l'usage plus complet et plus lucide des appareils sonores. Or il n'existe à peine qu'une relation de politesse entre le service de musique

et celui du son. Ce qu'il faudrait, c'est ôter leur veste et suer ensemble. Il devrait exister un département coordinateur où le compositeur—ou organisateur du son—et l'ingénieur du son pourraient travailler ensemble. (Varèse 1940, p. 111)

La pratique du compositeur et celle de l'ingénieur sont appelées à se renouveler, à s'enrichir mutuellement. La coordination des efforts techniques et esthétiques est essentielle pour le renouvellement des formes d'organisation des sons et des modes de raccordement des sons et des images. Autant l'ingénieur du son et que le compositeur sont tributaires d'une démarche expérimentale, empirique. La production du son organisé nécessite une implication; il faut en quelque sorte se salir les mains, ôter sa veste et suer pour créer des formes, des idées, des outils. La collaboration est nécessaire parce que la matérialisation des idées se fait par l'entremise des dispositifs techniques. La pratique de Fano nous a montré que l'utilisation du dispositif sonore cinématographique comme outil de composition musicale bouleverse la forme des œuvres et inclut la dimension musicale à toutes les étapes de la création d'un film (de l'écriture du scénario, au tournage, au mixage en passant par le montage image et le montage son). Dans ce contexte, le concepteur sonore et le musicien d'aujourd'hui partagent les mêmes outils, travaillent un matériau semblable, et développent une pensée sonore cinématographique favorisant des échanges qui prennent de multiples formes. Nous retrouvons ce dialogue lorsque le concepteur sonore Hugo Brochu distribue des traits de violons composés par Robert Marcel Lepage en tenant compte «de la résonance des clochettes, du chant des oiseaux et de l'ouverture de la porte» (Lepage 2009, p. 9)<sup>9</sup>, ou lorsque le même Lepage accorde «les néons des cellules [de prison en choisissant] des gammes d'accord en résonance avec l'expression de chaque scène» (2009, p. 10)<sup>10</sup>. La musicalité du film traverse alors les frontières entre les différents types de sons, et il apparaît que le compositeur partage cette musicalisation avec les autres artisans du film. Par exemple, le cinéaste Serge Cardinal et les concepteurs sonores Martin Allard et Louis Comtois construisent la bande sonore du film *L'Invention d'un paysage* (1998) à partir d'une «visée musicale», le travail du son cherchant «à ponctuer, à stratifier, à composer, à rythmer» (2002, p. 160). Lorsque ces créateurs associent le passage d'un avion au *glissando* d'un violoncelle (*ibid.*, p. 169), lorsqu'ils accentuent la tonalité mélancolique de la voix d'Ella Fitzgerald ou d'une chanson de Michel Fugain en y associant les variations d'un sifflement de train ou d'un chant d'oiseau (*ibid.*, p. 167), lorsqu'ils créent une «composition de timbre» par l'accumulation des grains de frottement d'un séchoir, des vagues et du vent (*ibid.*, p. 168), ils enrichissent

---

<sup>9</sup> «C'est l'avantage de travailler avec une musique qui n'est pas articulée, qui est composée de couleurs; mon trait de violon peut arriver un peu plus tard, ce ne sera pas perçu comme une erreur. L'approche utilisée pour ce film était vraiment souple et permettait une collaboration entre le monteur son et le compositeur.» (Lepage 2009, p. 9)

<sup>10</sup> «Si j'avais un prisonnier qui sortait, je lui mettais une belle quinte ouverte, et si j'en avais un qui était mal pris, je lui mettais une quinte diminuée. Cette idée marche très bien, même si personne ne remarque la musique dans ce film.» (*ibid.*, p. 10)

l'expressivité du film grâce à une sensibilité musicale<sup>11</sup>. Et c'est sans doute le point le plus important que nous apprennent la pratique et le discours de Varèse, Fano et de leurs héritiers : le cinéma développe une *sensibilité musicale* qui se module selon les projets et qui circule entre les artisans du film (compositeur, concepteur sonore, réalisateur).

En définitive, la réflexion sur le son organisé au cinéma a pour fondement le processus de construction réciproque du dispositif sonore, de la pensée compositionnelle cinématographique et des formes esthétiques<sup>12</sup>. Le compositeur travaille à la surface d'un plan continu, la partition sonore, dont il doit façonner les matériaux et organiser les interactions. Le compositeur met en relation les sons et érige un « réseau », un « carrefour », un complexe audio-visuel constitué de formants (Fano 1986, p. 187 ; 1976, p. 175). Le monde sonore du film est alors construit à partir d'une pensée musicale faite de tensions, de consonances, de dissonances, de confrontations énergétiques et sémantiques. Ce sont ces relations qui orientent notre perception du drame cinématographique et qui orientent la circulation de la musicalité à travers les différentes étapes de création du film. De plus, la sensibilité musicale dépend de l'évolution des conditions matérielles, des usages singuliers du dispositif, du mode d'interaction des artisans et des discours réflexifs sur la création sonore. L'expérimentation est alors inséparable de la réflexion, la pratique entrant en résonance avec les idées. C'est à travers cet échange que se déploie un nouveau paradigme créatif, qui se double conséquemment d'une nouvelle manière de penser la musique au cinéma.

#### RÉFÉRENCES

- Boulez, Pierre. 1981a. « L'écriture du musicien : le regard du sourd ? ». *Critique*, n° 408 : 443–464.
- . 1981b. « Forme ». *Points de repère*. Paris : Christian Bourgois.
- Cardinal, Serge, Martin Allard et Louis Comtois. 2002. « La musicalité d'une bande sonore. À propos de *L'Invention d'un paysage* ». *Écouter le cinéma*, sous la dir. de Réal La Rochelle, 158–174. Montréal : 400 coups.

<sup>11</sup> Il faudrait réécouter ce film et relire le texte de Cardinal, Allard et Comtois en étant attentif aux réponses qu'ils donnent aux différents problèmes soulevés par Varèse et Fano. Notons au passage un élément primordial : la subdivision des sons en paramètres et en formants n'est qu'une étape dans le processus de composition musicale ; l'organisation des champs paramétriques s'inscrit dans un travail plus large de mise en résonance des paroles, des mouvements, des atmosphères, des thématiques, du drame, etc., le compositeur tissant ainsi des « rapports transversaux capables de structurer tout le paysage du film — visuel, textuel autant que sonore » (2002, p. 160).

<sup>12</sup> Ce processus est un élément fondateur des recherches pratiques de Pierre Schaeffer, de Michel Fano, de Maurice Blackburn, d'Alain Clavier et d'Yves Daoust. Ces musiciens créeront chacun à leur manière un programme de recherche sur « l'art-science du son organisé pour le film sonore » : Groupe de Recherches Musicales, section Image (RTF, Schaeffer) ; Institut de recherche fondamentale Image et Son (CNC, Fano) ; Atelier de conception et de réalisation sonores (ONF, Maurice Blackburn, Alain Clavier, Yves Daoust). Ces organisations ont, dans des contextes et des époques très différents, tenté de créer une dynamique pratique et théorique favorisant une meilleure compréhension des rapports entre le son et l'image. La description et l'analyse de leurs idées, leurs trouvailles, leurs essais et erreurs dépassent malheureusement la visée de notre réflexion actuelle. Sur le GRM, section image, voir Schaeffer 1960 et Gayou 2007. Sur l'IRFIS, voir Fano 1975, p. 12. Sur l'ACRS, voir Hellégouarch 2011 et LaRochelle 1992.

- Charbonnier, Georges. 1970. *Entretiens avec Edgard Varèse*. Paris: Pierre Belfond.
- Chion, Michel. 2003. *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Paris: Cahiers du cinéma.
- De Sousas Dias, Antonio. 2008. « La partition sonore: un outil envisagé par Edgard Varèse ». *Edgard Varèse. Du son organisé aux arts audio*, sous la dir. de Timothée Horodyski et Philippe Lallite, 293–306. Paris: L'Harmattan.
- Dufourt, Hughes. 1985. « Art et science ». *Varèse: vingt ans après*, sous la dir. de François-Bernard Mâche, 91-109. *La revue musicale*, n° 383–385. Éditions Richard Massé
- Fano, Michel. 1954. « Aspects de la musique contemporaine ». *Le Point*, mars, n° 47: 3–20.
- . 1963. « Pouvoirs transmis ». *La musique et ses problèmes contemporains. 1953-1963. Cahiers Renaud-Barrault*, n° 41: 46–59. Paris: René Julliard.
- . 1964. « Vers une dialectique du film sonore ». *Cahiers du cinéma*, février, n° 152: 30–36.
- . 1975. « Film, partition sonore ». *Musique en jeu*, novembre, n° 21: 1013.
- . 1976. « L'ordre musical chez Alain Robbe-Grillet. Le discours sonore dans ses films. ». *Robbe-Grillet: analyse, théorie*, Actes du colloque de Cergy-la-Salle (29 juin–8 juillet 1975), sous la dir. de Jean Ricardou, tome I: 173-213. Paris: U.G.É., coll. « 10/18 ».
- . 1981. « Le son et le sens ». *Cinéma de la modernité: films, théories*, sous la dir. de D. Chateau, A. Gardies et F. Jost, 105–122. Paris: Klincksieck
- . 1986. « Les images et les sons ». *Inharmoniques*, n° 1: 182–187. Paris: IR-CAM/Centre Georges-Pompidou/Christian Bourgois.
- . 1987. « Musique et film. Filmusique ». *Vibrations*, janvier, n° 4: 2327.
- . 2002. « La chambre secrète de l'empereur de Chine. Entretien avec Michel Fano ». *Théâtres au cinéma*, mars, n° 13: 177–180.
- Gayou, Évelyne. 2007. *GRM-Le Groupe de recherches musicales. Cinquante ans d'histoire*. Paris: Fayard.
- Hellégouarch, Solenn. 2011. « Maurice Blackburn, compositeur de l'ONF ». Disponible en ligne: [www.creationsonore.ca](http://www.creationsonore.ca).
- Kracauer, Siegfried. [1960] 1997. « 7-Dialogue and sound. 8-Music ». *Theory of film. The redemption of physical reality*, 102–156. Princeton: Princeton University Press.
- LaRochelle, Réal. 1992. « L'Atelier de conception et de réalisation sonores (ONF/1971–1980): partition sonore filmique pour un "nouvel opéra" ». *24 Images*, n° 60: 29–31.
- Lepage, Robert M. 2009. « Atelier de maître: Robert Marcel Lepage. Compositeur de musique de film ». Disponible en ligne: <http://www.creationsonore.ca/creation-sonore.php?ateliers-de-maitre>
- Schaeffer, Pierre. 1946. « L'élément non visuel au cinéma ». *Revue du cinéma* 1, n° 1-2-3.
- . 1960. « Le Contrepoint du son et de l'image ». *Cahiers du cinéma*, n° 108: 7–22.

- Varèse, Edgard. [1930] 1983. «Le film sonore engendrera-t-il de nouvelles tendances musicales?». *Écrits*, 56–57. Paris: Christian Bourgois.
- . [1936] «Nouveaux instruments et nouvelle musique». *Écrits*, 90–93. Paris: Christian Bourgois.
- . [1939] 1983. «Liberté pour la musique». *Écrits*, 100–108. Paris: Christian Bourgois.
- . [1940] 1983. «Le son organisé pour le film sonore». *Écrits*, 108–112. Paris: Christian Bourgois.
- . 1959. «Le destin de la musique est de conquérir la liberté». *Liberté*, n° 59: 276–283.
- Vivier, Odile. 1973. *Varèse*. Paris: Éditions du Seuil.

### ABSTRACT

This essay traces the development of a musical sensibility in cinema through the writings and works of Edgard Varèse and Michel Fano. Varèse laid the foundation of a new paradigm in describing the transformations music undergoes in contact with images, and in embedding sound in the cinematographic process of recording/editing/diffusion. For Varèse, the notions of organized sound and sound score are tools allowing conceiving and working with filmic musicality. Then, in the 1960s, Fano, inspired by some of Varèse's ideas, experienced them by composing several sound scores, among which are some for movies by Alain Robbe-Grillet. In integrating all the film sounds (speech, noise, music) in a musical work, the composer produces a new way of listening, and a specific awareness of music in cinema. The sounds (and images) are divided into formants, and the composer connects them in order to create musical affects and signifiers. Notions of sound continuum, musical order, and formant enrich and add to the dynamic of the work of composition as conceived by Varèse. Ultimately, consideration of organized sound in cinema is based on the process of mutual construction of the sound sphere, the film compositional thought and aesthetic forms. The composer works on a continuous plane, which is the sound score, where materials and interactions are to be shaped and organized. The composer links sounds and builds a complex audiovisual network of formants. This continuous sound space, composed of tensions, consonances, dissonances, and energetic and semantic confrontations, modifies deeply our conception of music in film.

### RÉSUMÉ

Cet article suit le développement d'une *sensibilité musicale* au cinéma à travers les écrits et les œuvres d'Edgard Varèse et de Michel Fano. Varèse pose les bases d'un nouveau paradigme en décrivant les transformations de la musique au contact des images et en inscrivant les sons dans le dispositif «d'enregistrement/montage/diffusion cinématographique». Les notions de *son organisé* et de *partition sonore* sont pour lui les outils qui permettent de penser et de travailler la musicalité filmique. À partir des années 60, Fano s'inspire des idées de Varèse et les éprouve en composant plusieurs partitions sonores (notamment pour les films d'Alain Robbe-Grillet). En intégrant tous les sons (parole, bruit, musique) dans sa démarche musicale, le compositeur

produit une écoute et une conscience singulière de la musique au cinéma : les sons (et les images) se divisent en formants, et le compositeur met en relation ces éléments afin de produire des affects musicaux et signifiants. Les notions de *continuum sonore*, d'*ordre musical* et de *formant* dynamisent et enrichissent alors le champ compositionnel imaginé par Varèse. En définitive, la réflexion sur le son organisé au cinéma a pour fondement le processus de construction réciproque du dispositif sonore, de la pensée compositionnelle cinématographique et des formes esthétiques. Le compositeur travaille à la surface d'un plan continu, la partition sonore, dont il doit façonner les matériaux et organiser les interactions. Le compositeur met en relation les sons et érige un « réseau », un « carrefour », un complexe audio-visuel constitué de formants. Cet espace sonore processuel fait de tensions, de consonances, de dissonances, de confrontations énergétiques et sémantiques modifie durablement notre façon de penser la musique au cinéma.