

Michel Fano, compositeur

*Atelier de maître tenu, le 19 novembre 2014, à l'Université de Montréal,
une activité organisée par le laboratoire
La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son.
Transcription : Pierre Lavoie.
Montage : Frédéric Dallaire.*

- 1. *L'Homme qui ment* : la musique, le son, le sens.....2**
- 2. *Le Territoire des autres* : l'écoute, le mouvement, le rythme.....5**
- 3. *La Chambre secrète* : la voix, l'espace, le seuil.....10**

1. *L'Homme qui ment* : la musique, le son, le sens

Michel Fano : J'ai réalisé la plupart des partitions sonores des films de Alain Robbe-Grillet. *L'Homme qui ment* (1968) est le troisième film de cette collaboration, mais je dirais que c'est le film dans lequel j'ai commencé à travailler sérieusement la continuité entre le son non-musical et le son musical, comme si c'était une suite. J'ai conçu ma partition à partir de quelques éléments sonores musicaux extrêmement précis et ponctuels (un *pizz* de contrebasse, un son de flûte, ou encore de courts motifs de deux à quatre secondes) et de quelques éléments non musicaux (la rafale de mitrailleuse, le son du pivert, les cloches, le verre brisé). J'agissais comme un peintre avec sa palette, je composais de petits moments, je faisais des tests, j'expérimentais. C'est très bien d'avoir une idée donnant cohésion à toute la bande sonore, mais encore faut-il que cette construction coïncide avec l'esprit du film. L'esprit de ce film est un peu compliqué parce qu'il s'agit d'un personnage qui raconte plusieurs versions différentes de son histoire. Le mensonge étant le moteur de la narration, j'ai établi des balises sonores, c'est-à-dire des points à partir desquels le récit pouvait se construire.

Les conditions de création étaient assez particulières puisque j'étais enseignant à l'Institut national supérieur des Arts du spectacle et des Techniques de diffusion (INSAS), l'école de cinéma de Bruxelles. Je travaillais sur ce film et, en même temps, je donnais un cours où je soumettais des matériaux provenant du travail de création en cours. C'était une sorte de ping-pong entre la théorie et la pratique. Les étudiants étaient mon premier public : je voyais assez rapidement les éléments intéressants et ceux qui ne passaient pas. J'alliais recherche, enseignement et pratique. Pendant ce temps, Alain Robbe-Grillet donnait des cours à Saint Louis, aux États-Unis : j'étais donc seul avec le film monté et doublé — Robbe-Grillet ne prenait pas de son au tournage, il fallait placer les dialogues après coup.

Robbe-Grillet est revenu des États-Unis pour le mixage. Il était très content du résultat. J'avais introduit dans le film des dispositifs de relation (entre son, image et texte) qui me paraissaient aller de soi vu l'univers de Robbe-Grillet. Par exemple, j'avais ajouté un son lorsque le personnage tournait la tête, donnant l'impression qu'il réagissait aux éléments de la composition sonore. Cette idée n'avait pas été prévue. Il y a plein de petits détails comme ça que j'ai inventés et qui ont plu au réalisateur. Le matériel sonore était très restreint, parce qu'il n'y avait eu que du son témoin sur le tournage en vue des doublages. J'ai constitué une liste de sons qui me seraient utiles et j'ai fait moi-même les enregistrements. Des sons provenant de ma sonothèque personnelle, assez fournie déjà à cette époque, ont fourni le complément nécessaire.

La séquence d'ouverture est importante du point de vue sonore, puisque plusieurs sons et plusieurs principes de composition reviendront tout au long du film. Cette séquence de poursuite dans la forêt est presque une comédie. Avec cette armée digne de la bataille de Verdun, le personnage interprété par Trintignant serait mort depuis longtemps ! La situation exposée est en quelque sorte tendue, divisée, c'est une sorte de mensonge, puisque des éléments de l'image et du son ne correspondent pas. Les images sont peuplées de lignes verticales — je parle des fûts, des colonnes, des grands arbres qui strient l'image — et j'ai associé à ce motif visuel des sons ponctuels, des percussions, etc.

Lorsque Trintignant tombe mort, forcément, c'est le silence total. Puis l'ambiance extérieure revient peu à peu : il y a un mouvement de feuilles parce que le personnage bouge, et ensuite les oiseaux arrivent comme si c'était une traduction sonore de sa sortie du coma. À la manière d'une ouverture d'opéra, la séquence est truffée de petits éléments déclencheurs qui permettent d'énumérer les principales thématiques sonores du film. Par exemple, le pivert émet un son itératif de même nature que la mitrailleuse ; l'écoulement de l'eau est un bruit qui aura une grande importance dans le reste du film. Dès le départ, il y a trois plans de ruisseaux qui sont filtrés différemment, de sorte à opérer une musicalisation de ce bruit qui, au départ, est plus près du bruit blanc que de la musique. Le filtrage des fréquences provoque des variations dans la hauteur du son. Ainsi, la déambulation du personnage jusqu'au village est ponctuée par plusieurs thèmes sonores qui définissent les principaux gestes de composition et vont avoir une importance pour la suite du récit.

Question : Vous parlez d'ouverture d'opéra, d'exposition d'une thématique, de partition... La composition musicale influe sur votre manière de penser la construction sonore au cinéma. Vous effectuez un travail de sélection-variation ; vous sélectionnez des éléments et par la suite vous créez un système de résonance entre des moments du film et des éléments musicaux. L'association de la rafale de mitrailleuse, du bruit du pivert et du roulement de caisse claire est un bon exemple de ce processus. Une musique se construit à partir de paramètres comme la hauteur, la durée, l'intensité. Comment transposez-vous ces paramètres musicaux dans vos conceptions sonores pour le cinéma ?

Michel Fano : Le propre de la composition musicale est de contrôler les paramètres du son. Le compositeur varie les hauteurs, le timbre, l'intensité, ce qui évidemment n'est pas facile à réaliser sur des sons non musicaux. Je donnais tout à l'heure l'exemple de la musicalisation des ruisseaux. Le filtrage des fréquences implique un changement de hauteur, mais aussi une modification du timbre. Au cinéma, il faut ensuite se poser une autre question : Pourquoi choisir tel son plutôt qu'un autre lorsqu'il ne correspond pas à l'image sur laquelle il se trouve ? Une piste de réponse se trouve dans la vie mentale du personnage à l'écran. Ces sons que l'on entend et que l'on va retrouver dans d'autres parties du film, ce sont ses fantasmes, c'est l'avenir qu'il voit. Cette approche permet de relier certaines parties du film à certaines autres par un son qui paraît au premier abord décousu, parce qu'on ne comprend pas immédiatement son rôle. Par exemple, lorsque les filles jouent à colin-maillard, on entend un grincement métallique. Ce son annonce le jeu érotique qu'elles feront beaucoup plus loin dans le film. Le son doit permettre au spectateur de faire des liens, dans la mesure où il mémorise les choses – l'écoute musicale fonctionne de cette manière, l'auditeur mémorise pour ensuite retrouver. Après le développement qui construit progressivement une atmosphère musicale, le plaisir de retrouver les thèmes initiaux est le même que celui de retrouver dans le jazz le thème après qu'il a été si développé que l'auditeur en a perdu la trace. Dans le cas qui nous occupe, c'est ce que je recherchais : le plaisir du spectateur à réentendre quelque chose qu'il connaît déjà.

Question : C'est comme si vous étiez en train de créer des ponts entre la construction formelle et la construction du sens. Le son va donner accès à l'état d'esprit d'un

personnage, le son va faire le lien entre des séquences, puis ces relations vont produire du sens. Au premier abord, nous pourrions croire que ce travail formel évacue la question du sens. Dans ce que j'entends, finalement, c'est plutôt un jeu de relais, une circulation entre la forme et le sens.

Michel Fano : La musique n'a pas de sens ; elle n'a pas d'autre sens qu'elle-même. Tout le monde est d'accord là-dessus. Un do dièse ne veut rien dire. Le son non musical, lui, a une double particularité. Il a sa construction physique, acoustique, et il a un sens. Si on entend le son d'une motocyclette dans la rue, immédiatement on pense à une motocyclette. C'est à la fois important parce qu'on peut jouer avec ça, mais c'est aussi contraignant parce que ça connote rapidement le son. C'est très délicat.

Question : J'ai l'impression que c'est dans ce flottement que réside la force de la composition sonore au cinéma. Un son peut être relié à un contexte, à une source, mais lorsqu'il est retravaillé, il peut aussi être associé à d'autres contextes, à d'autres éléments. On peut à la fois plonger dans une écoute musicale et sensorielle des choses *et* suivre la circulation du sens qui implique un processus d'inférences et de références. Ces deux dimensions de l'expérience se déploient en même temps et les deux s'influencent mutuellement. Je crois que c'est une des forces de votre travail de favoriser les interactions entre les formes et la signification.

Michel Fano : C'est vraiment du contrepoint. Il ne faut pas oublier que le film s'intitule *L'Homme qui ment*. Parfois la parole dite est conforme à ce qu'on voit, parfois elle ne l'est pas. Parfois le son est conforme à l'image, parfois il ne l'est pas. Parfois le son est conforme à la parole, parfois il ne l'est pas. Donc il y a ces trois discours (son, image, texte) qui sont tricotés ensemble selon le principe du film, c'est-à-dire une sorte de mensonge permanent.

Question : Ce qu'on a vu vous positionne dans un type de cinéma à deux têtes, c'est-à-dire ouvrant du visuel comme du sonore, alors qu'on comprend souvent le cinéma comme un travail débouchant sur une unité multimodale. Cette conception de l'audiovisuel reste exigeante pour le spectateur qui est exposé à des formes singulières...

Michel Fano : Est-ce qu'on doit travailler quand on voit un film ou non ? Si on lit un poème de Mallarmé, je pense qu'on doit travailler ; si on regarde un tableau, on doit travailler, etc. Malheureusement, le cinéma est universellement connu comme quelque chose qui doit distraire et défatiguer. Ça fait d'ailleurs son succès. Il y a d'autres formes de cinéma qui ne partagent pas cette conception. Je pense au cinéma d'Alain Cavalier. Je trouve que ses films nécessitent de plus en plus de travail. On peut aussi penser à certains Godard. Il y a un cinéma qui fait travailler et puis il y a un cinéma de divertissement qui nous fait pleurer, rigoler, etc. Je ne condamne pas ce cinéma, mais ma pensée, ma réflexion n'y a pas sa place du tout. Dans un contexte de divertissement, ma démarche ne fait que troubler le dispositif.

Question : Les formes cinématographiques des œuvres qui nous font travailler peuvent produire un certain malaise, un inconfort qui invite le spectateur à réfléchir

justement. Dans votre travail de conception sonore, est-ce que le plaisir du spectateur est un critère ou est-ce que vous cherchez à créer un inconfort pour inviter le spectateur à réfléchir à ce qu'il entend et à ce qu'il voit? Et est-ce qu'à ce moment le plaisir se trouve ailleurs ?

Michel Fano : Quand on crée un objet, on ne se met pas forcément dans la peau du spectateur, compte tenu du fait que le premier spectateur de ce que l'on fait, c'est soi-même. Donc je n'ai jamais cherché à provoquer de l'inconfort. Au contraire, j'essaie, par ce dialogue avec le son, de créer des repères. Je pense que ce que je souhaite pour le spectateur, c'est simplement une ouverture à l'écoute. L'écoute pour moi n'est pas du domaine de l'oreille, mais plutôt de l'ordre de l'ouverture qu'on peut avoir à tout phénomène : l'ouverture au monde, l'ouverture à l'autre, l'ouverture au monde sonore, l'ouverture de l'œil même... Cette ouverture implique un don de soi, un mouvement qui part de vous pour aller vers la chose que vous voyez, que vous entendez, que vous lisez. L'écoute sérieuse demande un travail de l'auditeur : par exemple, l'écoute attentive d'une œuvre musicale classique, que ce soit Chopin ou Mozart, c'est exigeant !

Question : Vous avez parlé du fait de prendre un son dans une partie du film, de le répéter plus tard dans une situation tout à fait différente et ainsi de ménager un lien entre ces deux moments du film. Est-ce que le spectateur est capable systématiquement d'établir ce lien ou faut-il l'aider par un leitmotiv ou par un autre son répétitif ?

Michel Fano : En effet, la mémorisation nécessite d'entendre un élément au moins deux ou trois fois. C'est un peu ce qui se passe dans le film. C'est le cas du pivert, qui est un son thématique relié à la parole de Jean Robin. Il l'annonce chaque fois. Aussi, le bruit des pas des soldats est relié au fait que ça se passe sous l'occupation allemande en Tchécoslovaquie. Puis on va entendre le même son plus loin dans une des scènes érotiques. On ne fait pas explicitement cette association, mais on la ressent ! À mon souvenir, il n'y a que 18 sons dans ce film. C'est tout ; 18 sons sur une heure et demie, ça ne fait pas beaucoup. Il y a donc beaucoup de reprises — mais après tout la musique n'est faite que de 12 sons, il s'agit de les arranger convenablement. Il y a des scènes où naturellement on devrait entendre quelque chose, un vrombissement, un remuage de feuilles, etc. Dans ce film, il n'y a aucune ambiance, il n'y a que la parole, le musical et le travail sur le son. Le fait que les sons soient seuls fait qu'on s'en souvient plus facilement.

Question : Pour arriver à déployer une telle partition sonore, tout au long du montage que vous avez fait de ces 18 sons, est-ce qu'il y avait un aller-retour entre le montage des images et votre montage sonore ou est-ce que vous avez travaillé sur une partition visuelle fixée ?

Michel Fano : Je n'ai pas touché à l'image. J'étais esclave du film, sauf à un endroit que très gentiment Robbe-Grillet m'avait donné à organiser dans les durées. Il m'avait dit que c'était une rhapsodie, de faire ce que je voulais, de simplement garder les plans dans l'ordre où ils étaient.

Question : Si donc vous faites cette partition sonore sur un texte filmique fixé, avez-vous l'impression, tandis que vous faites le travail, que votre partition sonore est une forme de lecture du film ? Que quelqu'un qui écouterait, qui se porterait à l'écoute de ce film, serait aussi en train de l'interpréter ?

Michel Fano : Oui, absolument.

2. ***Le Territoire des autres : l'écoute, le mouvement, le rythme***

Michel Fano : Pour faire *Le Territoire des autres* (1970), je me suis enivré des images d'animaux tournées en Afrique et en Europe par François Bel et Gérard Vienne — au point de m'endormir dessus. Je pense que ça m'a donné une intimité extraordinaire parce que j'ai été complètement seul pendant un mois avec ces animaux et je ne communiquais qu'avec eux. Je ne me suis jamais inséré, physiquement, dans cet univers animal, mais je me suis senti moi-même animal pendant les neuf mois que j'ai travaillé sur le film. J'étais stupéfait et admiratif parce que les animaux sont bien plus forts que nous, bien plus sincères que nous. L'animal a une noblesse, une sensibilité, que nous avons malheureusement perdues. Je pense que ma partition sonore a été influencée par ce constat. Dans ce film, il n'y a pas de parole, pas de commentaire, pas de scénario préalable : c'est le résultat de notre expérience d'écoute des animaux, de ma rencontre avec ces dizaines d'heures d'images.

Après cette expérience physiquement fatigante — c'est que j'ai regardé ces images en continu pour en être absolument saturé, jusqu'à en avoir par-dessus la tête —, je me suis demandé comment organiser ces images. Ce n'était pas facile, puisque toutes les images étaient belles et intéressantes. Je voulais partir d'une image et que celle-ci nous offre la précédente et la suivante. C'était une façon de travailler peu ordinaire, mais qui était parfaitement adaptée à ce type de projet. Sur ce point, j'étais influencé par les méthodes de composition de la musique moderne, qui développe les possibilités de l'œuvre à partir du matériau sonore, et non pas d'idées préalablement établies sur la partition. Je me disais que le matériau était si fort qu'il ne se laisserait pas coincer ou embrigader dans une structure définie à l'avance. Il fallait que ce matériau secrète sa propre structure.

J'ai choisi de construire les séquences à partir de différents comportements animaux : la chasse, la sexualité, le regard, la présence, les relations familiales, etc. J'avais prévu une construction musicale du film : une symphonie en sept mouvements, précédée d'une introduction et suivie d'une coda, chaque mouvement présentant une phase du comportement animal. C'est par une vue sur l'inerte, le minéral, que s'ouvre le film. On part du noir, du néant, on voit des petites pointes éclairées comme si c'était un ciel étoilé. Ça se précise peu à peu et on s'aperçoit, juste avant la fin du plan, que c'est un

morceau de charbon. Puis viennent ces vagues de mazout dans le canyon, suivies par l'évocation de la mort qui sera reprise à la fin du film lorsqu'on voit ces oiseaux mazoutés tomber les uns sur les autres. La vie apparaît ensuite à travers des gros plans réalisés à l'aide d'un microscope : nous voyons le sang circuler dans les artères d'un embryon de poussin. On entend à ce moment les sons naturels d'une chasse en Alsace, avec ces chasseurs qui recherchent le sanglier ou le renard en labourant le terrain de leurs coups de bâton. S'opère alors une relation entre la guerre et la naissance de la vie. C'est ce que j'appelle le prologue, ou l'introduction.

Nous avons travaillé ce film de façon monastique. Personne n'avait vu d'images avant que le film soit terminé et qu'on fasse une projection pour des amis. Je me demandais si les gens n'allaient pas être décontenancés par le fait de voir tout d'un coup un daim, un oiseau, une baleine, etc. Finalement, il n'y a pas cette désorientation parce qu'on comprend que c'est basé sur le comportement et que les règles d'organisation du film sont très différentes de celles offertes par le documentaire animalier classique. Nous tentons d'informer la sensibilité du spectateur plutôt que sa connaissance. C'est pour ça que je dis que ce n'est pas un documentaire animalier mais, disons, un poème animalier. On n'explique pas, on ne démontre pas. On montre, c'est tout. C'est un film sur le regard, ça c'est sûr. Mais c'est les animaux qui nous regardent. Ce n'est pas nous qui les regardons. Il y a beaucoup de plans dans le film où nous sommes en cage et c'est eux qui nous fixent.

Question : En tant que musicien, à quoi étiez-vous particulièrement attentif quand vous regardiez pendant des heures ces images ? Au type d'animal représenté ? À la couleur ? Aux mouvements ? Aux textures ? Quels sont les éléments dans l'image qui peuvent orienter votre travail de montage image et de montage sonore ?

Michel Fano : Je commence maintenant à m'intéresser à la peinture, mais avant, j'avais une culture de l'œil très modeste, pour ne pas dire nulle. En revanche, j'étais extrêmement sensible au mouvement et à l'immobilité parce que ce sont des notions essentiellement musicales. On parle aussi de la couleur en musique, mais les problèmes de durée, d'arrêt et de rythme sont essentiels. On retrouve ça chez les animaux aussi, dans leurs accélérations brusques et leurs arrêts. Vous avez sûrement remarqué qu'il n'y a pas de continuité dans les mouvements animaux : ils sont dans un état ou dans un autre. Ces mouvements me parlaient beaucoup plus que la texture de l'image, sa coloration ou son organisation.

Question : Est-ce que le montage était une manière de dynamiser, de créer de nouveaux rythmes par l'accumulation de différents plans ?

Michel Fano : Bien sûr. Ce montage est très étudié sous ce rapport. Je me souviens du coq-faisan au début du film, avec ses mouvements de tête de séducteur. Le rapport des sons avec les mouvements de l'animal produit un rythme extrêmement étudié. Il n'y a pas seulement le rythme sonore, il y a des rythmes audiovisuels, c'est-à-dire le rapport d'un son, d'un geste et d'un autre son. C'est un rythme à trois éléments, dont deux éléments sont sonores et un visuel.

Question : J'ai l'impression que l'esthétique que vous avez choisie, basée sur les sons bien définis, sélectionnés, et peu sur les ambiances sonores immersives, aide à ressentir ce que vous décrivez.

Michel Fano : Effectivement, la plupart des films utilisent beaucoup les ambiances. Une ambiance, c'est globalement quelque chose d'indifférencié. Il faut que ça le soit pour ne pas gêner le dialogue. Vous arrivez à discerner des choses parce que vous les cernez, justement, par une écoute attentive. Si on veut faire une ambiance vivante, il ne faut pas prendre la réalité. Il faut prendre des sons que l'on peut isoler. Par exemple, dans *Le Territoire des autres*, il y a un long panoramique d'un grand cerf qui parcourt lentement l'écran. Si on avait mis l'ambiance sonore provenant des lieux du tournage, ça serait d'un ennui considérable. Étant donné que ce plan avait été tourné sans son, j'ai dû construire une ambiance sonore avec un chant d'oiseau et un brame de cerf, et je voulais organiser une musique à partir de cette ambiance. Autrement dit, je voulais composer avec des sons provenant de la réalité, mais agencés de manière musicale.

Quand il s'agit de reconstituer complètement une ambiance à partir d'une vingtaine de sons ayant un volume différent et une hauteur différente, on n'est plus du tout dans un monde indistinct et continu, mais sur une sorte de marqueterie sonore. Cela donne de la profondeur à l'audiovisuel. Rien ne ressort d'une ambiance, tandis que lorsque l'on compose l'espace à l'aide de sons isolés, tout bouge constamment. Les brames de cerf ont été choisis pour leurs différentes hauteurs et à leur intensité. Le chant d'oiseau très aigu contraste avec ces sons graves. J'insiste beaucoup sur cette façon de composer avec les contrastes ; ce sont les contrastes qui façonnent l'espace sonore, qui donnent de la vitalité à l'audiovisuel. Pour moi, le son doit toujours être en mouvement. Il ne faut jamais s'installer dans quelque chose. C'est ce que je reproche un peu à certains confrères compositeurs d'aujourd'hui. Ils ont tendance à s'installer dans un dispositif, à le faire durer quelques minutes, puis à changer. Je cherche le mouvement perpétuel, je cherche les contrastes. Le contraste est une chose indispensable dans la construction sonore.

Question : Dans *Le Territoire*, il y a un jeu de présence aux animaux et à ce qui est représenté. Un jeu de lecture avec le son, d'interprétation, où se tisse une relation inédite entre l'homme et l'animal, ou entre le film et l'animal, je ne sais trop. Votre

présence sonore dans le film, par la volonté d'organisation musicale, par les sonorités « non réalistes », donne l'impression d'un regard, d'une lecture humaine. Dans le territoire des autres, l'être humain résonne. Par exemple, il est surprenant de découvrir la richesse chorégraphique des combats et des danses des oiseaux ou des cerfs, le rythme animal se révélant alors à travers la musicalité humaine. Quelle est pour vous l'importance du rythme et des associations entre les mouvements de l'image et les fluctuations du son ?

Michel Fano : En ce qui concerne *Le territoire*, vous avez raison de souligner l'aspect chorégraphique de certaines scènes. En particulier au début du film. Il y a ce coq-faisan aux mouvements donnant l'impression d'une danse. Il faut choisir les sons et les rythmes, ça n'est pas forcément synchrone ; quelquefois c'est décalé exprès pour que ça fasse un rythme intéressant. Qu'est-ce que c'est qu'un rythme audiovisuel ? C'est, par exemple, un module qui serait constitué d'un son, d'un changement d'image, et d'un autre son. Ça fait un-deux-trois. C'est un rythme audiovisuel puisqu'il y a un élément visuel qui fait rythme dans l'ensemble. Faire correspondre une structure d'image à une structure de son, c'est une perspective qui me sourit. Je pense que cette relation produit des effets de sens, des effets de substance : substance de l'image, substance du son, substance image-son.

En même temps, lorsqu'on choisit un son, il y a parfois l'instinct qui entre en ligne de compte. Il n'y a pas toujours une nécessité théorique. Pour moi, c'était très japonais, ces grands animaux puissants. Quand j'ai vu l'image, j'ai pensé tout de suite au théâtre japonais. J'ai travaillé avec les percussions captées par un micro contact — qu'on appelle aussi accéléromètre, ou micro quartz. Ça donne ce côté très dense, très plein. Pour ce qui est de la bataille des chevaliers combattants, où se retrouvent d'ailleurs certains de ces sons-là, c'est du tabla, tout simplement. Mais monté ! Le montage précis du tabla sur les mouvements fait penser aux dessins animés et à la bande dessinée.

Il faut préciser que je cherche toujours des associations signifiantes, et qu'idéalement je me concentre sur les matériaux associés à la réalité filmée. Par exemple, dans la musicalisation des chants ou des cris, je voulais toujours qu'on entende les animaux. Je voulais qu'on parte du son réel, qu'on s'en écarte de plus en plus et que ça devienne comme des éléments musicaux, en les changeant de hauteur, de rythme et tout ça, mais qu'il reste quelque chose du son initial, de l'animal. J'ai déformé leur parole, mais ils sont toujours là.

Question : À certains moments, si l'on se ferme les yeux, on pourrait penser que *Le Territoire des autres* n'est pas un film sur les animaux. Plusieurs sons proviennent d'un territoire étranger à celui des animaux. Il y a des machines, des trains, des sonorités quasi électroniques, etc. Quels principes d'association sémantique ou musicale guidaient ce travail d'importation des sons sur les images des animaux ?

Michel Fano : Sur un film d'une heure trente minutes sans explication et sans parole, j'ai pensé qu'il fallait tout de même de temps en temps avoir des moments d'humour ou de détente. Les bruits industriels auxquels vous faites allusion sont des bruits de train en marche sur une course de lièvre. Chaque fois que le lièvre change de terrain, le bruit change. Ce n'est pas un train continu, c'est un train monté avec des filtres différents suivant le parcours du lièvre (la terre, le foin, la pierre, etc.). Je traitais ces sons comme des éléments musicaux. J'ai aussi créé des sons à l'aide de micros contact, qui captent la vibration sonore dans une matière (et non pas dans l'air). Je collais ces micros sur des poteaux téléphoniques en bois et quand il y avait du vent, la vibration du bois produisait une espèce de harpe éolienne que j'ai beaucoup utilisée, des sons de nature musicale. Même si ces sons sont intéressants au point de vue acoustique, il faut pouvoir les organiser, et c'est le travail du compositeur. Je les manipulais comme des sons musicaux. Je modifiais leur hauteur, leur timbre, leur intensité.

Question : Qu'est-ce qui vous intéressait dans l'idée de travailler, dans le cadre d'un documentaire animalier, des sons décalés, importés et musicalisés comme ceux que vous décrivez ?

Michel Fano : C'était le seul film où je pouvais exprimer cet intérêt parce qu'il n'y avait pas de parole. Il y avait un univers sonore à reconstruire entièrement. Malgré l'intérêt que j'ai porté à mes travaux avec Robbe-Grillet et le plaisir que j'y ai pris, j'étais toujours un peu contracté à l'idée qu'il y avait du dialogue et qu'il fallait travailler avec du sens. C'était un autre genre de travail, extrêmement intéressant aussi. Dans *L'Homme qui ment* par exemple, du point de vue du sens, le son est important par rapport aux autres déterminants du film : l'image, la parole. Mais avec *Le Territoire* j'étais maître du bateau ! Je pouvais chercher, justement, toutes les possibilités de réaction entre ce qu'on voit et ce qu'on entend. Ça n'était pas possible pour d'autres films.

3. *La Chambre secrète : la voix, l'espace, le seuil*

Michel Fano : La pièce radiophonique *La Chambre secrète* (1981) est une commande de la radiodiffusion française qui donnait à l'époque carte blanche aux compositeurs et aux hommes de lettres. J'ai mis du temps à accepter parce que je ne savais pas comment j'allais travailler sans l'image. Naturellement, j'ai pensé à l'œuvre de Robbe-Grillet, parce que c'était mon univers littéraire. J'ai pris un fragment très court d'un de ses textes qui s'intitule « Instantanés : La chambre secrète ». Ça fait 12 lignes. J'ai travaillé avec un acteur, Michel Lonsdale. Je lui ai dit de lire ce texte de trois manières différentes : normale, emphatique et monotone. J'ai ensuite recomposé les phrases avec les différentes intonations, ce qui donnait un langage assez fantomatique. La pièce contient également des sons provenant des quatre films de Robbe-Grillet auxquels j'avais participé à ce moment. J'ai aussi utilisé un outil monstrueux dont vous avez peut-être entendu parlé, le Synthi-100. C'est un énorme synthétiseur inventé par un Anglais,

Peter Zinovieff. En plus des fonctions classiques (générateur, *pitch shifter*, etc.), cet instrument avait des connexions par tableaux matriciels : on pouvait mettre en rapport des sons simplement en programmant une coordonnée cartésienne.

Question : J'ai l'impression que votre conception de la composition sonore s'est élaborée dans cette rencontre avec l'écriture romanesque et l'écriture filmique d'Alain Robbe-Grillet. Et si l'on se rapporte à toutes les transformations sonores de la voix et des bruits opérées dans *La Chambre secrète*, je me demande si cette esthétique de la variation continue n'est pas influencée par la description dans les romans de Robbe-Grillet, une forme de description qui, comme le disait l'autre, efface l'objet à mesure qu'elle essaie de le décrire. Une sorte de système qui, à force de décrire un objet, en découvre le potentiel caché. N'y a-t-il pas une part de votre conception et de votre travail concret sur la partition sonore qui s'est développée dans un dialogue avec l'écriture romanesque ou filmique de Robbe-Grillet?

Michel Fano : C'est évident. J'ai découvert la littérature de Robbe-Grillet assez tard mais, déjà dans le premier film qu'on a fait ensemble (*L'Immortelle*, 1963), c'est effectivement cette écriture et cette pensée qui m'ont amené à ce type de travail.

Question : Vous faites subir à la voix de Michael Lonsdale un traitement sans ménagement. Jusqu'où êtes-vous prêt à aller avec une voix ? Jusqu'au point d'effacer son identité, de lui en donner une ou plusieurs autres ? Jusqu'où êtes-vous prêt à traiter la matière de la voix ? Au point de mettre en péril l'identité de la personne qui est en cause ?

Michel Fano : L'identité de la personne m'importe peu. En revanche, ce qui m'importe beaucoup — et je ne sais pas si j'y ai toujours réussi —, c'est de savoir à quel moment on va perdre le sens dans la parole. Et dans *La Chambre secrète*, on est toujours sur le fil du rasoir. Il y a des trucs qu'on entend, d'autres qu'on n'entend pas ou qu'on ne comprend pas. Cette limite est très difficile à définir et me paraît tout de même essentielle parce que si on ne comprend plus du tout, aussi bien prendre un autre bruit. Il faut qu'on comprenne un peu, et en même temps, il faut que ce ne soit plus tout à fait la même voix. Mon problème est là. C'est un peu comme quand on utilise un vocodeur : le potentiomètre règle le niveau du vrai et du faux, et arrive un moment où on ne comprend plus parce que la voix est trop altérée. Je peux passer des après-midi à chercher cette limite. Voilà le problème de la déformation de la voix. De toute façon, quand vous allez à l'opéra, si vous vous fiez à ce que vous entendez des chanteurs ou des chanteuses pour l'identité des personnages, vous êtes perdus. C'est très rare qu'on comprenne les paroles d'une chanson, y compris d'ailleurs dans la musique de variétés. L'exception à la règle est peut-être l'allemand qui a tout de même des points d'appui de phonétique beaucoup plus importants.

Question : Dans *La chambre secrète*, il arrive qu'on entende le ruissèlement de l'eau qui tombe par petites gouttes sur une surface de pierre réverbérante. Il arrive qu'on entende comme le murmure d'une présence humaine dans une foule. Ces deux sons me donnent comme une position d'écoute intérieure à l'œuvre qui, elle, est faite de

réverbérations, de multiplications, de démultiplications, comme si j'étais un visiteur dans une architecture baroque. Ces deux sons me donnent le point, la position, la place à occuper pour bien entendre cette composition. Si je me mets à l'extérieur, c'est un fouillis ; si je me mets là — et ce là, vous l'avez dessiné par ces deux sons et beaucoup d'autres —, alors tout à coup ça se déploie autour de moi.

Michel Fano : Et vous savez ce que c'est que ce son ? C'est le son qu'on entend dans les citernes souterraines d'Istanbul. C'est un son que j'avais fait au moment du tournage de *L'Immortelle*. C'est une sorte de cathédrale souterraine remplie d'eau et où il y a cette multiplication de gouttelettes. C'est exactement l'effet que je voulais rendre ! C'est la nature du son d'être appréhendé à partir de la position centrale de l'auditeur, au milieu de quelque chose. Cette notion d'espace est particulièrement importante dans cette pièce. J'ai découvert que ce n'est pas nécessairement la réverbération qui définit un espace. Je crois que l'espace est plutôt dû à des effets dynamiques, c'est-à-dire à des contrastes entre les moments très forts suivis de silence. Le silence est très important pour établir des profondeurs.

Question : D'ailleurs, le silence semble jouer un grand rôle dans cette pièce radiophonique, mais aussi dans vos partitions sonores pour le cinéma...

Michel Fano : Le silence est capital. C'est plus important que le son. Parce que c'est grâce au silence qu'on entend le son. Pour moi les silences sont, comme ils le sont d'ailleurs dans une œuvre musicale, des moments de récapitulation, de respiration pour le spectateur. Le silence permet de mettre de l'ordre dans ce qui vient d'être entendu. C'est une chambre de résonance. Je crois que c'est absolument indispensable. Le compositeur Edgard Varèse dit qu'une scène de meurtre sera beaucoup plus forte si le silence remplace les cris d'horreur. Je crois qu'il a raison. Le silence est un élément expressif d'une très grande force.

Techniquement, il y a plusieurs types de silence. Premier cas : il n'y a rien sur la pellicule. C'est le silence total. C'est dangereux dans un film parce qu'on pense qu'il y a une panne. Ça trouble complètement le spectateur. Il y a aussi le silence des airs. C'est vraiment du silence : on n'entend rien, mais c'est un silence ouaté. Il y a des silences « nature », par exemple en été quand il n'y a pas d'insectes, qu'il n'y a pas de voitures, alors que le lieu semble déserté. Et puis il y a le silence habité. Par exemple, j'ai fait des enregistrements dans une grande cathédrale où il y avait une sorte de halo permanent sans pour autant qu'il y ait de bruit. Un halo, et puis tout d'un coup une chaise qui remue ; c'est ce que j'appellerais un silence habité. Il y a le silence du spectacle où il suffit qu'un spectateur tousse pour nous faire prendre conscience de la foule qui écoute. Malheureusement, le silence n'existe plus dans les spectacles, dans les films, dans les émissions de télévision. Je pense que pour la plupart des gens, le silence, c'est la mort.

Question : Il y a plusieurs moments dans *Le Territoire des autres* où il y a pratiquement absence de son. On croit parfois entendre le grattement des animaux, mais

vous jouez avec le seuil d'audibilité : l'auditeur n'est pas certain s'il entend quelque chose ou pas. Le vide dont vous avez parlé, je me demande s'il signifie plus que la mort, si le silence ne serait pas une façon de se retrouver soi-même. Dans ce documentaire animalier, l'écoute du silence oblige l'homme à se questionner sur son rapport avec les animaux à l'écran. Est-ce que le silence laisse une place au spectateur pour qu'il s'interroge sur son rapport avec ce qu'il voit et ce qu'il entend, à la manière de cette citerne d'Istanbul qui indique le point d'écoute dans *La Chambre secrète* ?

Michel Fano : Oui, le silence offre un moment au spectateur pour comprendre et assimiler ce qu'il vient de voir et d'entendre. C'est donc en offrant du temps que le silence devient un espace de résonance.

Question : On a parlé d'espace, on a parlé de limites, de franchissement, de basculement, des effets de rupture. Il me semble que tout ça est contenu dans l'idée centrale que l'on trouve dans vos écrits et que l'on ressent lorsqu'on écoute votre travail, cette idée de continuum sonore. C'est l'organisation d'un plan continu qui permet de poser des limites, de créer des franchissements, des tensions, de délimiter des espaces. En quoi cette idée de continuum sonore a-t-elle orienté vos gestes de création et peut-être aussi votre manière de penser le monde sonore ?

Michel Fano : Dès mes premières expériences de montage de courts métrages, j'étais étonné de la délimitation entre les éléments sonores. Tout était dans des boîtes. Il y avait des étiquettes différentes : le bruitage, les ambiances, la parole, la musique. Il y avait quatre couleurs différentes. Pourquoi pas une boîte unique pour mettre toutes ces choses ? Pour moi, tous les sons peuvent interagir sur un continuum. Si les frontières ne sont pas fixes, que la boîte est assez grande, alors le sens également se met à circuler. Chaque son a alors une certaine épaisseur sémantique (j'emprunte cette notion à Umberto Eco) : la parole est cent pour cent signifiante, la musique n'a pas d'autre sens qu'elle-même, et au milieu le bruit est plus ou moins signifiant. Le territoire des bruits est malléable, manipulable, il permet de glisser de façon continue de la parole jusqu'à la musique, et *vice versa*. C'est ça le continuum sonore. J'estime également que l'image a un continuum visuel : on ne dissocie pas, dans une image, le costume du geste, ou du décor, ou de la lumière ! On voit quelque chose de global, donc il n'y a aucune raison que notre conception de l'espace sonore ne soit pas aussi globalisée.