



Quelles questions sonores soulève le travail sur des images d'archives ?

Mémoire de fin d'études

Agathe Poche

Département son, promotion 2015

18 mai 2015

Sous la direction de Jean Pierre Laforce et Stéphane Thiébaud

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	2
I. LE DOCUMENTAIRE HISTORIQUE.....	4
1. La subjectivité du réalisateur.....	4
<i>a. Le tombeau d'Alexandre, Chris Marker (1992).....</i>	<i>6</i>
2. La sonorisation des images d'archives.....	9
<i>a. L'esthétique du trop-plein.....</i>	<i>9</i>
<i>b. Le rythme par le son dans Blockade, Sergei Loznitsa (2006).....</i>	<i>14</i>
<i>c. La tension plus que la démonstration.....</i>	<i>17</i>
3. Le témoignage du son direct.....	20
4. Le respect absolu de l'archive.....	22
5. Entretien avec Sergei Loznitsa.....	24
II. L'ARCHIVE COMME FRAGMENT POETIQUE.....	29
1. <i>Poussière d'Amérique</i>, Arnaud des Pallières (2011).....	31
III. LE TRAVAIL DU SON SUR MON FILM DE FIN D'ETUDES : <i>VILLENEUVE</i>.....	36
1. La recherche des images.....	36
2. La petite histoire et la grande histoire: un traitement sonore différent.....	42
3. Le son d'archive.....	46
4. Comment la nature de l'image s'impose au travail du son.....	48
CONCLUSION.....	50
BIBLIOGRAPHIE.....	51

INTRODUCTION

C'est au cours de ma seconde année d'étude à la Fémis que je me suis intéressée à la problématique de l'utilisation des images d'archives, grâce à l'atelier inter promotion qui avait été organisé sur le sujet. Les débats sur les films que nous voyons étaient riches et passionnants, ce sujet, par essence, mêlant intimement des enjeux esthétiques et éthiques. J'avais de plus l'envie, dans mon film de fin d'étude, de parler d'une époque que je n'avais pas connue : la décennie 70 dans le quartier de la Villeneuve à Grenoble, où avaient vécu mes parents. Mes deux intérêts ont naturellement convergé et j'ai décidé de consacrer aux images d'archives à la fois mon film et mon mémoire de fin d'études.

Il existe de nombreux films documentaires ou de fiction qui donnent à voir des images d'archives. Par images d'archives entendons des images animées ou fixes (photos, documents écrits) préexistantes au film et tournées de manière indépendante à lui. Celles-ci sont parfois montées uniquement entre elles ou bien mêlées à des images tournées pour l'occasion. Dans tous les cas l'utilisation de ces images dans un ensemble soulève de nombreuses questions. En effet ces images ont une histoire propre, un contexte historique, un opérateur... Or le fait de les monter dans un film leur ajoute nécessairement un sens qu'elles ne possédaient pas. Le regard est neuf, actualisé. Il y a donc de nombreuses manières de les monter, de la négation de leur nature propre à son absolu respect. Lorsqu'il s'agit d'une archive historique (qui traite d'un événement de la grande histoire) on peut se poser des questions éthiques : Peut-on modifier le document d'origine (le coloriser, le recadrer, le sonoriser) ? Peut-on ajouter un hors champ sonore qui pourra donner à l'image un contexte ou un sens qu'elle ne possédait pas ? Doit-on préciser sa provenance au spectateur ? Comment le lier à d'autres images de provenance différente ? Ces questions se posent-elles dans les mêmes termes lorsqu'il s'agit d'images « amateurs » ?

Ces questions ont été bien souvent traitées par le biais de l'image et du montage. J'aimerais ici me pencher plus particulièrement sur leur traitement sonore.

Il est commun voire absolument normal d'ajouter de la matière sonore au seul son direct des plans, en fiction comme en documentaire. On ne parle pas alors de dénaturation des images filmées (images et sons) puisque ces images, ou plutôt ces plans sont précisément en devenir. Nous travaillons au montage son, au mixage et à l'étalonnage, à

leur donner leur juste place dans le film pour lequel elles ont été créées. De fait il arrive souvent que les images d'archives soient muettes et que le son doive être repensé. Cette réflexion sur le son s'impose donc aux réalisateurs. Le fait de considérer toute modification de l'image historique comme un sacrilège, un mensonge, est sans doute un peu dépassé et il ne s'agit pas ici de faire une leçon de morale sur ce qu'il faut et ne faut pas faire. Entre un strict respect du document historique et un traitement absolument libre de leur utilisation de nombreux réalisateurs font leurs propres choix qui chacun soulèvent des questions. Il est impossible d'y répondre sans savoir à quel type de film on a affaire et ce qu'il veut raconter.

J'aborderai dans un premier temps le documentaire dit «historique», ayant pour but de nous éclairer sur l'Histoire. Je me pencherai sur le travail de Chris Marker, Sergei Loznitsa et Harun Farocki et la série *Apocalypse*. Dans un second temps je m'intéresserai à ce que permet au son une utilisation des images d'archives comme des fragments poétiques, comme le fait Arnaud des Pallières dans *Poussière d'Amérique*. Je reviendrai enfin sur la fabrication de mon film de fin d'études et en particulier sur la manière dont se sont orientés mes choix sonores.

I. LE DOCUMENTAIRE HISTORIQUE

1. La subjectivité du réalisateur

On tend parfois à considérer les films d'archives comme des preuves d'une réalité passée. Ainsi certains films de fiction s'inspirant de faits réels nous montrent les véritables protagonistes comme pour prouver la véracité de l'histoire qu'ils nous narrent. On retrouve aussi cette tendance dans des films documentaires qui se servent de ces images comme de simples illustrations de leurs propos. Ils nous affirment ainsi que ce qu'ils nous racontent est forcément vrai puisque c'est visible dans les images. L'archive fait figure d'autorité. Pourtant il n'y a aucune raison de croire qu'une image d'archive soit plus «vraie» que n'importe quelle autre image, à commencer par les images de nos actualités. Cela vaut d'ailleurs pour n'importe quelle image documentaire. Toute image a été produite dans une certaine société et dans un certain but. L'image d'archive est donc à la fois document et représentation de la société qui l'a produite. Marc Ferro va ainsi jusqu'à considérer que cette dernière caractéristique est même la seule à laquelle on puisse se fier : «Tous les documents doivent être analysés comme des documents de propagande. Mais le tout est de savoir de quelle propagande il s'agit. Les images d'archives ne sont pas mensongères au moins sur un point: ce qu'on a voulu dire aux gens. Ça c'est une vérité historique.»¹

Il arrive aussi que le besoin d'illustration conduise à des illustrations fausses. Dans *La voie des images, quatre histoires de tournages au printemps-été 1944*², l'historienne Sylvie Lindeperg se penche sur plusieurs films ou séries télévisées qui n'hésitent pas à illustrer leur propos par des images d'archives appartenant à un contexte historique autre ou même par des images de fictions tirés de films d'après-guerre, sans en informer le spectateur, le laissant croire que tout peut être vu même si tout n'a pas été filmé. Ainsi je découvre des aberrations colossales dont je n'aurais pas eu conscience de ma place de spectatrice. Il existe très peu d'images des activités de la résistance. En effet on peut aisément imaginer que les résistants avaient tout intérêt à ne pas imprimer sur la pellicule leurs visages et leurs camps, le film pouvant se retrouver entre les mains de

1 Marc Ferro (historien), *Récits d'amertume*, Carnet du docteur Muybridge n2, Lussas, 1993

2 Sylvie Lindeperg, *La voie des images, quatre histoires de tournages au printemps-été 1944*, Éditions Verdier, 2013, chapitre premier : les tyrannies du visible

l'ennemi. Dans le documentaire *Dénoncer sous l'Occupation* (2012), le réalisateur David Korn-Brzoza, pour illustrer l'exécution de Guy Môquet, utilise des plans de la séquence de la fusillade des condamnés de Châteaubriand tournée par René Clément pour *La bataille du Rail*, un film de fiction tourné en 1945. Il va même jusqu'à nommer Guy Môquet lorsque apparaît à l'écran le visage de l'interprète. Il est loin d'être le seul à faire cette écueil : la série *Auschwitz : les nazis et la solution finale* (Martina Balazova, Dominic Shuterland, 2005), le film *La Résistance* (Christophe Nick, Felix Olivier, Patricia Bodet, 2007), la série *Apocalypse* (Isabelle Clarke, Daniel Costelle, 2009), et sans doute bien d'autres encore se permettent de s'affranchir de la nature de leurs images au profit de l'efficacité et à l'encontre de la vérité historique qu'ils prônent pourtant.

Même *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955) intègre dans son montage deux plans de *La Dernière Étape* (1948), une fiction sur le camp des femmes de Birkenau réalisée par la réalisatrice polonaise Wanda Jakubowska. Néanmoins Sylvie Lindeperg « pardonne » à Alain Resnais. D'une part le réalisateur a visé l'épure en évitant les images de leurs substances dramatiques, d'autre part le contexte historiographique était alors bien différent d'aujourd'hui et ne lui permettait pas de prendre conscience que les images qu'il recherchait n'avaient tout simplement pas été tournées.

Heureusement, une autre démarche de documentariste consiste à questionner directement le film d'archive en tant que matériau. Des documentaristes comme Chris Marker et Harun Farocki s'intéressent plus particulièrement à l'analyse de la prise de vue (et de son) dans sa matérialité, pour en tirer des conclusions ou des questionnements sur l'Histoire. Dans quel contexte a été produite cette image, par qui, pour qui, comment ? Qu'est-ce qui dans l'image ou dans le son nous donne des indications sur ce contexte, nous éclaire sur l'histoire de ce film ? Ces réalisateurs interrogent les documents et nous font part de leurs questionnements et de leurs réflexions. C'est cette subjectivité qui nous permettra à notre tour de nous questionner et de comprendre ce que l'on nous montre. Paul Ricoeur dans *Histoire et Vérité* écrit : « Est objectif ce que la pensée méthodique a élaboré, mis en ordre, compris et ce qu'elle peut ainsi faire comprendre. Reconstituer un événement suppose que le document soit interrogé, forcé à parler ; que l'historien aille à la rencontre de son sens en lançant vers lui une hypothèse de travail »³. Ainsi cette recherche personnelle tend finalement à l'objectivité.

3 Paul Ricoeur, *Histoire et Vérité*, Paris, Seuil, 2001, p29

Je me demande alors de quelle manière le travail de la bande son peut conduire au questionnement des archives ou au contraire faire tendre le propos vers une objectivité seulement apparente. Le document a une caractéristique sonore : son hors-champ, son absence ou sa présence de son peuvent être significatifs. Est-elle elle aussi interrogée ? Comment la bande son du document (ou son absence de son) peut-elle être complétée par la bande son du film dans lequel celui-ci est monté ?

a. Le tombeau d'Alexandre, Chris Marker (1992)

La démarche de Chris Marker dans chacun de ses films est une démarche réflexive. Le sujet de ses films est autant le contenu des images que son regard sur le matériau qu'il nous montre. Il ne monte jamais les images dans un seul but illustratif. Celles-ci sont disséquées, observées, figées pour nous montrer un détail, mises en perspectives avec d'autres images, d'autres paroles. Le réalisateur nous fait part de ce que lui voit, comprend, de l'image. Et il ne nous livre pas sa réflexion comme une vérité mais véritablement comme une réflexion, qui doit à notre tour nous faire réfléchir. Dans son livre *Les images d'archives face à l'histoire*, Laurent Véray résume bien cela : « On peut postuler (...) que l'objectivité historique est étroitement liée à la subjectivité de l'historien. En ce sens, tout en étant fondamentalement menée à la première personne, la démarche de Marker n'est pas très éloignée de celle de l'historien. »⁴.

Dans *Le tombeau d'Alexandre* (1992) Chris Marker entreprend de raconter la vie du cinéaste russe Alexandre Medvedkine (1900-1989) au travers d'images d'archives de l'époque (actualités ou fictions) et de témoignages actuels. Il nous donne dans ce film un bel exemple de respect de l'archive.

Chris Marker évoque le moment où Alexandre Medvedkine reçoit le prix Lénine. De cet événement il ne possède qu'un film sans son. Sur ce film muet il déclare alors :

« Tu avais manqué le prix Staline, tu as reçu le prix Lénine. J'ai retrouvé l'image, pas le son, mais comme j'avais de toi un son sans images, j'aime penser que c'est cela que tu aurais dit : (...) »

Puis Alexandre Medvedkine se tourne face à l'assemblée et commence son discours. Au son, montée sur le mouvement de ses lèvres on entend sa voix : « Il n'y a pas eu dans

4 Laurent Véray, *Les images d'archives face à l'histoire*, Scrénén – CNDP - CRDP, 2011, p 214

l'histoire de génération comme la nôtre... C'est comme, en astronomie, ces " étoiles noires " qui se réduisent à quelques centimètres cubes, et pèsent plusieurs tonnes. Un tel trou noir pourrait représenter ma vie. »

L'image de l'homme et le son de sa voix ne se superposent qu'un court instant avant que nous passions à une image de ciel nuageux en noir et blanc, qui donne à la phrase de Medvedkine toute sa poésie.

Ici Marker accepte les manques de son matériau et il nous les montre. On peut imaginer qu'un autre documentariste, dans un autre type de production aurait pu, pour effacer ce manque d'archives, allier image et son, dans une illusion de synchronisme, ou en utilisant une image fixe du discours, pour les besoins de son film. Pour autant, le réalisateur ne va pas non plus jusqu'à respecter la prise de vue jusqu'à refuser de la superposer à un son qui ne lui appartient pas. Au contraire sa subjectivité passe beaucoup par le son qui lui sert à se réapproprier les images. Nous ne nous attarderons pas sur l'étude de la voix off à la première personne car elle fait plus partie du récit que de ce que j'appelle ici la bande son : le son direct, le montage son et la musique.

L'usage de la musique, composée par le compositeur russe Alfred Schnittke , est très intéressant dans ce film. Elle est à la fois la musique du film de Marker, qui ajoute de l'émotion aux lettres posthumes qu'il adresse au réalisateur (le film est divisé en plusieurs lettres) et à la fois la musique qui accompagne les films muets d'Alexandre Medvedkine dont on peut voir des extraits. Elle reste à l'arrière-plan lorsque la voix off de Chris Marker intervient et passe soudain au premier plan, nous plongeant ainsi dans le film de Medvedkine. La musique commandée à Schnittke par Marker devient son interprétation des films de Medvedkine. Elle fait le lien entre les documents d'archives et le regard que porte dessus le réalisateur. Mais ce qui est intéressant c'est que ce n'est pas une interprétation du film muet en soi. Elle fait sans cesse un lien de sens le contexte politique dans lequel vivait Alexandre Medvedkine et les films qu'il réalisait alors.



Extrait du film *Le Bonheur* d'Alexandre Medvedkine (1934) monté dans *Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker (1992)

Un passage illustre bien ce rôle de la musique. Chris Marker évoque le film de Medvedkine *Le Bonheur* (1934). Les images du film sont montées en fonction du commentaire en off. Une mélodie au piano accompagne la séquence passant du commentaire de ce que dit Marker à un accompagnement musical du film de Medvedkine. Puis la voix off attire notre attention sur un élément précis de l'image : « on voit ici ce qu'il y avait dans les yeux du moujik mis en face de l'autorité... » La musique s'arrête soudain et nous regardons maintenant le film muet. Nous ne sommes plus les spectateurs passifs d'un film de fiction mais nous scrutons un document historique à la recherche de sens. Le moujik à l'image lève les yeux sur le soldat. L'image se fige sur son regard. Voix off : «...la terreur.». Ainsi dans une continuité d'images la musique change notre regard. Avec elle nous passons d'une perception du document comme illustration à une perception du document comme représentation de la société qui l'a produite : ce regard de terreur mis en scène par Medvedkine qui fait consciemment ou inconsciemment référence au régime communiste russe autoritaire d'alors.

Chris Marker utilise donc le son comme un moyen d'appuyer son regard sur les images qu'il nous montre et de nous faire ressentir ce que le commentaire en voix off nous dit avec des mots. Par contre il ne sonorise pas les images (c'est à dire qu'il n'ajoute pas de

sons qui souligneraient des actions in ou off). Celles-ci nous sont toujours montrées soit telles qu'elles ont été tournées ou montrées à l'époque (c'est à dire avec leur son direct ou avec leur commentaire de l'époque), soit avec un son qui ne lui appartient pas et qui se place au dessus d'elle, de manière extra diégétique. On peut se demander si le fait de sonoriser les images, donc d'une certaine manière de leur ajouter pour le spectateur du contenu qu'elles ne possédaient pas, peut s'inscrire dans une démarche subjective telle que celle de Chris Marker.

2. La sonorisation des images d'archives

a. L'esthétique du trop-plein

Les producteurs de la série *Apocalypse* (une série diffusée sur France 2 sur les deux guerres mondiales montée uniquement à partir d'images d'archives) ont recadré, colorisé et sonorisé les images afin de les moderniser et de rendre l'Histoire accessibles au plus grand nombre et en particulier aux jeunes générations. De nombreuses voix d'historiens et de théoriciens du cinéma se sont élevées pour critiquer cette pratique. Or l'acte de modifier le document n'est pas critiquable en soi et il serait absurde d'être radical au point de refuser toute atteinte à l'intégrité du document. Le montage en est déjà une. Dans HF/RG un livre parut à l'occasion de l'exposition sur Harun Farocki et Rodney Graham en avril 2009, Chantal Pontbriand évoque la marque des artistes sur les documents historiques qu'ils réemploient dans leurs œuvres :

« Le geste qu'on y introduit transforme sa qualité de document historique en matière première. Le geste qu'on y introduit transforme l'œuvre initiale en lui conférant une seconde vie, un second souffle, (...) où le temps présent réactive le temps passé. Ce geste souligne également l'impossible récurrence du passé et, à la limite, l'impossibilité de la représentation, de la remise en scène de quelque œuvre du passé dans le présent, sans altération, et bien évidemment, sans qu'il y ait aussi changement de sens. »⁵.

En effet le cinéaste qui utilise des images d'archives les reprend à sa manière et on ne peut lui reprocher les changements de sens que cette reprise implique forcément. Dans quelle mesure le fait de sonoriser des images muettes peut soulever des problèmes éthiques et moraux?

5 Chantal Pontbriand, *HF/RG*, Blackjack éditions, éditions du jeu de paume, Paris, 2009, p

Dans *La voie des images*, Sylvie Lindeperg analyse la tendance qu'ont les productions cinématographiques et télévisuelles à caractère historique à s'uniformiser dans une esthétique qu'elle qualifie « d'esthétique du trop-plein et de l'hypervisibilité ». Cette esthétique tendrait à faire de l'Histoire un récit sans zones d'ombres, sans incertitudes, où les événements s'enchaîneraient de manière cohérente et rythmée dans une immersion totale du spectateur dans l'image et le son. Elle s'inquiète de voir la faculté critique du spectateur de moins en moins mise à contribution au profit d'une réception efficace et d'une « pédagogie des larmes et de la compassion ».

La série *Apocalypse* est assez spectaculaire et immersive. Les sons de la guerre sont restitués de manière impressionnante et très réaliste et la musique est digne d'un film d'aventure. Elle souligne le récit de la voix off (lue par Mathieu Kassovitz, omnisciente et impersonnelle contrairement à celle de Chris Marker), avec une grande palette d'émotions : la peur, la joie, la tristesse, le suspense...

Le montage son a été réalisé par Gilbert Courtois, collectionneur de sons militaires. Il connaît très bien les différentes marques et modèles d'armes ou de véhicules, ainsi que leur différence sonore. Les sons des armes, des avions, des chars et des voitures sont donc montés avec une précision absolue. Dans le making off de la série, Gilbert Courtois parle de son travail :

« Je dirais que la grande différence avec le cinéma sur ces images d'archives est qu'au cinéma on peut se permettre disons une espèce de vision tout à fait subjective des sons, on peut extrapoler, on peut faire gonfler les choses. Mais moi je ne sais pas faire. Il y a une espèce de règle pour moi c'est que les images d'archives sont quelque chose de sacré, et le plus possible si on peut être très très réaliste, il faut le faire, il ne faut pas hésiter. (...) Je vais perdre énormément de temps mais les sons seront toujours extrêmement justes. »

Je m'interroge sur le terme « justes ». En effet si l'opérateur en filmant un assaut entendait bien le son de balles, il était bien conscient que ce son ne serait pas enregistré sur son film, comme nous avons conscience aujourd'hui qu'il a été rajouté. Ce son de balles serait donc « juste » si nous étions dans le présent de l'opérateur, mais il ne peut pas vraiment l'être si l'on s'intéresse à un document historique qui ne le contient pas. Je m'interroge sur ce que produit ce son que je sais rajouté sur moi spectatrice.

Prenons pour exemple une séquence de l'épisode 3/6 d'*Apocalypse la seconde guerre mondiale : Le choc*. La séquence raconte la fin d'un combat entre l'armée allemande et l'armée russe en 1941.

Des explosions de chars se succèdent, très impressionnantes et réalistes avec les détails sonores des débris tombant au sol. Ce sont les chars des russes détruits par les allemands. Un homme sort d'un char et s'enfuit en courant. Au son on entend le moteur du char, la course de l'homme et au loin un incendie et des explosions espacées qui nous laissent imaginer que le combat touche à sa fin. Voix off « Les Allemands restent les mieux armés, et les plus forts ». On voit alors un char dont s'échappe de la fumée noire. La caméra descend lentement. Voix off « mais Ivan, comme ils appellent les Russes, se bat jusqu'au bout. ». La caméra nous dévoile alors un cadavre étendu au pied du char. Arrêt sur image, un coup de percussion résonne dans le silence. On raccorde avec un fusil au sol, dans un panoramique la percussion résonne à nouveau, trois fois. Elle introduit la voix off qui se fait entendre au moment où l'on découvre un nouveau cadavre. Voix off : « Kerguenec écrit : il y avait l'odeur des cadavres, cuits au soleil, couverts de mouches, une odeur douceâtre et fade, qui s'accroche aux narines, qui pénètre sous la peau, comme la poussière. » Cette citation s'accompagne de gros plans sur les cadavres, sur leurs visages et les mouches qui les recouvrent. Au son le bourdonnement des mouches est très présent. On entend aussi un ensemble de cordes qui joue une mélodie triste.

Les images qui composent cette séquence ont sans doute été tournées par des opérateurs différents. Il est possible qu'elles n'appartiennent pas toutes véritablement à cette bataille ou au contraire peut-être que les réalisateurs ont prêtés une grande attention à l'origine des images. Nous spectateurs ne pouvons rien affirmer car la mise en scène occulte ces détails. Nous ne savons donc pas qui filme, nous ne savons pas si la prise de vue correspond bien à l'événement narré et nous ne savons pas si l'image a fait l'objet d'un recadrage. Nous savons seulement que la couleur et le son ont été rajoutés.

Ce premier constat pose problème. En effet il est difficile d'accepter l'homogénéisation des images et du son, qui est un artifice, lorsque l'on n'a aucune certitude sur ce que l'on voit véritablement. Les prises de vues sont utilisées comme des bouts de guerre assemblés qui « fonctionnent » bien sur tel ou tel récit et que l'on piocherait dans un grand réservoir d'images. François Niney dans *Le documentaire et ses faux semblants*⁶

6 François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris, 2009, p116

dit à propos de la voix off une chose qui me semble s'appliquer à toute l'esthétique de la série. « (...) elle ne voit ni ne parle jamais des images en tant que prises de vues ; c'est du monde (représenté) qu'elle parle, comme s'il n'était pas représenté ni filmé mais présent, actuel, défilant tel quel directement sous nos yeux ce que signifie à la lettre " actualité ". ».

La perception de tous les opérateurs est uniformisée. Ils filment dans une même gamme de couleurs, une même perception sonore des événements : ils n'entendent que le son des bombes ou celui du feu, effrayant et puissant, qui résonne dans le silence. Le reste des sons qu'entendait sans doute l'opérateur (le vent, les voix des soldats, leurs pas...) est presque absent. La continuité spatio-temporelle est parfaite : lorsque le front n'est pas montré il est en hors-champ, plus loin. C'est par le son que se fait l'évolution du combat : la rage des explosions fait place à des explosions plus espacées et lointaines. La continuité sonore donne au spectateur l'illusion d'une continuité parfaite de l'histoire. Il n'y a pas de vides, tout s'enchaîne de manière logique, dans un espace et un temps cohérents : l'Histoire se rejoue telle quelle sous ses yeux. Nous sommes ainsi immergés dans la scène de bataille. Cette immersion nous empêche de prendre du recul sur ce que l'on nous donne à voir tant nous sommes face à un enchaînement implacable de causes à effets.

On nous montre tout, jusqu'aux cadavres filmés de très près sur lequel on va jusqu'à ajouter les mouches et les violons. Les émotions sont exacerbées par le son : le feu et les bombes sont effrayants et spectaculaires, la musique et les mouches soulignent l'atrocité de la mort. Notre imagination est assaillie par la bande son qui lui ordonne quoi penser. Elle n'a pas le temps de produire ses propres images.

Cela pose des questions éthiques d'une part sur la prise en otage du spectateur et d'autre part du fait que cette mise en scène de l'Histoire se présente à nous comme la stricte vérité. En effet, chaque épisode de la série débute par un carton sur lequel on peut lire « Ceci est la véritable histoire de la Seconde Guerre Mondiale ».



Apocalypse la seconde guerre mondiale, le choc : le cadavre d'un soldat russe recouvert de mouches

Les explosions et les coups de percussions qui en sont des rappels sont utilisés en véritables éléments rythmiques. Cela me rappelle les codes que l'on retrouve bien souvent dans les bandes annonces de films d'action : des « boums » sur un changement de plan pour marquer le suspens ou la grandeur de l'intrigue. Ce type de son contribue à placer le documentaire dans un code de film d'action qui ne convient pas à son sujet. Dans le making off de la série Daniel Costelle dit en parlant du compositeur de la série Kenji Kawai « C'est un musicien de science-fiction, c'est un musicien de l'étrange, du fantastique, et, d'un seul coup, ce n'est pas tellement qu'il convenait au film, c'est que le film devait lui convenir. ». Doit-on entendre par là que l'Histoire doit convenir à un récit fantastique ? Faire un film sur un sujet historique ayant pour présupposé que le récit doit ressembler à tel ou tel genre pose problème. D'une certaine manière, dès la conception de la série la forme prenait le dessus sur le fond.

Ainsi j'émets une réserve non sur le simple fait de sonoriser les images mais sur la manière globale d'immerger le spectateur dans le film en faisant appel non à sa réflexion mais à sa pure sensation, sur un sujet dont le sens ne peut être mis de côté. Sous couvert d'objectivité et donc de vérité, ce type de production par sa bande son immersive et rythmée anéantit notre faculté de juger. Mais la sonorisation des images d'archives peut produire des effets bien différents. Elle peut au contraire permettre au

film de nous faire accéder à l'événement historique au-delà des mots et des explications. Voyons comment d'autres réalisateurs procèdent.

b. Le rythme par le son, Blockade, Sergei Loznitsa (2006)

En 2006 Sergei Loznitsa réalise *Blockade*. Ce film est entièrement monté à partir de vues d'actualités soviétiques du siège de Leningrad (de 1941 à 1944)⁷, tournées par plusieurs opérateurs (ce sont des plans muets). Ici nous connaissons la provenance des images, leurs dates approximatives, leur véritable lien avec l'événement. Ces informations placent un rapport de confiance entre le spectateur et le réalisateur. J'ai l'impression que cette confiance nous permet d'accepter par avance son geste d'artiste qui nécessairement transforme les documents. Nous admettons qu'en nous éclairant sur la première nature des documents, le réalisateur ne pourra pas prétendre nous raconter «la vérité» mais au contraire que sa manière de nous raconter cet épisode sera la sienne.

Dès le début du projet Sergei Loznitsa savait qu'il ne voulait pas commenter les images, ni en voix off ni en intertitres. Il expliquait ces intentions dans une conférence donnée à la Fémis en mars 2015 : «Avec la sonorisation on perd l'impression qu'on est face à du matériau d'archive car c'est très différent de notre manière habituelle de les voir. Généralement on nous montre quelque chose et on nous le commente.»⁸. Les plans sont entièrement sonorisés par l'ingénieur du son Vladimir Gonovnitsky, avec qui Sergei Loznitsa collabore depuis plus de dix ans. On entend l'ambiance de la ville, divers bruitages sur des actions in et off, des voix et lorsqu'ils surviennent les bombardements, les incendies à l'image ou au loin, en off.

Là aussi des images qui ont été filmées par des opérateurs différents forment un ensemble homogène dans le point de vue sonore. Là non plus le regard ne se porte pas sur le matériau filmique ou sur le contexte du film (au contraire l'opérateur est transparent), mais uniquement sur ce qui est dans l'image, le contenu filmé. Cette

7 Entre septembre 1941 et janvier 1944 l'armée allemande encercla Leningrad et l'assiégea pendant 900 jours. Plus d'un million de personnes moururent de faim ou de froid mais la ville résista au blocus.

8 Cette citation et les suivantes sont tirées de la conférence qu'a donné le réalisateur à la Fémis en mars 2015. Il y a longuement parlé de *Blockade*.

uniformisation produit néanmoins sur le spectateur un effet tout autre que celle d'*Apocalypse*.

«Quand nous avons décidé de recréer un fond sonore entièrement, j'ai structuré mon matériau, et je suis resté accroché à un déroulé dans le temps qui était : été, automne, hiver et de plus j'ai essayé de garder des groupes d'événements analogues entre eux.»⁹

Grâce au son le passage du temps devient palpable. Le film s'ouvre sur une séquence montrant des militaires d'une batterie antiaérienne en train de tester leur matériel sur une place de Leningrad. On entend des oiseaux, l'atmosphère est estivale, apaisée. On entend même un orchestre s'accorder lorsque la caméra filme un théâtre. C'est le calme avant la tempête. La tension monte avec la marche des prisonniers allemands dans les rues de la ville. Il règne sur cette séquence une atmosphère étrange, tendue. Au début le cortège s'avance presque seul. Peu à peu les gens le rejoignent pour former une foule de plus en plus importante. Mais l'atmosphère reste étrangement calme, les manifestations de colère des habitants que l'on voit parfois à l'image ne sont pas sonorisées. Les caméras filment de près les visages des soldats allemands. Ils finissent par former un petit groupe comparé à la foule de curieux qui les entoure. Souvent blessés et dans une attitude de soumission, ils ne sont plus vraiment les oppresseurs mais des hommes victimes de la guerre. L'atmosphère sonore apaisée associée à ces images accroît considérablement la tension de la scène. Elle nous permet d'en ressentir la violence. On entend plusieurs fois un crissement aigu dans cette séquence. Je n'ai pas su l'analyser à la première vision du film, pensant qu'il s'agissait d'un son ajouté simplement par réalisme. Or ce son au contraire a été placé ici à dessein :

«A chaque fois que j'ai eu la possibilité d'utiliser des sons qui sont dans les aigus voire dans les extrêmes aigus, je l'ai fait parce que ce sont des sons qui viennent renforcer l'impression du spectateur. Là ce que vous avez c'est un bruit de frein qui crisse. A chaque fois j'ai recours à ces sons aigus dès lors que j'ai besoin soit de soutenir une certaine tension, soit à fortiori de la renforcer. On a parfois des cris d'oiseaux apeurés qui fonctionnent très bien, parfois ce sont des freins.»¹⁰.

On voit bien ici que ce travail du son est avant tout une recherche sur la perception du spectateur. Les choix et les conclusions viennent de l'observation et de l'expérience, non d'une théorie préexistante.

9 Ibid.

10 Ibid.



Blockade : la marche des prisonniers allemands dans les rues de Leningrad.

Puis on plonge dans la ville, une ville normale, dont la rumeur nous est presque familière. Le retentissement soudain d'une sirène d'alerte marque la première rupture du film. «Généralement quand on a entendu l'alerte aérienne on s'attend à voir et à entendre des bombardements. Or moi je fais une pause ici, de manière à pouvoir faire passer cette sensation de l'attente de la bombe. Je mets un noir en place de manière à, ce qu'on puisse ressentir le côté inattendu alors même qu'on attend.»¹¹.

Juste après la sirène d'alerte les rues se vident et le silence s'installe. Le silence allonge et tend l'attente. L'explosion de la première bombe dans la nuit est alors un véritable choc. Les habitants de Leningrad l'attendaient avec angoisse tout comme nous spectateur, grâce au son. Il joue là un rôle déterminant sur notre perception du temps qui passe. Le silence avant l'explosion dure moins d'une minute mais paraît une éternité.

Au début les habitants s'activent à sauver leurs blessés et leurs biens. Puis petit à petit l'activité semble ne plus se concentrer que sur la survie. Le terrible hiver russe arrive. On entend plus que les pas des habitants qui font craquer la glace ou la neige qui recouvre le sol. Ils parcourent les rues, inlassablement, à la recherche d'eau, de nourriture ou de bois. On entend aussi le frottement des luges sur lesquelles ceux qui tentent de fuir transportent leurs maigres biens. Ces luges serviront ensuite à transporter les corps de ceux qui sont morts de faim ou de froid. Tous ces sons sont les sons des habitants en action pour leur survie. Là encore l'atmosphère sonore nous permet de

¹¹ Ibid.

ressentir le temps qui passe ou précisément, le temps qui ne passe pas, car l'hiver semble s'éterniser. Chaque jour ce vent glaciale, les pas qui parcourent la ville à la recherche de quoi survivre et le terrible son des luges qui transportent les morts. On entend parfois les bombardements au loin et des sirènes, signe que la guerre fait toujours rage et que les habitants n'ont d'autre choix que d'en faire leur quotidien. Le réalisateur a fait le choix de ne pas inclure ni la guerre ni les usines au montage. Il ne nous montrer que des gens qui ne travaillent pas et qui ne se battent pas mais qui voient ce qui se passe dans les rues. Pourtant la guerre et les usines font partie de leur quotidien, il fallait donc les faire vivre en off.



Blokade : Les habitants transportent les corps sur des luges.

c. La tension plus que la démonstration

Il n'y a aucun commentaire, aucun dialogue, aucun carton. Le spectateur a le temps de penser, de ressentir la force des plans et d'être touché. A la différence d'*Apocalypse*, nous ne sommes pas submergés par des éléments spectaculaires : des bombes, des mots martelés, des morts. C'est au contraire le temps long des plans ou des périodes du siège qui nous permettent de compatir au sort des habitants. Nous ressentons l'usure, la difficulté croissante de vivre dans une ville assiégée. Par conséquent lorsque des éléments plus ponctuels surviennent (les bombes du début du siège ou bien les feux

d'artifices fêtant sa fin) ils ont un impact bien plus grand sur nous. Cette manière de faire est un vrai choix de mise en scène :

«Ce moment (le bombardement) n'intervient qu'à la 12ème ou 13ème minute. Compte tenu de la perception que l'on a tous il était important qu'intervienne à ce moment-là un événement majeur. Avant notre description était relativement calme. Si on avait commencé le film par les bombardements, les séquences suivantes nous auraient fait redescendre en tension. Là la tension monte au fur et à mesure que le temps passe. On ne peut que continuer à la faire monter. Pour l'instant il n'y a pas non plus d'images de personnes décédées dans ces bombardements. J'ai bien évidemment des images de gens qui ont périés, et c'est une impression très forte qui est produite sur vous quand vous les voyez. Il faut impérativement préparer le spectateur à recevoir cette impression. Il faut faire ça de manière très délicate et très attentionnées quand on a affaire à des images aussi choquantes». ¹²

Sergei Loznitsa n'essaie pas non plus de nous tirer des larmes. La tristesse est montrée avec pudeur. Ainsi s'il choisit de nous montrer une mère pleurant son enfant mort dans ses bras devant la fosse commune, il ne crée pas un effet sonore dramatique : un silence pesant, des pleurs, de la musique... L'ambiance sonore de la ville demeure continue. Le drame est déjà assez fort, il n'a pas besoin d'être souligné par le son. «Dans cette séquence on a pratiquement renoncé à tout son. On entend une espèce de grincement très loin (encore ces sons dans les hauts aigus). Si j'avais ajouté des pleurs ici ça aurait tué toute la séquence.»¹³

La construction de la narration par le son est pensée jusqu'au générique du film. Sergei Loznitsa parle de ces choix pour la fin du film, à partir de la séquence très gaie où l'on voit les habitants fêter la fin du blocus avec des feux d'artifices.

« (...)Là viennent en contraste des séquences précédentes des visages joyeux, heureux. Ce qui est également bien pour le contraste par rapport à toutes ces explosions des feux d'artifice qu'on a entendus, c'est les cloches. J'aurais pu rester sur une note majeure, par exemple sur des explosions mais j'ai choisi de finir sur une note mineure. (...) Si je m'étais arrêté là, ça aurait voulu dire que oui effectivement il y a eu la guerre, que beaucoup de gens ont périés pendant cette guerre mais qu'on a vaincu.»¹⁴

¹² Ibid

¹³ Ibid

¹⁴ Ibid

En effet après les feux d'artifice vient une ultime séquence, celle de l'exécution public des prisonniers allemands par pendaisons. Une foule enthousiaste entoure les potences. Avec sons des feux d'artifices et des cloches nous sortons juste d'une scène très heureuse. Le contraste avec cette dernière séquence est donc d'autant plus marquant.

«La présence de cette séquence change totalement le sens du film. Ce n'est plus sur le siège de Leningrad mais sur la société et sur les gens. Il y a tout un ensemble de pensées qui nous viennent à l'esprit. Je voulais vous faire écouter le son sur le générique. C'est le même son que j'avais mis sur la fosse, sur les cadavres dans la fosse, une espèce de petit crissement. Le son nous ramène toujours à l'endroit où on l'a entendu pour la première fois, il nous ramène à une image. Le son fonctionne aussi comme dans la poésie par rime, par rythme. Et même si vous ne l'utilisez pas sciemment de toute façon ça fonctionnera comme ça. Comme ce sera hors de votre contrôle, autant que vous le preniez en main ce contrôle et que vous le fassiez vous même».¹⁵

Ainsi nous quittons le film avec le son que nous avons entendu sur la séquence la plus tragique, celle de la fosse commune. C'est une manière très subtile de nous laisser une dernière impression de cet épisode historique. Une impression amère et triste.

Ces deux formes documentaires, celle de *Blockade* et d'*Apocalypse* présentent des similitudes : la sonorisation d'images d'archives historiques muettes, l'attachement au contenu plus qu'au matériau et l'uniformisation du point de vue et du point d'écoute. Pourtant la manière de faire conduit à deux expériences cinématographiques presque opposées. Les deux approches jouent sur notre perception et nos émotions mais l'une les force tandis que l'autre les fait naître. Ainsi dans *Apocalypse* la bande son nous incite à regarder les images comme si leur place et leurs associations entre elles allaient de soi, sans les interroger. Dans *Blockade*, l'uniformisation des prises de vue par le son peut nous donner l'impression d'un regard qui se veut objectif mais cette apparente objectivité est justement un choix du réalisateur pour nous faire accéder à une certaine réalité historique : sa durée, sa rudesse et son atrocité. La sonorisation est par nature un artifice et on voit bien ici qu'il peut le rester ou devenir un élément essentiel du film autant pour ressentir que pour comprendre les événements qui nous sont racontés.

15 Ibid

3. Le témoignage du son direct

Nous avons jusqu'ici abordé la question du son sur les films d'archives en nous appuyant sur des exemples de films dont le matériau était en majorité muet. Or le film d'archives peut bien évidemment avoir du son, qu'il soit ajouté par la mise en scène de l'époque ou qu'il s'agisse du son direct. Le son est alors tout autant significatif de l'histoire que l'image.

On peut citer *L'œil de Vichy* de Claude Chabrol (1993), dans lequel sont montées des actualités françaises du régime de Vichy avec leurs commentaires d'origine et sans aucuns commentaires actualisé. Il joue là sur l'effet de recul que le spectateur aura avec le passage du temps.

J'aimerais m'attarder plus longuement sur un film très intéressant : *Vidéogramme d'une révolution*, coréalisé par Harun Farocki et Andrei Ujica en 1992.

Le film retrace les derniers jours de Nicolae Ceausescu (à la fin de l'année 1989) au travers d'images tournées par diverses caméras : des caméras de certains habitants de Bucarest qui ont décidé de filmer le mouvement populaire qui conduisit à la chute du régime et les caméras des studios de la télévision nationale prises en mains par un groupe de journalistes et de techniciens. Ces images ne servent pas à décrire les derniers jours de la dictature. Les réalisateurs cherchent à les revivre et à les comprendre au travers du témoignage de l'image et du son.

La première séquence du film nous présente déjà cette recherche de témoignage filmé: le film s'ouvre sur une jeune fille dans une chambre d'hôpital. Elle a reçu plusieurs balles dans le corps pour avoir protesté à Timisoara. «Je voudrais dire quelque chose.» supplie-t-elle. La caméra s'approche : «Parle à la caméra tu passeras à la télé - Tu enregistres l'image et le son? - Oui.» Elle utilise l'énergie qui lui reste pour témoigner à la caméra de la violence de l'état qu'elle a subi: «Je m'appelle Rodica Marceau...».

Le caractère « direct » de ces images est très important. Les événements se passent en très peu de temps, quelques jours seulement. Les différentes caméras filment souvent le même événement : le rassemblement devant le dernier discours de Ceausescu, la prise du parlement, les manifestations. La voix off nous présente les caméras, elle contextualise les plans et nous indique d'où viennent les images (habitants, télévision...) et si plusieurs plans ont été filmés par la même caméra. Au début du soulèvement il est

dangereux de se montrer en train de filmer. Les actions sont filmées de loin et l'image a des manques. Il y a aussi des interdictions auxquels sont soumis les opérateurs de la télévision. Par exemple lorsque pendant le discours du dictateur des cris s'élèvent soudain dans la foule, les caméras de la télévision ont pour ordre de cadrer le ciel. Pendant de longues minutes on ne voit rien de l'incident et le son, qui n'a pas été coupé devient notre unique lien avec ce qui se passe. On entend alors les voix de Nicolae et Elena Ceausescu qui tentent de reprendre le contrôle de la situation, bien loin du ton des discours officiels. Ainsi à cause du contrôle de la dictature nous n'aurons presque aucune image de cette perturbation. C'est le son, tout d'abord par les cris qui émergent de la foule puis grâce aux microphones laissés ouverts, qui reste comme seul témoignage.



Vidéogrammes d'une révolution : Les caméras de la télévision ont pour ordre de cadrer le ciel ou les façades si un événement vient perturber le discours de Ceausescu. La transmission à l'antenne est coupée.

De même dans le cas de caméras amatrices dissimulées, le son direct prend toute son importance. On entend la foule, les tirs au loin, les commentaires des habitants entre eux. Une caméra filme de minuscules silhouettes au loin. Le commentaire des cameramen et les sifflements de la foule en off nous permettent de comprendre que ces silhouettes sont celles du couple Ceausescu en fuite et que la foule est déterminée à se

venger. Si la voix off intervient parfois, elle prend toujours soin de nous laisser entendre le son direct, qui est notre véritable accès aux événements.

Le son a aussi un rôle dans notre perception du temps. Il souligne la rapidité et l'urgence avec laquelle la révolution a lieu en reliant les images les unes avec les autres, et donc les espaces les uns avec les autres. D'un plan de caméra dans un bureau on entend par exemple le son de la télévision qui retransmet les communiqués des techniciens émis depuis le studio et que nous voyions au travers de leur caméra quelques plans plus tôt.

4. Le respect absolu de l'archive

Si les questionnements éthiques se posent à tous les réalisateurs au moment de monter du son sur des archives, Harun Farocki est sans doute celui qui y répond de la manière la plus radicale.

Dans son film *En sursis*, en anglais *Respite* Farocki nous montre des rushes d'un film sur le camp de concentration de Westerbork, commandité par son commandant Alfred Konrad Gemmeker et tourné par un détenu juif, Rudolf Breslauer entre mars et mai 1944. Ce film est resté à l'état de rushes muets non montés. Ce camp avait été construit en 1939 par le gouvernement néerlandais, dans une lande de la Drenthe, désertique et inhospitalière. Il servait alors de camp de regroupement pour les juifs allemands et apatrides. En juillet 1942 il est placé sous le contrôle de l'Occupation et devient un camp de transit pour les juifs des Pays-Bas. Ils étaient d'abord envoyés dans ce camp avant d'être déportés vers l'Est, dans les camps d'extermination de Sobibor ou d'Auschwitz. En 1944, alors que la quasi-totalité des juifs Hollandais avaient été déporté, les nazis envisagèrent de transformer le camp en un camp de travail. Gemmeker, voyant la main d'œuvre diminuer s'inquiète de la fermeture de son camp. Il commandita alors ce film pour montrer sa bonne marche et justifier son maintien en camp de travail. De nombreux plans montrent les détenus au travail dans les ateliers ou aux abords du camp. Après la guerre ces séquences de travail furent vite oubliées, tandis que celles sur les convois en provenance d'Amsterdam ou en direction d'Auschwitz furent très souvent montrées. On les retrouvera ainsi dans de très nombreux films, sorties de leur contexte de tournage, isolées de leur film d'origine, cela impliquant nécessairement des glissements de sens.

Dans *En Sursis*, Harun Farocki fait le choix de nous montrer les rushes muets, non montés, tels qu'ils avaient été produits à l'origine. Son regard sur ces images passe par des intertitres. Christa Blumlinger dans un entretien croisé avec Sylvie Lindeperg analyse les intertitres : « Les intertitres intègrent des sortes d'arrêts, des noirs, des disjonctions dans le flux des images qui permettent de faire surgir l'extrême ambivalence de ces plans, et de nous mettre devant le fait que ce film n'a jamais été terminé, n'a jamais été monté. »¹⁶ Ainsi par le choix du maintien des images sans son et des intertitres le réalisateur porte notre attention non pas sur les camps de transit nazis, ni sur ce camp précisément, ni sur le travail forcé des détenus ou les convois de déportés, mais bien sur l'objet filmique qu'il nous montre. Il questionne la matière. Il nous montre plusieurs fois les images « (...) car l'image vue pour la seconde fois n'est plus tout à fait la même, car celui qui la revoit n'est plus tout à fait le même. ».¹⁷ Il se concentre sur une recherche stricte de sens dans ces documents produits dans un contexte si complexe.

Ainsi la large catégorie du documentaire historique d'archives regroupe des mises en scène sonores très différentes voire opposées. Ces conceptions sonores, et de manière plus large ces conceptions de la « reprise » des archives, bien que très différentes pourraient s'appliquer à autant de documentaires traitant du même sujet. Néanmoins elles ne se valent pas toutes. Sylvie Lindeperg déplore que la critique des manières de faire soit de plus en plus difficile à exprimer lorsqu'il s'agit de productions traitant de faits historiques qui sont au-dessus de tout débat, comme par exemple la Shoah. Elle s'inquiète d'une tendance à une certaine bien-pensance qui au nom du devoir de mémoire refuse le débat sur la représentation de l'Histoire. Elle introduit le premier chapitre de *La voie des images* par une citation de Gotthold Ephraim Lessing datant de 1769 que j'aimerais rapporter ici :

« Je trouve une peu excessive l'aversion du public actuel contre tout ce qui s'appelle polémique ou paraît l'être. On semble oublier combien de questions importantes n'ont pu être éclaircies que grâce aux contradicteurs, et que les hommes ne seraient d'accord

16 Entretien croisé avec Sylvie Lindeperg et Christa Blumlinger dans les suppléments du dvd regroupant *Images du monde et inscription de la guerre et En sursis*, 2011

17 Sylvie Lindeperg, *La voie des images, quatre histoires de tournages au printemps-été 1944*, Éditions Verdier, 2013, p14

sur quoi que ce fût s'ils ne s'étaient querellés sur rien. « Querelle », c'est en effet le terme dont se sert la bienséance pour stigmatiser toute discussion. Et se quereller est devenu si inconvenant que l'on a moins honte de médire ou de haïr que de poursuivre une querelle.»¹⁸.

5. Entretien avec Sergei Loznitsa

J'ai voulu échanger avec Sergei Loznitsa afin d'approfondir avec lui les questions soulevées au cours de l'écriture de ce mémoire.

Quelle sont les questions éthiques que soulève pour vous le travail du son sur les images d'archives ?

Les questions éthiques apparaissent dans des circonstances très particulières très concrètes. Elles sont liés à notre présence dans la vie, dans le monde, mais quand on parle de l'art c'est différent. Dans l'art on trouve d'abord des solutions pour les questions esthétiques puis pour les questions éthiques. L'éthique est présente lorsqu'on tourne un film, et que l'on a des relations avec les gens (dans le cas d'un film documentaire), parce qu'alors on intervient dans la vie des gens. Lorsqu'on ne travaille pas avec la vie mais avec l'image on peut faire ce qu'on veut. L'éthique c'est très personnel. Par exemple pour le cas d'un meurtre, c'est très différent d'avoir été présent et d'avoir filmé ou d'utiliser des images filmées par quelqu'un d'autre. D'un point de vue éthique ça m'est indifférent de sonoriser mes propres films documentaires ou bien les films que quelqu'un d'autre a tourné. Dans *Maidan*¹⁹ on a utilisé le son direct et on a ajouté des choses. On n'a pas véritablement reconstruit le son. Le film est une construction brique par brique comme une petite tour. Chaque plan, chaque cadre impose le cadre suivant. Habituellement c'est quand le montage est terminé que l'on pense au moyen de l'améliorer avec le son.

18 Gotthold Ephraim Lessing, *Comment les anciens représentaient la mort* (1769), dans *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, Paris, Hermann, 2002, p201

19 *Maidan* (2014) est un documentaire de Sergei Loznitsa tourné place Maidan durant les événements de 2014

Dans le cas de Blockade, les images étaient muettes, y a-t-il eu un aller retour entre montage image et montage son ?

Je monte d'abord les images puis je réfléchis au son. Il arrive qu'il y ait un ajustement du montage image une fois le son posé mais c'est rare. Par exemple quand deux plans assemblés imposent un changement de son très important et que cela change complètement la continuité du film et son évolution. Mais cela arrive très rarement car j'y réfléchis bien à l'avance. Le son décrit l'espace de l'action, l'atmosphère, donc lorsqu'on travaille le montage image, on est obligé d'y penser. Pour les documentaires que je tourne nous avons le son direct au montage, et dans le cas des images d'archives il arrive que l'on place quelques sons sur les images muette, mais il n'y a pas encore de véritables indications de son. Pour *Blockade* par exemple le film est arrivé au montage son complètement muet.

Je crois savoir que vous avez des règles rythmiques lors du montage image (un premier événement doit arriver à tel moment, l'apogée du film doit arriver à tel autre...). Avez-vous les mêmes règles pour le montage son à l'échelle du film tout entier ou bien à l'échelle d'un plan ou d'une séquence ?

Oui j'ai des règles très précises mais je ne peux les appliquer que dans des conditions idéales et nous n'avons pas toujours des conditions idéales. Par exemple *Elephant* de Gus Van Sant²⁰ est pour moi idéal au niveau de ses proportions et de sa structure. Dans *Elephant* tous les éléments importants apparaissent comme s'ils sortaient d'un manuel. C'est la même chose pour *Psychose* de Hitchcock²¹, très précis au niveau du rythme. Dans mes films j'essaie d'être aussi parfait. Avec les accents sonores on peut vraiment construire le rythme du film. C'est comme prendre un cheval, on le conduit avec les étriers et avec les rennes. Les étriers sont la dramaturgie et l'image. Les rennes sont plutôt le son. Ils permettent de conduire le cheval plus précisément, plus finement. C'est beaucoup plus facile de parler des proportions du montage image car c'est très concret, pour le son ce sont plutôt des proportions de fréquences par exemple, mais c'est plus abstrait. Il n'existe pas vraiment de formules idéales pour le son. Il y a des situations tellement différentes... on ne peut pas généraliser. J'ai plutôt une approche

20 *Elephant*, Gus Van Sant, 2003

21 *Psychose*, Alfred Hitchcock, 1960

intuitive de notre perception, de notre ressenti, qui m'aide à trouver des solutions pour des exercices compliqués comme la sonorisation. Le son sert à corriger notre perception par exemple les sons très aigus servent à réveiller le spectateur et à le mettre en état de recevoir le film. Il existe beaucoup d'ouvrages qui permettent de se renseigner sur comment nous réagissons au son. Il faut bien connaître les théories sur la perception de l'humain. J'ai aussi testé ces théories sur moi-même en voyant les films des autres et en faisant mes films. Quand vous faites un film, en fait vous étudiez un humain. Par exemple on sait comment les couleurs influencent notre perception. On fait des choix de couleurs pour habiller un comédien ou un décor, c'est la même chose pour le son.

Si on prend le ressenti moyen de tous les spectateurs potentiels du film vous allez comprendre par exemple qu'il faut qu'un événement arrive à la 13ème minute, à la 23ème minute et à la 45ème minute pour pouvoir maintenir l'attention du spectateur. Mais là je parle vraiment de la moyenne. Je ne peux pas exclure la probabilité que certaines personnes n'aient pas besoins de ces événements à la 13ème, 23ème et 45ème minute et que même si le film est très monotone ils continueront à le regarder avec un grand intérêt. Je connais une personne comme ça, et c'est moi !

Pouvez-vous me parler du travail du son dans votre film Revue²² dans lequel, à la différence de Blockade, les archives avaient sans doute déjà du son ?

Dans Revue il y a par exemple une scène dans un village où un spectacle est montré. Lénine parle à un paysan. Il y a le son direct du spectacle mais nous avons quand même ajouté des sons de village comme des cochons, des canards, des chiens... Ces sons réalistes ajoutés au spectacle donnaient de l'ironie à la scène.

Le film est construit de façon à ce que la propagande arrive progressivement. Au début du film tous les sons sont reconstruits, au milieu du film les sons reconstruits sont mélangés avec les sons originaux et à la fin il n'y a plus que des sons originaux de propagande. Je voulais changer la position du spectateur pendant le film : au début il est un observateur, à la fin il est un objet qui reçoit la propagande. La séquence finale est donc très réelle, très « honnête » par rapport au reste du film. Or la séquence finale parle des enfants qui vont aller à l'école et apprendre toute cette propagande, toute cette bêtise dont on s'est moqués tout au long du film. Je ne sais pas si les spectateurs vont en être

²² *Revue* (2008) est un film entièrement monté à partir d'images de propagande soviétiques des années 50-60

conscients mais je sais que je fais consciemment une expérience sur les spectateurs. J'ai reçu un prix d'un festival orthodoxe pour me remercier d'avoir conservé précieusement la mémoire de notre pays. C'est comme la continuité du film, c'est très ironique !

De toutes façons chaque film est une expérimentation sur le spectateur. Certaines ne tiennent pas et le spectateur part avant la fin du film. Nous sommes tous soumis à une expérimentation globale de l'image puisqu'on ne peut plus vivre sans elles, qu'elles viennent du cinéma, de la télé... L'image nous influence, nous sommes tous sous expérimentation.

Donc d'une certaine manière vous mettez en place une progression qui doit amener le spectateur vers une certaine idée, mais sans qu'il ne se rende forcément compte de cette progression...

Ce n'est pas le but conscient. Quand je commence à faire un film, je ne le fais pas au départ pour changer les opinions des gens mais parce que dans l'histoire que je veux raconter il y a quelque chose qui va faire un objet d'art. Quand on choisit un sujet, une histoire, on choisit parmi plusieurs marbres pour créer une sculpture. Mais quand on parle des événements qui se passent pendant la seconde guerre mondiale, par exemple à Leningrad, c'est très important de raconter ce que vous avez à raconter et de montrer ça à un grand nombre de personnes. Est-ce que vous voulez changer leur opinion sur cet événement ? Oui bien sûr.

Pouvez-vous me parler de votre prochain film, Event,²³ et des problématiques sonores qu'il a soulevé ?

Justement nous sommes en train de travailler à la sonorisation des images. Habituellement nous travaillons pendant trois mois dans un studio installé dans une maison un peu loin de la civilisation, à la campagne, puis pendant deux semaines nous allons dans un auditorium pour enregistrer des bruitages ou des voix. Nous irons dans une dizaine de jours. Avec mon ingénieur du son on s'entend très bien. On a souvent les mêmes idées. Il y a un proverbe russe qui dit : « une tête c'est bien mais deux têtes c'est mieux. Dans notre cas deux têtes, c'est simplement deux têtes ».

²³ *Event* est le prochain film de Sergei Loznitsa, il sortira en juillet. Je ne suis pas sûr qu'*Event* soit son titre définitif.

L'événement dont je parle dans mon prochain film se passe en 1991. Il y a des sons sur les archives et c'est donc un peu plus simple que pour *Blockade*. Je cherche pas mal de sons sur Youtube. Par exemple des vidéos des années 90 avec beaucoup de gens, des manifestations... Ce n'est pas toujours de bonne qualité mais ce sont justement les grésillements qui m'intéressent. Mes images sont plutôt des images d'amateurs. Dans les années 90 les cassettes coûtaient très cher et les gens ré enregistraient dessus. Il ne reste pas grand-chose et c'est vraiment dommage. Beaucoup d'enregistrements ont disparu.

Le 19 août, 1991 tout le pays s'est réveillé sur la musique du *Lac des cygnes* de Tchaïkovski.²⁴ Les quatre chaînes de la télévision de l'URSS transmettaient la même adaptation du *Lac des cygnes*. Aujourd'hui les gens attendent toujours de se réveiller avec cette musique, cela voudrait dire que le pouvoir a de nouveau changé ! J'utilise deux parties du ballet : l'introduction et *La danse des petits cygnes*. Je les utilise sur les noirs qui marquent les différents chapitres (comme les noirs qui séparent les épisodes dans *Blockade*). C'est comme une bande originale récurrente. La musique change beaucoup la perception du film. Selon les épisodes entre lesquels elle passe elle peut sonner comme ironique, comme dramatique... *La danse des petits cygnes* est sur le générique et ça c'est très ironique. Dans n'importe quel film le début et la fin sont très important. Si vous ne vous rappelez pas la fin du film c'est qu'il n'a pas de fin. Le son sur le générique c'est quelque chose qui termine la pensée, c'est la dernière pierre de l'édifice.

Ainsi pour Sergei Loznitsa il n'y a pas à se poser de questions éthiques à partir du moment où l'on fait de l'art et où cela n'engage pas une relation directe avec les gens. D'une certaine manière il souhaite que le spectateur voit en premier lieu son film, avant de voir les images historiques qui y sont montées. C'est sa reprise de l'archive qui compte, pas l'archive en soi. Il est ainsi libre de la mettre en scène comme il l'entend.

Les théories de la perceptions semblent être à la base de tout son travail. Il est donc à la fois dans une démarche très intuitive et très théorique car il se met à la place de la « moyenne des spectateurs », il ne se fie pas forcément à sa propre perception. Il emploie souvent le terme « expérimentation » et en effet il me semble que sa manière de procéder ressemble à une expérience scientifique ou bien à un travail d'architecte. Le matériau est unique mais les lois qui régissent son assemblage sont elles universelles.

²⁴ *Le lac des cygnes* est un ballet composé par Piotr Ilitch Tchaïkovski entre 1875 et 1876. Il fût créé le 4 mars 1877 au Théâtre Bolchoï à Moscou.

II. L'ARCHIVE COMME FRAGMENT POETIQUE

Les images d'archives ne font pas forcément partie de la grande Histoire. Elles peuvent être familiales, quotidiennes et un peu banales. Ces images ont une dimension poétique. Il y a toujours une certaine émotion à voir vivre en images des gens qui sont maintenant disparus ou qui ont vieillis, et le film lui-même abîmé par le temps nous renvoie à la fragilité de la vie. Au-delà même de l'idée explicite de la mort ces images possèdent quelque chose d'indéfinissable qui suscite un sentiment de mélancolie. C'est peut-être leur seule appartenance à un monde passé qui nous touche. On pourrait dire que les images d'archives sont pour certains réalisateurs les ruines qui inspiraient les poètes romantiques (on peut citer ici le travail de Bill Morrisson qui réalise de courts films à partir de plans abîmés de films trouvés dans diverses institutions). Ces images sont des fragments de vies inconnues. Et c'est peut-être cela qui leur donne encore plus de mystère : ce sont bien souvent des êtres dont la destinée nous est inconnue et dont nous avons le sentiment que sans cette fragile image ils auraient disparu totalement. Pour Arnaud des Pallières ces films amateurs montrent des gens dans un état que nous avons à jamais perdu: «Ces images sont dans un état de grâce absolue parce qu'à la fois ceux qui les filment et ceux qui sont filmés, au fond n'ont aucune espèce d'idée de la postérité de cet événement. Et donc ne font aucun pari sur la postérité. Toute personne qui aujourd'hui est filmée fait un pari sur la postérité même à court terme. ». ²⁵

Il y a quelques années, lors d'un repas de famille, ma tante nous avait projeté un montage de films de notre famille. Comme beaucoup d'images étaient muettes elle avait choisi *Les Gymnopédies* d'Erik Satie²⁶ pour les accompagner. Je me disais que ce n'était pas un choix très original, mais malgré tout la mélancolie de la musique associée aux images du passé m'a véritablement transportée. Bien sûr toute association d'un son avec une image produit quelque chose, que ce soit de l'ordre du sens ou de l'émotion. Mais dans le cas des images d'archives et en particulier des images d'archives d'amateurs, l'ajout d'un son sur un plan seul (non monté) produit un effet immédiat très fort tant ces images par le seul fait de leur appartenance au passé font impression sur nous. Cet effet

25 Arnaud des Pallières explique la genèse de *Poussière d'Amérique* à la Cinémathèque de Perpignan, supplément du dvd de *Poussière d'Amérique*.

26 Erik Satie, *Les Gymnopédies*, Paris, 1888

peut être tout aussi fort sur une image contemporaine, mais il me semble qu'il fonctionne avec moins de distinction, moins de sélection, pour des images d'archives privées, le critère étant presque uniquement leur appartenance au passé.

Dans l'utilisation de ces images qui appartiennent à la petite histoire plutôt qu'à la grande, il n'y a plus vraiment de « vérité » historique à respecter. La banalité et l'hétérogénéité des images permet, il me semble, plus de liberté sonore au réalisateur. Ces images ne racontent pas des événements mais souvent un simple moment de vie. Le son devient alors pour le réalisateur le moyen d'évoquer, de faire ressentir le sentiment ou l'idée qu'il souhaite associer à cette image. La bande son fait partie de la construction du montage car sans elle les images sont à moitié vides de leur sens. J'ai souvent été impressionnée par les trouvailles sonores des monteurs images de ma promotion, le plus souvent sur leurs propres films, mais aussi parfois sur les films des réalisateurs qu'ils montaient. Souvent ce ne sont pas vraiment des trouvailles de textures mais plutôt des idées rythmiques. J'ai le sentiment qu'en étant à l'étape du montage ils jouissent d'une plus grande liberté que nous monteurs sons qui n'arrivons que plus tard. Peut-être aussi qu'ils ont un rapport plus instinctif au son, moins technique, qui leur permet de s'affranchir de toutes règles. Moi-même dans mon film de fin d'études, je n'ai pas vraiment entremêlé le montage son et le montage image. Cela aurait pu pourtant permettre un montage plus fluide en créant des ponts entre les différentes parties du film, tandis que le fait d'avoir gardé certaines images muettes ou presque au montage image m'a conduit parfois à des ruptures plus cut. Peut-être que le film ne s'y prêtait pas, mais peut-être aussi qu'étant habituée à travailler sur des étapes séparées, j'ai plus de mal à concevoir un travail plus total sur le film. En laissant de côté le cinéma expérimental et le found footage j'aimerais parler ici du travail du son dans le film *Poussière d'Amérique* d'Arnaud des Pallières (2011), qui, tout en restant dans la narration, utilise des images d'archives comme une matière poétique plus ou autant qu'historique.

1. *Poussière d'Amérique*, Arnaud des Pallières (2011)

Pour réaliser son film *Poussière d'Amérique* (2011), uniquement monté à partir d'images d'archives, Arnaud des Pallières a exploré le site américain Prelinger Archives dans lequel le collectionneur Rick Prelinger a regroupé plus de 60 000 films. A l'aide de ces images et de cartons (comme ceux que l'on retrouve dans les films muets) il raconte plusieurs récits de fiction liés à la grande Histoire (l'arrivée des blancs, la traite des indiens, l'exploitation des terres...) ou à la petite histoire des États-Unis (des souvenirs, des anecdotes, des faits divers, souvent racontés à la première personne). Lors d'une projection le réalisateur dit à propos de ces images :

« (...) je me disais que j'avais tellement d'amour, de fascination pour ces images qu'il me suffisait de les faire défiler en demandant à l'ordinateur de mettre un ordre arbitraire, en mettant des sons, des musiques et j'étais satisfait, ça me convenait. Je ressentais une émotion extrêmement puissante. Et puis au fur et à mesure (...) je me suis dit que cette émotion n'était pas partageable. Le fait que j'aie choisi ces images n'était pas compréhensible et ne pouvait pas être ressenti par quelqu'un d'autre que moi. (...) et donc il fallait que j'essaie non pas de dire pourquoi, mais de rendre cette émotion partageable, et pour ça je ne connais pas de meilleur manière que de raconter des histoires. ».²⁷

Ainsi la première étape de la genèse du film fût la rencontre avec les images et la fascination qu'elles exerçaient sur lui. Ensuite vint l'émotion et les sentiments créés ou du moins amplifiés par le son, qui nous permet aussi de nous emporter non plus sur un plan mais sur un montage. Enfin la nécessité du texte, des cartons, qui sont le moyen de transmettre cette émotion aux autres au travers des histoires.

Le son est donc un moyen de révéler ce que le réalisateur ressent face aux images et de les lier entre elles dans une même émotion. Il est un peu le fil conducteur du film. C'est lui qui nous fait passer d'une histoire à une autre et d'un sentiment à un autre au sein de la même histoire. Il n'y a jamais de coupes sonores franches. Les atmosphères sonores se glissent les unes sous les autres de manière très fluide, à l'opposé du montage image, haché, qui consiste en une alternance systématique de plans d'images d'archives et de cartons. Le son joue sur la perception du temps mais d'une manière tout à fait différente

²⁷ Arnaud des Pallières explique la genèse de *Poussière d'Amérique* à la Cinémathèque de Perpignan, supplément du dvd de *Poussière d'Amérique*.

que celle qu'en fait Sergei Loznitsa. Ici il ne vient pas rythmer l'image, les événements et même le film tout entier (comme l'utilisait Loznitsa dans *Blockade* avec le passage des saisons). Au contraire dans *Poussière d'Amérique* le son nous emporte comme une vague qui durerait tout le film. Il nous plonge dans un état de contemplation où le temps se dissout complètement. A la fin du film il est très difficile de se rappeler comment les histoires se sont succédées et dans quel ordre. Ce n'est pas ce qui importe car justement elles font partie d'une même fresque et ne sont pas hiérarchisées par rapport à leur importance historique. La bande son donne à chaque récit un poids, une profondeur, et le récit le plus infime devient aussi important et aussi significatif que celui de Christophe Colomb. Nous sortons de la salle avec une sensation (en tous cas ce fût la mienne) qui pourrait se rapprocher de ce que l'on ressent quand on écoute une musique qui nous emporte.

Les récits de la petite histoire sont parfois écrits à la première personne et sont bien souvent une anecdote, un souvenir, évoqué de manière très simple, avec une grande économie de mot et peu de mots par cartons.

Penchons-nous plus en détails sur l'une de ces « petites histoires » dont voici le texte de cette séquence dans sa continuité.

« Tante May m'a raconté un jour l'histoire d'un travail que la maîtresse avait donné en classe à mon père quand il était petit. « DESSINER UNE MAISON ». Mon père dessina avec beaucoup de détails une jolie maison rose mais la maîtresse donna une mauvaise note parce que dit-elle les maisons ne sont pas roses. Quand j'ai eu six ans mon père acheta un terrain. C'est là qu'il construisit notre maison. Papa surveillait les dépenses car nous n'étions pas riches. Son seul luxe fût un jour l'achat pour les murs extérieurs d'une centaine de briques d'une douce couleur rose. »



Une image d'un astronaute associée à un son qui pourrait être la respiration de l'astronaute dans sa combinaison : un souffle grave, dénaturé, régulier, un peu inquiétant peut-être ou bien simplement calme. Le premier carton de l'histoire apparaît toujours sur le même fond sonore. Sur la première image du chantier la respiration spatiale demeure mais on entend le chant d'un oiseau percer. Petit à petit le souffle disparaît pour laisser place à l'atmosphère du lieu. Il disparaît totalement sur le carton « que la maîtresse avait donné en classe ». Les oiseaux et le chien résonnent dans la forêt, l'ambiance s'assombrit. Les corbeaux très forts la rendent un peu irréaliste. Puis, très finement l'atmosphère sonore devient un peu moins étrange, plus concrète. On entend par exemple la bétonneuse.

Nous entrons ainsi dans ce récit petit à petit. Au même rythme que la bande son. La respiration de l'astronaute en débordant sur les premières images nous teinte ce début de récit d'une étrange couleur.



En s'en tenant à la lecture du texte, la deuxième partie de l'histoire commence à « Quand j'ai eu six ans ». Pourtant l'image (passage au noir et blanc) et le son ne se modifient qu'après le carton « mon père acheta un terrain ». Cela change la temporalité du récit. Le saut dans le temps (de l'époque



du père enfant à celle du père adulte) conduit par l'image et le son, se fait seulement au carton « C'est là qu'il construisit notre maison ». Le son nous présente ce nouveau lieu : des éléments s'ajoutent aux précédents :

un oiseau plus gai et plus proche, un écoulement d'eau. On passe de tonalités graves (fond d'air, chien, corbeaux) à des tonalités plus aiguës (oiseaux, écoulement). L'ambiance est plus apaisée, sereine pour cette seconde partie du récit. L'évolution de la bande son ne colle pas forcément aux images mais à la temporalité du récit. Elle s'assombrit, s'éclaircit, se teinte de nostalgie au fur et à mesure de notre compréhension de l'histoire, mais sans coller précisément aux cartons.

Nous lisons donc « Tante May m'a raconté un jour l'histoire d'un travail » en écoutant le souffle de l'astronaute. Qu'est-ce que cela provoque en nous spectateurs ? Comment aurions-nous perçu cette anecdote si le son qui l'accompagnait était léger, insouciant, sans ce mystère ? Sans doute nous l'aurions perçu de manière totalement différente. Ce souffle nous met dans une attente particulière. Il donne à cette anecdote en apparence banale un caractère mystérieux et une certaine solennité. Il la met au même niveau qu'un récit bien plus tragique sur les indiens d'Amérique, comme un autre composant de ce pays qui fait tout autant partie de sa nature.

Le montage son de ce film s'est fait simultanément au montage image, l'un nourrissant l'autre. Jean Mallet, le monteur son du film, m'a expliqué que ces allers retours n'obéissaient à aucune règle : dans le premier cas, Arnaud des Pallières lui envoyait une

séquence muette (ou musicale) en lui demandant de créer dessus une bande son. D'autres fois il lui racontait une histoire ou une situation (une promenade dans un super marché américain dans les années 40 la veille de Noël, une partie de pêche entre un père et un fils...) sur laquelle Jean Mallet devait composer une sorte de dramatique radiophonique. Dans un troisième cas c'est seulement une idée de séquence (par exemple « le paradis perdu des indiens ») qui devait inspirer une ambiance sonore. Enfin il arrivait aussi que Jean Mallet propose directement un montage son (ambiance, ou « pièce » sonore) pour inspirer le réalisateur. Je crois que la collaboration s'est faite de la même manière avec Martin Wheeler le compositeur du film. On voit vraiment à quel point ce qui compte avant tout est la manière dont l'image, le son et le récit convergent pour créer du sensible. C'est un travail d'expérimentation et de recherche sur les émotions qui naissent de telles ou telles associations de couleurs, d'atmosphères, de sentiments... C'est un travail hors de toute théorie dans lequel les composantes du film (image, son et mots) sont mis au même niveau et sont aux fondements de sa mise en forme. La fabrication du film s'est étalée sur un temps assez long, un temps nécessaire à l'expérimentation.

Dans ce film, le son engage donc la première sensation du spectateur. Il joue ainsi le même rôle que pour le réalisateur au moment de l'écriture : il amène l'émotion. *Poussière d'Amérique* évoque des faits historiques mais n'est pas véritablement un film historique. Nous n'en retirons pas des faits mais une impression globale de l'Amérique comme lieu imaginaire et mythique. Je me demande d'ailleurs si ce film pourrait être bien compris aux Etats-Unis tant il fait appel à nos fantasmes, à l'image que l'on a de l'Amérique. L'utilisation des images d'archives et leur traitement sonore ne soulèvent pas de questions éthiques. Au contraire ce type de projet permet d'emblée une totale liberté sur le matériau car il est au service de la sensation plus que de la vérité historique.

III. LE TRAVAIL DU SON SUR MON FILM DE FIN D'ETUDES : *VILLENEUVE*

J'ai choisi pour mon film de fin d'études, de parler d'une époque que je n'ai pas connue. Il s'agit des années 70 durant lesquelles une « expérience » sociologique était menée dans un nouveau grand ensemble, le quartier de la Villeneuve à Grenoble, ma ville natale. Il s'agissait là de créer des relations nouvelles entre les habitants et les différentes couches sociales. Mon père a habité dans ce quartier et ma mère a fréquenté son collège. J'avais envie de parler à la fois de l'expérience telle qu'elle avait été vécue à l'époque et, à travers l'histoire de mes parents, de l'héritage de cette époque qui m'a été transmis à moi et à ma génération. J'avais en tête les films *Poussière d'Amérique* et *Diane Wellington*²⁸. J'admirais la manière dont étaient entremêlées la grande et la petite Histoire, ainsi que le travail sur le son qui donne véritablement aux images et aux textes une autre dimension. Mais à la différence d'Arnaud des Pallières avec « l'Amérique », mon sujet n'était pas très connu. Je ne pouvais pas rester uniquement dans ma petite histoire, ma subjectivité, et utiliser les images et les sons de manière uniquement poétique. J'imaginais donc un film avec des parties plus documentaires qui parleraient de la mise en place de l'expérience, et des parties plus personnelles dans lesquelles je raconterais ce que cette période a représenté ou représente pour moi. À l'époque il y avait dans ce quartier un service audiovisuel, et l'expérience avait fait assez de bruit dans toute la France. Aussi je me suis dit que je trouverais assez de matière filmée pour réaliser ce film uniquement à partir d'images d'archives. Avant de parler de la recherche sonore dans la réalisation de ce film il est nécessaire que je commence par l'étape de la recherche des images. Ce sont elles avant tout qui ont déterminées ou même fait naître les idées de son.

1. La recherche des images

J'ai commencé à chercher des images de la Villeneuve dès janvier 2014. Je ne voulais pas m'engager trop loin dans mon projet sans avoir l'assurance d'avoir de la matière

²⁸ *Diane Wellington* (2006) est un court métrage d'Arnaud des Pallières, c'est un peu le premier volet de *Poussière d'Amérique*. Il a été réalisé à partir du même fond d'archives et prend la même forme.

filmée. J'ai commencé par explorer la toile. Le site de l'Ina puis le site Media Scérén (anciennement OFRATEME) un fond de documentation pour l'éducation nationale (méconnue il me semble et pourtant véritable mine d'or pour tout cinéaste de documentaire à la recherche d'archives). J'y ai trouvé plusieurs documentaires traitant de la Villeneuve durant la décennie qui m'intéressait, les années 70. J'avais là déjà une matière très riche : des gens (des habitants, des instituteurs, des animateurs sociaux, le maire M. Dubedout, des architectes, des urbanistes...) interviewés seuls ou réunis en groupe qui parlent longuement de leur activité dans le quartier de la Villeneuve.



A la Villeneuve de Grenoble (Jacqueline Margueritte, 1973, OFRATEME) : interview d'un habitant.



Animation d'une ville nouvelle (Anne Marie Lallement, 1973- OFRATEME) : une réunion d'habitants.

Tout cela m'intéressait énormément et venait déjà enrichir ma partie documentaire. Mais si ces documentaires en disaient long sur l'époque et sur l'expérience (les discours tenus, la manière de filmer et de parler...), ils étaient tournés d'une manière qui se voulait assez objective, informative, sans poésie. Ils s'intéressaient purement aux faits. Il me manquait une matière plus sensible, plus subjective, une matière qui soit plus dans la petite histoire que dans la grande pour pouvoir illustrer mon histoire personnelle. J'ai donc contacté le centre audiovisuel du quartier (qui hébergeait à l'époque la chaîne de télévision communautaire du Vidéogazette diffusée alors par câble dans tous les appartements du quartier) à la recherche de nouvelles images. J'ai ainsi pu faire numériser une douzaine d'heures de bande vidéo 1 pouce A et ½ pouce conservées aux archives départementales de l'Isère. Il s'agit d'un des premiers formats vidéo, avant qu'il y ait les cassettes (U-matic puis plus tard VHS). Ce sont des bandes enroulées, comme des bobines de pellicule. Ces formats n'étaient pas utilisés par des professionnels mais plutôt par des associations ou des MJC, qui faisaient un travail avec l'image. Les bandes vidéo ont été utilisées sur une période assez courte recouvrant à peu près la décennie 70. Le quart des bandes empruntées s'est trouvé être trop abîmé pour être lu. C'est profondément triste et très inquiétant pour la centaine d'heures qui demeure conservée aux archives et qui disparaîtra en magma de bande collées si personne ne s'en soucie.

Ces images du Vidéogazette ont quelque chose d'absolument originale. Ce sont des images en noir et blanc, assez désaturées, et cadrées de manière étrange. Parfois l'opérateur essaie maladroitement de copier les codes de la télévision officielle de l'époque (notamment dans l'émission de plateau Agora), d'autres fois il s'en libère absolument comme lorsque l'équipe va à la rencontre de certains habitants ou fait un reportage sur une activité du quartier (l'interview de Mme Pelissier, le stage d'été des adolescents en Ardèche...). Le filmage devient alors plus personnel, plus spontané, il s'attache à des visages, à des regards... Cette subjectivité que je n'imaginais pas trouver dans les émissions d'un programme de télévision, même locale, est sans doute dû au fait que la caméra était manipulée par des journalistes amateurs, le Vidéogazette n'étant pas une chaîne professionnelle. La prise de son est aussi très caractéristique. Il n'y a pas de perches mais des micros tenus à la main. Ils sont peu sensibles et ne laissent pas entendre l'environnement sonore dans lequel se déroule l'interview. Seules les voix sont présentes. Les microphones sont souvent dans le champ. Peut-être que le filmage très serré est en fait une façon d'éviter de les cadrer tout en gardant une bonne qualité de

voix avec un microphone proche du sujet ? La prise de son renforce aussi l'aspect artisanal de l'émission Agora. Parfois les voix résonnent sur le plateau, d'autre fois dans ce même lieu elles deviennent mates. On entend les manipulations des micros, les extinctions du son lorsque l'on passe d'un sujet à un autre. Le bruit de fond des bandes vidéos vierges (entre deux émissions par exemple) fait aussi partie intégrante des archives du Vidéogazette.



Vidéogazette : Le plateau de l'émission Agora dans le studio du quartier (l'espace 600).



Vidéogazette : Madame Pélissier interviewé par l'équipe.

J'avais là une matière documentaire très riche. Le journaliste, dans bien des cas Denis Requillart que j'ai par la suite rencontré, filmait véritablement des personnes singulières au sein de l'expérience Villeneuve. Il s'intéressait à la même chose que moi: le rapport de ces personnes à la communauté et au quartier. A travers ce média, et c'était d'ailleurs en partie l'objectif de sa mise en place, les habitants se constituaient en tant que communauté, ils construisaient ses bases et analysaient leur rapport à celle-ci.

Néanmoins il me manquait des images encore plus personnelles, des images tournées dans le simple but de garder des souvenirs, sans véritable sujet, juste pour le plaisir. Je me suis donc mise à la recherche de plans amateurs du quartier, d'images de familles par exemple. Denis Requillart, ancien journaliste du Vidéogazette, m'a prêté des films super 8 de famille qu'il avait tournés entre 73 et 76 à la Villeneuve. L'un sur un dvd de famille, et 4 autres sur leur bobine d'origine que j'ai faites numériser. Sur ces films Denis avait filmé ses enfants dans le quartier et à l'école et un carnaval qui à l'époque semblait avoir réuni tout le quartier. De belles images muettes teintées de nostalgie.



Film super 8 de Denis Requillart : sa fille dans un appartement du quartier.



Film super 8 de Denis Requillart : le carnaval de la Villeneuve en 1976.

J'ai aussi eu accès aux archives sonores d'Honoré Parise qui fût ingénieur du son au Vidéogazette. J'ai trié et classé des dizaines de bandes son magnétiques. Toutes évoquaient l'époque (émissions de la radio communiste locale, interviews d'habitants de Grenoble sur le thème du logement...) mais peu semblaient avoir un rapport avec la Villeneuve.

J'ai aussi pris connaissance d'un beau film : *Enfants de l'Arlequin*²⁹ (L'Arlequin est une partie du quartier de la Villeneuve où les immeubles sont très colorés) tourné à l'occasion de l'exposition «la ville et l'enfant» au centre Georges Pompidou entre 1977 et 1978. Ce film réalisé par des sociologues donnait la parole aux enfants du quartier. Une parole plus libre, moins contrôlée. Les images de ce film (tourné en super 8 mais que j'ai récupéré sur dvd) sont très belles, très mélancoliques. Il est un peu abîmé : l'image a souvent de petits défauts de pellicules, des poils ou taches qui ajoutent à la poésie, et le son du film est recouvert d'un bourdonnement assez fort.

Pour finir, j'ai réunis les quelques articles du journal du quartier qui paraissait à l'époque, *Le manteau de l'Arlequin*, conservés aux archives municipales.

J'avais donc du matériau à toutes les échelles: petite histoire, grande histoire et des regards de l'intérieur et de l'extérieur du quartier.

²⁹ Philippe Bonin, *Enfants de L'Arlequin*, 1976, TRAFIC Image.

2. La petite histoire et la grande Histoire: un traitement sonore différent

Au début du montage nous avons classé les images en deux grandes catégories. L'une pour la grande Histoire, qui comprenait autant de sous-parties que de thèmes abordés, l'autre que nous avons intitulée «Rêve», dans laquelle nous classions les images qui évoquaient pour nous une émotion et qui pouvaient être extraites de leur sens premier pour former des séquences plus personnelles dans lesquelles je raconterais mon histoire à la première personne. Elles ne faisaient pas partie de la grande Histoire, aussi nous avons convenu que nous pouvions les modifier sans en informer le spectateur (je parle ici du fait de modifier leur son, mais nous aurions pu aussi décider de les ralentir ou bien les recadrer...). Cela ne soulevait aucune question d'éthique. Ainsi nous avons systématiquement retiré le son direct, lorsqu'il y en avait, de ces images. La sensation de ces moments, comme dans *Poussière d'Amérique*, allait forcément passer par le son (montage son ou musique) et nous avions besoin de les voir en silence pour pouvoir imaginer une bande son et pour pouvoir lier les plans les uns aux autres. C'est aussi pour cette raison que j'ai choisi de raconter mon histoire sur des cartons et non en voix off. Non pas pour faire comme dans *Poussière d'Amérique*, mais parce que la lecture silencieuse allait permettre au son de jouer un grand rôle dans l'émotion, rôle que je n'aurait pas su donner à une voix, la mienne ou celle de quelqu'un d'autre. Pour cette même raison j'ai aussi fait le choix des cartons pour les petites annonces du journal que j'ai intégrés au montage du film.

Une grande partie de la matière rassemblée contenait du discours. Le risque était de faire un film qui parle sans cesse, et dans lequel le spectateur n'ait pas le temps de réfléchir à ce qu'il voit. J'avais assez de matière pour que les discours s'enchaînent de manière cohérente, dans une seule direction. J'aurais par exemple pu monter les archives de telle manière que toute l'expérience paraisse absurde dès sa genèse. Cela aurait ressemblé à un film de propagande. Même en évitant cet écueil et en essayant de montrer toute la complexité de cette époque nous avons vite ressenti le besoin de créer des moments plus calmes, plus lents où l'on s'affranchirait des mots. Les images poétiques nous ont donc aussi servi à créer ces moments. Le besoin de décharger un peu le film du discours nous a aussi conduit à mettre de côté les archives sonores d'Honoré Parise.

Très vite il est apparu que ces catégories correspondaient aussi aux différentes sources que nous avions à notre disposition.

Les documentaires de la Scérén étaient tournés dans une volonté d'être le plus objectif possible. Chaque plan avait son utilité et le contenu était souvent très « informatif ». Bien sûr ils n'étaient pas neutres pour autant. Le fait que ces documentaires aient été tournés de manière contemporaine à l'expérience transparaissait dans leur fond et dans leur forme. C'est justement le fait que ces images soient des représentations de la société française des années 70 qui m'intéressait, tout comme les images de la Vidéogazette étaient des représentations du microcosme de la Villeneuve. Ainsi nous avons pris soin d'utiliser ces moments de films comme des documents historiques. Nous avons essayé de ne pas détourner leur contenu ni de modifier leur matérialité et le témoignage de cette décennie qu'ils nous offraient : une manière de filmer, de prendre le son, de parler, un choix de musique, un ton de voix off....

La plupart du temps, le fait d'ajouter une ambiance à ces images n'avait pas de sens. Soit la qualité de l'image était telle que son son, bien qu'assez pauvre lui convenait parfaitement, soit il s'agissait d'un extrait de documentaire et donc il pouvait ou même devait être monté et montré comme tel. Pourtant il est arrivé que nous ajoutions quand même une ambiance. Cela s'est fait pour la simple raison que le plan était mieux avec que sans. Ce n'était jamais grand-chose : des insectes des champs dans l'interview au camp de vacance, une ambiance d'appartement lors d'une interview d'un animateur social, des enfants pour des interviews à l'école... Cela ne représentait vraiment pas un mensonge historique et cela ne changeait rien à ce qui était vraiment important dans le son de l'archive. C'était simplement une histoire de sensation, alors il aurait été dommage de s'en priver. Nous sommes aussi intervenus parfois pour nettoyer le son d'origine afin de rendre les paroles plus intelligibles ou moins agressives.



Vidéogazette: la première image du plan du plongeon d'une jeune fille dans l'Ardèche.

Les films super 8 allaient directement dans la catégorie « Rêve » car ce qu'ils montraient était la vie quotidienne vue par un regard de l'époque, celui de Denis. Leur matière même, la surexposition de la pellicule au moment des coupes par exemple leur donnait un caractère mélancolique. De plus ils étaient muets et il était donc plus compliqué de les intégrer dans une partie documentaire plus classique, à moins de scruter les images comme le fait par exemple Chris Marker, mais ce n'était pas le propos film. De même certaines images du Vidéogazette avaient une matérialité qui les rapprochait de cette esthétique de la ruine. Les transitions de plans par exemple donnaient lieu à d'étranges superpositions d'image ou effets de lumière. Il y avait aussi les sautes de la bande vidéo, mais cet effet nous renvoyait plutôt à une réalité concrète de la télévision.



Film super 8 de Denis Requillart: un photogramme de fin de pellicule, surexposé.

Ainsi le son allait déterminer la sensation du spectateur sur ces moments plus contemplatifs. Le fait de choisir des images pour leur force d'évocation en les affranchissant de tout contexte nous permettait de les associer à n'importe quel son. Nous n'avions aucune obligation de vraisemblance, seul comptait ce que l'on ressentait à la vision de la séquence.

Encore une fois, je ne voulais pas que l'on puisse juger en bien ou en mal l'expérience de la Villeneuve. Le propos du film était justement de dire une chose au fond assez simple et bête: que chacun notre tour nous faisons comme nous pouvions avec la vie. Je voulais donc que le spectateur ressente cette phrase : «c'est la vie» et qu'il soit ému par ce constat. Pour cela il ne fallait pas que la bande son soit trop explicitement triste, mélancolique ou gaie. Il fallait qu'elle soit toujours entre la neutralité et l'émotion. Il y a des sons qui pour moi représentent bien ce genre de sensation, par exemple les cris des hirondelles dans le ciel que j'ai monté à plusieurs reprises dans le film. J'ai aussi travaillé dans ce sens-là avec le compositeur, Pierre Desprats. Il fallait que la musique ait toujours un côté artisanal et qu'elle soit très simple. Un peu comme si c'était une musique qu'un musicien jouerait chez lui pour le plaisir et qui parlerait de choses simples, sans grands sentiments. L'idée était que le son nous permette en quelque sorte de nous identifier aux habitants du quartier et donc de comprendre leurs espoirs et leurs choix comme j'essaie moi au travers du film de comprendre ceux de mes parents.

C'était mon intention de départ mais le travail concret, en particulier le montage son, s'est fait de manière assez intuitive. Finalement la bande son contient (heureusement) des écarts avec la théorie, comme par exemple dans des passages que j'ai essayés de rendre plus explicitement émouvants.

Le travail de montage son est passé par une recherche de couleur sonore plus que de rythme. Comme ces séquences étaient subjectives je me servais aussi de mes souvenirs pour construire le son : le goûter chez ma mère un mercredi après-midi de printemps, une fête de quartier à laquelle on se rend tôt dans la journée, quand tout est encore très calme... Je n'ai pas ressenti le besoin de bruite les images car d'une part il est admis que le son que l'on entend est intégralement monté, et d'autre part un son synchronisé aurait conduit à prêter trop d'importance aux actions montrées, tandis que seule comptais l'atmosphère.

3. Le son d'archive

J'ai aussi travaillé avec le son des archives. Comme je l'évoquais plus haut, le film *Enfants de l'Arlequin* avait une matière très étonnante. Une image parsemée de petits défauts (un fourmillement constant de la pellicule, des petites saletés sur certains photogrammes). Le grain très visible semblait un bourdonnement constant sur les enfants. L'image était aussi recouverte d'un léger filtre dans les teintes bleuté qui donnait vraiment une impression irréaliste de ces enfants perdus au beau milieu des immeubles. Une couleur un peu triste qui allait bien avec l'idée de désillusion qui m'intéressait.

La matière était donc très sensible, mais la parole des enfants permettait aussi une respiration parmi celle plus construite des adultes. Or on sentait la pellicule aussi bien dans l'image que dans le son. Tout le son du film était recouvert d'un bruit de fond semblable à un bourdonnement avec à la fois une composante assez grave qui remplissait le champ sonore et des composants plus aigus et aléatoire qui semblaient être le bruit du fourmillement de la pellicule. Les voix peinaient à émerger et cela donnait l'impression que le monde dans lequel évoluaient les enfants était un peu bizarre, un peu opaque et irréel. Ajouté aux artefacts de l'image ce bourdonnement sonore les rendait un peu fantomatiques, comme s'il y avait une frontière matériel entre notre monde et le leur. « Je cherchais toujours d'abord des images dont le sujet pouvait

interagir d'une façon intéressante avec la détérioration de la pellicule. »³⁰ dit Bill Morrisson à propos de son travail de recherche. Ces détériorations, bien que je ne les aie pas cherchées, interagissaient parfaitement avec mon sujet et ajoutaient même du sens. La parole des enfants de l'Arlequin est ainsi la seule parole dont le statut est un peu particulier, entre le documentaire et la poésie.



Extrait du film *Enfants de l'Arlequin* (Philippe Bonin, 1976)

Par hasard ce sont des images tirées de ce film qui composent la première séquence personnelle du film. Dans cette séquence une fille fait du roller au milieu des immeubles de l'Arlequin. C'est une des seules séquences où il n'y a ni paroles ni brouhaha qui se mêlent au bourdonnement. Au montage nous avons gardé le son direct avec son bourdonnement, au départ pas spécialement par choix, mais simplement parce que nous n'en étions pas encore au moment de réfléchir au montage son. Il s'est avéré que ce bourdonnement a donné tout de suite au film l'atmosphère que je recherchais. Un son presque de science-fiction que je n'aurais pas su ni imaginer ni créer moi-même. J'ai ensuite utilisé le son de cette séquence à d'autres moments du film (c'était la seule séquence sans paroles) mais toujours sur des images du film *Enfants de l'Arlequin*, car encore une fois la matière sonore et la matière visuelle allaient très bien ensemble. Il est soit monté sur des images qui étaient initialement montées avec la voix d'un enfant en

30 Bill Morrisson, « Mes films pourriront aussi », Libération, 11 juin 2003

off, soit en renfort de bourdonnement lorsque l'enfant est in, pour donner plus d'étrangeté à la séquence.

Nous nous sommes aussi servis de la matérialité des bandes vidéo tant au niveau de l'image que du son. Les transitions, les tressautements, les débuts ou les fins de bandes étaient toujours accompagnés d'un son. Hors des transitions, lorsque la bande était vierge, le son s'apparentait à une sorte de « buzz », toujours différents, sans doute selon le type de bande et la caméra qui était utilisée.

De même les films super 8 muets de Denis Requillart étaient accompagnés d'un ronronnement ou d'un souffle un peu plus aigus. Je ne sais pas si ces sons correspondaient au son que produit la pellicule lorsqu'elle est lue ou s'ils provenaient de la numérisation. Quoi qu'il en soit nous les avons considérés comme du matériau d'archive au même titre que les sons des bandes vidéo. Nous nous sommes servis de cette matière sonore pour renforcer l'idée, sur certains passages plus poétiques, de la fragilité des images (de la matière) et aussi pour accentuer la présence du filmeur en rappelant par le son que ces images sont enregistrées par une caméra (surtout sur les films super 8 amateurs, où dans le même but nous avons souvent gardé les coupes). Les divers bourdonnements de bandes ou de pellicule ont aussi inspiré le compositeur qui a intégré une sorte de bourdonnement d'amplificateur dans sa musique (ou bien est-ce l'inverse?). Il arrive que l'on passe du son à la musique par l'intermédiaire du bourdonnement et sans que l'on ne s'en rende vraiment compte.

En mettant de côté les bandes son magnétiques que j'avais à ma disposition, je ne me suis pas autant servi des archives sonores que je l'avais prévu. J'aurais bien aimé par exemple trouver des ambiances de la ville à cette époque, mais ce n'était pas vraiment le genre de choses qu'Honoré Parise enregistrerait. Il s'agissait d'un travail de journaliste engagé plus que d'un travail artistique. J'ai donc trouvé une autre matière sonore d'archives.

4. Comment la nature de l'image s'impose au travail du son

Nous nous sommes rendus compte que même avec un travail sur la bande son nous ne pouvions pas monter librement tous les types d'images et unes avec les autres. Le son même s'il tendait à homogénéiser les sources ne parvenait pas véritablement à les unifier pour créer une séquence. Nous avons toujours une sensation trop importante d'hétérogénéité, en particulier pour des successions de plans assez courts. Nous avons

donc le plus souvent monté les séquences plus poétiques avec des images provenant d'une seule source ou de maximum deux, la plupart du temps en choisissant de rester exclusivement en couleurs ou en noir et blanc.

Nous avons aussi constaté que nous ne pouvions pas monter n'importe quelle couleur de son sur ces images. Des sons trop propres, trop précis ne collaient pas avec les traces du temps visibles. Par exemple des sons trop précis dans les aigus sortaient systématiquement de l'image. Nous avons donc beaucoup filtrés les sons, notamment les vents dans les feuilles et les ambiances contenant des voix. Partant de la même constatation, le son de la mer monté sur des images vidéo de la Vidéogazette est resté le même tout au long de la post-production. Il est assez pauvre et donne l'impression d'une « petite » mer, sans ampleur, mais une mer plus large ou plus pleine ne correspondait pas à la nature des images.

Pour finir, comme tous les films étaient au format 4/3 monophonique j'ai choisi de réaliser mon film en mono. Cela allait bien avec les archives et impliquait un travail de montage son un peu différent auquel je suis moins habituée.

CONCLUSION

Il y a autant de manières de reprendre des archives que de films. Le son que l'on monte peut contribuer à orienter notre regard vers le contenu de l'archive ou bien vers plutôt vers sa nature d'archive. Il détermine notre accès à l'Histoire : à travers le regard du réalisateur comme dans *Le Tombeau d'Alexandre*, en nous plongeant dans l'épisode historique (*Blockade, Apocalypse...*), ou encore en attention sur la matérialité de l'archive et donc sur l'histoire de sa production (*En Sursis, Vidéogrammes d'une révolution*). Il est aussi l'élément qui permet de lier des images hétérogènes dans un même récit et dans une même émotion (*Poussière d'Amérique*).

La réalisation de mon film de fin d'études m'a permis de construire une vraie réflexion autour du montage son. En étant à la place de réalisatrice j'ai été obligée de penser la bande son du début à la fin. Je suis donc partie de la théorie : ce qui me semblait juste de faire (ou bien de ne pas faire) sur les documents historiques et ce que je voulais faire passer par le son dans les séquences poétiques. Puis j'ai mis en pratique cette théorie en la respectant ou non selon le résultat. Je pense qu'en déclarant « Dans l'art on trouve d'abord des solutions pour les questions esthétiques puis pour les questions éthiques. » Sergei Loznitsa a voulu dire que finalement ce qui compte c'est que l'on arrive à transmettre notre idée et notre émotion. A partir du moment où l'on a une démarche honnête, c'est à dire où l'on n'essaie pas de simplifier ou de réduire l'histoire à quelque chose qui convient à nos idées ou qui serait plus efficace pour le film, le montage son est très libre et tous nos choix peuvent être justifiés. Je ne veux pas dire par là que tout se vaut, mais que la question de l'éthique de l'utilisation des images d'archives est au-delà de la question du son. Dans notre travail de monteurs son sur des films d'archives il s'agit donc d'être en cohérence avec la démarche historique du réalisateur. Autrement dit, j'en arrive à penser qu'il n'y a pas de règles hors de celles imposées par le film et donc par le réalisateur. J'imagine que si l'on me propose de faire le montage son d'un film qui utilise les mêmes ressorts d'efficacité qu'*Apocalypse* je ne pourrais pas faire grand-chose pour amener le film vers une autre esthétique. Je pourrais soulever des questions éthiques (quant au spectateur et quant au respect de la vérité historique) mais ce que je critiquerais là serait le principe même du film.

Il y a tout de même une spécificité du travail sur des documents d'archives. Même si la question éthiques n'est pas aussi importante dans le travail sur le son, il faut dans de

nombreux cas créer une « bande son » dans sa totalité. Le choix esthétique du son déterminera en grande partie comment le spectateur recevra le film et à quoi il prêtera attention. C'est le cas aussi bien des documentaires historiques que des formes plus libres et plus poétique, et je trouve cela particulièrement intéressant.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

LINDEPERG Sylvie, *La voie des images, Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, éditions Verdier Histoire, 2013

NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, éditions Klincksieck, 2009

RICOEUR Paul, *Histoire et Vérité*, Seuil, Paris, 2001

VERAY Laurent, *Les images d'archives face à l'Histoire*, éditions Scérén – CNDP - CRDP, 2011

Ouvrage collectif, *HG/RG*, Blackjack éditions, éditions du jeu de paume, Paris, 2009

Articles de revues

DIDI-HUBERMAN Georges, « En mettre plein les yeux et rendre *Apocalypse* irregardable », *Libération* 21 septembre 2009

MORRISON Bill, « Mes films pourriront aussi », *Libération*, 11 juin 2003

Films

BALAZOVA Martina et SHUTERLAND Dominic, *Auschwitz : les nazis et la solution finale*, 2005

COSTELLE Daniel et CLARK Isabelle, *Apocalypse la Seconde Guerre Mondiale*, 2009

CHABROL, Claude, *L'oeil de Vichy*, 1993

CLEMENT René, *La bataille du Rail*, 1945

DES-PALLIERES Arnaud, *Diane Wellington*, 2010, 16'

DES-PALLIERES Arnaud, *Poussière d'Amérique*, 2011

FAROCKI Harun, *Images du monde et inscription de la guerre*, 1988

FAROCKI Harun et UJICA Andrei, *Vidéogrammes d'une révolution*, 1992

FAROCKI Harun, *En sursis*, 2007, muet

GIANIKIAN Yervant et RICCI LUCCHI Angela, *Sur les cimes tout est calme*, 1998
 JAKUBOWSKA Wanda, *La Dernière Etape*, 1948
 KORN-BRZOZA David, *Dénoncer sous l'Occupation*, 2012
 LOZNITSA Sergei, *Blockade*, 2006
 LOZNITSA Sergei, *Revue*, 2008
 LOZNITSA Sergei, *Maidan*, 2014
 LOZNITSA Sergei, *Event* (titre provisoire?), 2015
 MARKER Chris, *Le Tombeau d'Alexandre*, 1992
 MORRISON BILL, *Light is calling*, 2004, 8'
 MORRISON Bill, *Beyond zero : 1914-1918*, 2014, 40'
 NICK Christophe, FELIX Olivier, BODET Patricia, *La Résistance*, 2007
 OPHULS Marcel, *Le chagrin et la pitié*, 1971
 RESNAIS Alain, *Nuit et Brouillard*, 1955
 UJICA Andrei, *Autobiographie de Nicolae Ceausescu*, 2010

Sites internet

MILLS-AFFIF Edouard, "Le documentaire et les images d'archives, penser le cinéma documentaire", *canal u*, octobre 2010
u.tv/video/tcp_universite_de_provence/le_documentaire_et_les_images_d_archives_penser_le_cinema_documentaire_lecon_5.6971

HEE Arnaud, « Des images, des régimes, des régimes d'images », *Critikat*, 15 mars 2011
<http://www.critikat.com/panorama/dossier/andrei-ujica.html>

HEE Arnaud, « Retour sur une trilogie », *Critikat*, 3 janvier 2012
<http://www.critikat.com/actualite-cine/entretien/andrei-ujica.html>

Making of de la série *Apocalypse*
<http://apocalypse.france2.fr/seconde-guerre-mondiale>

Autres

Entretien croisé avec Sylvie Lindeperg et Christa Blumlinger dans les suppléments du dvd regroupant *Images du monde et inscription de la guerre* et *En sursis*. 2011

Arnaud des Pallières, la genèse de *Poussière d'Amérique*, Cinémathèque de Perpignan, supplément du dvd de *Poussière d'Amérique*.

