# Reformer le réel :

## Des approches sensibles du son à l'image dans le documentaire

Mémoire de fin d'études

Clara Nicolas

Département Son – Promotion Claire Denis 2024

Sous la direction de Valérie Deloof et Jean-Pierre Laforce

assisté·es de Jacques Descomps

Tuteur : André Rigaut

Remis le 27 mai 2024

# REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont œuvré de près ou de loin pour la réalisation de mon projet de fin d'études *Transalpin* et pour l'écriture de ce mémoire.

Merci à Léo Gatinot pour cette année traversée ensemble et pour les bavardages existentiels dont les montagnes se souviendront.
Merci à Zoé Cavaro, Juliette Zafimehy et Théo Cancelli pour leurs travaux sur *Transalpin* qui n'ont eu de cesse d'alimenter et d'enrichir ma réflexion.

Merci à Julien Sicart et André Rigaut pour leurs conseils inestimables et leur générosité.

Merci à Barbara Turquier et Nicole Brenez pour leurs retours précieux.
Merci à Stéphanie Pouech pour les films mis entre mes mains.

Merci à Tania Press d'avoir veillé toute l'année au bon déroulement de mes travaux.
Merci à Valérie Deloof, Jean-Pierre Laforce et Jacques Descomps pour leur accompagnement et leur bienveillance durant ces quatre ans.

Merci à Louise Billaud d'être ma maison partout et pour les molises aussi.
Enfin merci à Joseph Squire pour son aide à l'écriture et sa présence au quotidien.

*S'il y a quelque chose comme le réel,*
*cela veut dire que ce quelque chose dépasse les efforts faits pour le représenter.*[1]
Jean-Louis Comolli

[1] Jean-Louis Comolli, *Une certaine tendance du cinéma documentaire,* p.14

## SOMMAIRE

Introduction……...……5

I. Le son direct : comment reconscientiser l'écoute ? …….. 9

I. A. Le son direct au-delà du synchronisme……...9

I. B. Les entretiens : libérer la parole……23

II. La voix off : comment la renouveler loin de la voix autorité ? ……33

II. A. Les marques du réel……..…34

II. B. Détourner la voix off……...36

III. La part manquante : une absence source de créativité ? ……42

III. A. Sonoriser des images muettes……42

III. B. Partir de sons sans images……..48

Conclusion……...53

Filmographie……56

Bibliographie……...57

Sitographie……...59

# INTRODUCTION

J'ai participé pour la première fois à la réalisation d'un film documentaire au cours de ma deuxième année à la Fémis, *De quoi j'ai l'air* réalisé par ma camarade Adèle Shaykhulova. Son film fait le portrait de Muhammad, un jeune ukrainien d'origine tadjik, arrivé en France en 2021 dans des circonstances dramatiques. Il était retenu à Paris pour raisons judiciaires au moment où nous l'avons filmé. L'équipe de tournage était très réduite, uniquement constituée d'Adèle, de Léo Gatinot à l'image et moi-même au son. C'était la première fois que nous nous posions très concrètement la question de la représentation du réel. Comment filmer et enregistrer une personne qui ne joue pas, qui nous confie ses expériences les plus intimes, aussi tragiques soient-elles ? Comment les recueillir avec justesse ? Léo et moi ne parlions pas la langue de Muhammad, seule Adèle pouvait communiquer précisément avec lui. La barrière de la langue et la présence de la technique dont nous nous chargions formaient autant de distance avec lui, distance qu'il nous a fallu petit à petit dépasser. Nous avons eu beaucoup de discussions avec Adèle en amont du tournage pour établir la manière dont serait filmé Muhammad selon les séquences et les sujets. D'autre part, nous avons décidé de le rencontrer en dehors du film, pour briser la glace et pour que chacun·e puisse s'habituer les un·es aux autres. Créer un environnement de confiance était tout aussi important que la fluidité technique dont il nous fallait faire preuve. Nous avons suivi Muhammad sur son lieu de travail, dans son quotidien avec son ami Jass et jusque dans ses déambulations nocturnes solitaires. Muhammad est un jeune homme très pudique, qui allait nous confier son histoire personnelle. La dynamique qui s'installa fut celle d'une équipe à la présence imperceptible en dehors de la voix hors-champ d'Adèle qui lui pose de rares questions. Ses confidences sont recueillies le plus souvent dans des plans fixes, posés, laissant une place privilégiée à la parole. Nous tournions parfois jusqu'à deux heures sans couper, c'était pour nous le moyen le plus juste de permettre à Muhammad de s'approprier l'espace et le rythme dans lequel il se confierait.

Riches de cette expérience, Léo et moi avons rapidement décidé de réaliser un film de fin d'études commun. Nous voulions de nouveau faire un documentaire, loin des équipes parfois lourdes du cinéma de fiction et co-réaliser un film dont il prendrait l'image et moi

le son. La genèse du projet fut notre amour pour les paysages montagneux, et une mélancolie commune face aux lieux naturels à la fois chargés d'Histoire, transformés par elle et voués à disparaître. Nous souhaitions trouver un lieu qui cristalliserait ces questions de mémoire tout en symbolisant les enjeux écologiques que notre époque traverse. La construction d'une ligne à grande vitesse à travers les Alpes cochait toutes les cases. Cette ligne ferroviaire doit relier Lyon à Turin en traversant la vallée française de la Maurienne et le val di Susa italien grâce à un tunnel de 57,5 km de long construit pour l'occasion. Évoqué dès les années quatre-vingt, ce projet n'a cessé d'être discuté, programmé et oublié, pour finalement revenir en force aujourd'hui. L'ambition de construire le plus long tunnel ferroviaire au monde nécessite un forage complexe, à l'explosif ou au tunnelier en fonction des secteurs. Ainsi les chantiers TELT[2] prennent place depuis le début des années deux mille au sein d'une vallée déjà très industrialisée. Un quart du tunnel de base a déjà été creusé, principalement du côté français. En Italie, l'avancement des travaux se heurte à plus de résistance. Convaincu·es des conséquences délétères qu'aurait le projet sur leur vallée, les militant·es NoTAV[3] se sont lancé·es depuis les années quatre-vingt dans une lutte qui a entraîné une répression très violente et une militarisation continue de la zone. Tous ces éléments nous ont semblé former un terrain très riche et inspirant pour l'écriture d'un projet documentaire. Nous souhaitions montrer la proximité vertigineuse entre les monts atteignant jusqu'à trois mille mètres d'altitude et les machines de chantier qui les rongent au creux des vallées dans lesquelles les villages se soulèvent. Tout cela a constitué un sujet documentaire qui n'avait rien à voir avec notre première expérience sur le film d'Adèle : il nous fallait donc reprendre à zéro nos questionnements sur les mises en récit du réel. Comment représenter un lieu ? Comment raconter les tensions qu'il cristallise ? Nous avons rapidement décidé de tourner en pellicule 16 mm : le support nous semblait bien plus inspirant que du numérique et nous nous sentions stimulé·es par les contraintes que cela apporterait. Pas question ici de tourner des heures durant : les prises seraient uniques et courtes, nous ne disposions que de deux heures de rushes pour les trois semaines de tournage. Autre différence majeure : nous ne voulions au départ pas filmer de personnes individuellement. La présence humaine ne devait exister qu'à travers les scènes de foules. Nous souhaitions raconter autrement que par la parole ou les portraits, en travaillant les associations de sons et d'images pour produire du récit et aborder les paysages autrement que comme les décors d'une histoire. Nous voulions faire de ces lieux

[2] Tunnel Euralpin Lyon-Turin, société franco-italienne supervisant la construction du tunnel
[3] Pour No Treno Alta Velocita : non à la ligne à grande vitesse

l'histoire même du film. Faire usage de nos médiums respectifs – le son et l'image – pour ce qu'ils nous offrent comme sensations, sans les limiter aux informations qu'ils pouvaient transmettre. Puis se sont posées les questions de mise en son des paysages et de mise en image des ambiances, dans un dialogue perpétuel. Comment ne pas se limiter à de l'illustration ?
L'écriture et la réalisation de *Transalpin* s'inspirèrent autant qu'ils donnèrent lieu à ce mémoire qui regroupe mes recherches sur le sujet suivant : comment faire usage du son pour développer les formes de récits documentaires ?

D'après Jacques Aumont et Michel Marie, le genre documentaire se définirait de la façon suivante :

> « On appelle donc documentaire un montage cinématographique d'images visuelles et sonores données comme réelles et non fictives. Le film documentaire présente presque toujours un caractère didactique ou informatif qui vise principalement à restituer les apparences de la réalité à donner à voir les choses et le monde tels qu'ils sont »[4]

Montrer le monde tel qu'il est, filmer la réalité, parler pour de vrai. Point de fiction dans le documentaire, ce dernier serait affaire d'informations. On le distingue pourtant des reportages télévisuels, notamment par ses possibilités créatives plus vastes. Le documentaire ne cherche pas – ou pas seulement – à reproduire la réalité, mais à la représenter, la raconter à travers le regard d'un·e metteur·euse en scène. Il s'agit d'un regard subjectif, développé grâce aux outils cinématographiques. La mise en scène du son et de l'image ne peut être complètement neutre, car leur usage même relève d'une manipulation de ce que la réalité offre à voir et à entendre. Malgré cela, se sont forgées au fil de l'histoire du cinéma des conventions, des « règles » sur lesquelles cinéastes et spectateur·ices se reposent, en particulier lorsqu'il s'agit de représenter la réalité. Daniel Deshays pointe notamment le rôle du synchronisme dans la confiance que nous mettons en les films et le réel qu'ils véhiculent :

[4] Jacques Aumont & Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p.80

> « Le point de synchro apparaît comme l'instant de vérité du cinéma. […] Cet effet de réel […] s'institue comme production industrielle universelle, nouveau monde reconstitué sous cette unique loi. Cette illusion est censée unir toutes les images et tous les sons sous une vérité indubitable, un modèle unique de représentation du monde. »[5]

Surgissent alors plusieurs questions. Les procédés techniques du cinéma documentaire doivent-ils toujours correspondre à ce type de conventions ? Est-ce la seule manière d'emporter des spectateur·ices dans un récit documentaire ? L'enjeu de la « représentation du monde » au cinéma doit-il se limiter dans un carcan réaliste et didactique pour le raconter justement ? Est-ce même possible de le représenter, le monde ?

Le genre documentaire est associé à plusieurs habitudes formelles, pas systématiques mais très courantes comme le recours au son direct synchrone, la présence de voix off ou encore l'utilisation d'archives. L'objectif de ce travail de recherche sera de faire émerger des approches sensibles[6] de ces pratiques, au contrepied des limites didactiques de leurs usages, et de démontrer comment ces sensibilités et sensitivités œuvrent au service d'un récit documentaire.

Je chercherais dans la première partie à montrer comment le son direct peut constituer un riche outil de mise en scène au-delà de son pouvoir de sonoriser une image par le synchronisme. Ce sera également l'occasion de questionner la place des entretiens dans le documentaire et de la parole filmée comme outil de récit du réel.

La voix off sera au centre de la seconde partie, nous y verrons comment les codes qui accompagnent son usage peuvent être écartés au bénéfice d'un propos, d'une émotion ou d'une approche documentaire autre.

Enfin, la troisième partie nous permettra d'explorer comment le fait de partir d'une base documentaire d'images muettes ou de sons seuls peut constituer un terrain d'expérimentation créatif, qu'ils s'agissent d'archives ou non.

---

[5] Daniel Deshays, « Perdre la synchro ? », *Images documentaires,* n°75/76, décembre 2012, p.107

[6] Tel que défini par Le Robert : « capable de sensation et de perception »

# I. LE SON DIRECT : COMMENT RECONSCIENTISER L'ÉCOUTE ?

« On oublie tous que l'on écoute et c'est cet oubli l'ennemi de celui qui doit pénétrer le sonore pour l'approfondir, le comprendre ou, plus encore, le jouer. »[7]

## I. A. Le son direct au-delà du synchronisme

La plupart des définitions s'accordent à dire que le son direct est « celui enregistré sur le tournage »[8] d'un film. L'imaginaire collectif limite souvent cela au son enregistré simultanément aux prises de vues. Mais le son du tournage, ce sont aussi les sons seuls, pris à part des images. Ce raccourci émane selon moi d'une idée reçue selon laquelle les sons pris sur un tournage seraient voués au synchronisme, d'autant plus lorsque les films sont bavards – et ils le sont souvent. Déjà cité en introduction, Daniel Deshays poursuit :

> « Avec son invention, le synchronisme est devenu l'élément à partir duquel tous les protocoles de construction mais surtout d'ordonnancement de la pensée cinéma ont dû se bâtir et continuent de le faire. Tout dans la fabrication cinéma, depuis l'écriture sur le papier jusqu'à la projection répond à cette loi unique, on comprendra qu'elle n'apparaisse même plus à notre conscience. »[9]

Normaliser le synchronisme, c'est l'oublier. Ne plus le conscientiser revient à ne plus conscientiser l'écoute même. Le son n'est plus qu'un résultat de ce qui se passe à l'image, une conséquence prévisible, attendue, et le son direct se résumerait dans la pensée cinéma dont parle Daniel Deshays à son pouvoir de sonoriser les prises de vues. En plus d'invisibiliser une grande partie du travail des ingénieur·es du son sur les plateaux où beaucoup de choix de mise en scène – sonore et globale – sont élaborés, cela limite les

[7] Daniel Deshays, *Sous l'avidité de mon oreille*, p.14
[8] Michel Chion, *L'audio-vision, Son et image au cinéma*, p.113
[9] Daniel Deshays, « Perdre la synchro ? », *Images documentaires*, n°75/76, décembre 2012, p.109-110

manières d'utiliser le son direct en post-production. Car si la synchronisation des images et des sons n'enlève rien à la capacité de ce dernier à porter du sens ou des sensations – aussi peu conscientisés soient les rouages de son utilisation dramaturgique – cela écarte nombre d'autres façons de s'en servir. Dans le cadre du documentaire, la question se pose tout particulièrement. La mise en scène sonore s'y limite souvent à l'utilisation du son direct synchrone, et l'ajout d'autres sons s'orchestre généralement dans un maintien de la continuité.

Pourtant, le son direct synchrone peut se détourner de ces usages sans pour autant perdre sa qualité de « preuve sonore » de ce que l'on voit à l'image. Dans *Pour un seul de mes deux yeux*, Avi Mograbi démontre l'ampleur de l'instrumentalisation des mythes de Samson et Massada dans les milieux scolaires israéliens pour inculquer le sens du sacrifice voire justifier le recours à la violence. Il met en relief ces modes de pensées avec leurs dérives oppressives exercées quotidiennement à l'encontre du peuple palestinien. Plusieurs séquences se déroulent à la forteresse de Massada dont les défenseurs se seraient collectivement suicidés pour ne pas se rendre aux Romains il y a presque 2000 ans. On y écoute des guides touristiques et professeurs raconter le célèbre mythe aux visiteurs et groupes scolaires. Pour appuyer cette répétition inépuisée depuis des générations, une partie de cette séquence est un montage parallèle de plusieurs personnes contant l'histoire à plusieurs groupes. Les images des deux groupes alternent, tandis que les voix des deux guides se superposent. Le son direct est ici toujours traité de manière synchrone lorsque les images correspondantes sont montées, mais les paroles débordent des plans tels des discours envahissants dont nul ne peut se défaire. Ce choix de montage permet de pousser le propos du réalisateur. Il combine le caractère tangible du synchronisme à la capacité de la superposition des sons à re-conscientiser l'écoute, et de cette manière met en avant le caractère omniprésent de ces discours dans la société israélienne.

Sergueï Loznitsa déploie différemment les possibilités du son direct en dehors du synchronisme. *Paysage* est notamment un exemple très concret de la richesse du travail des ingénieur·es du son en dehors de la prise de son à l'image. Dans ce documentaire, il filme et enregistre l'attente d'inconnu·es dans le froid hivernal russe. La caméra balaye les visages dans un mouvement perpétuel de panoramas à 360°, condensant en un même espace-temps plusieurs foules attendant plusieurs bus, sur plusieurs jours. Ces moments s'unissent dans une unité de lumière, d'ambiance, de lieu. Les visages font plus ou moins

attention à la caméra, celle-ci ne fait que passer. Aucune coupe ne se fait sentir, toutes cachées dans des volets. Les cadres rapprochés combinés à ce que l'on entend laissent à imaginer un hors champ qui grouille d'autres impatients. Au son, les bribes de conversations s'enchaînent au même rythme que le défilement des visages, pourtant on ne voit jamais celui ou celle qui parle, et n'entendons pas plus celui ou celle filmé·e.

L'ancrage entre son et image se fait par la sensation recréée de continuité et par quelques rares évènements synchrones comme un soupir, un passage de voiture, quelques pas, une porte qui se ferme. Pour ce film, Sergueï Loznitsa missionna son ingénieur du son pour enregistrer seul ces conversations en se fondant dans la masse sans se faire remarquer. Ainsi embarqué, le micro nous dévoile des confidences, des paroles crues, intimes et sans retenue, qu'un micro visible associé à une caméra aurait sans le moindre doute empêchées. Ce sont ces discussions libérées et autonomes qui donnent au film toute sa qualité de témoin des conditions de vie d'un village soviétique au début des années 2000. Également, il joue parfois de correspondances subtiles entre les voix et les visages : lorsqu'on reconnaît que c'est une femme âgée qui parle, on en voit parfois une au même moment. Bien loin de créer une quelconque illusion de regarder qui l'on entend, cela stimule l'imaginaire. En attribuant l'énergie des mots aux visages mutiques, on s'imagine avoir accès à leurs pensées, à un instant volé au son juste avant de les voir ou juste après

les avoir vu·es, on essaye de deviner qui ils et elles sont. Comme le dit si bien Daniel Deshays dans son analyse du même film :

> « Est mise en œuvre une double perception où la conscience d'entendre demeure séparée de la vision. Notre capacité associative nous pousse à relier chaque son à l'image qui l'accompagne, à tisser sans cesse des liens. […] En somme, nous ne cessons de rétablir le synchronisme auquel le vivant nous a habitués. »[10]

Outre l'impossibilité d'obtenir de tels témoignages autrement qu'en cachant un ingénieur du son dans la foule, cette double perception nous engage bien plus fortement, nous spectateur·ices, dans la réception de ces voix et de ces visages, que si le tout était synchrone. La sensation d'immersion dans la foule naît de la résonance entre images et sons. C'est l'accumulation des deux, pris à différents moments, qui produit l'effet de réel. Si le travail du son produit du sens, il produit également de la sensation.

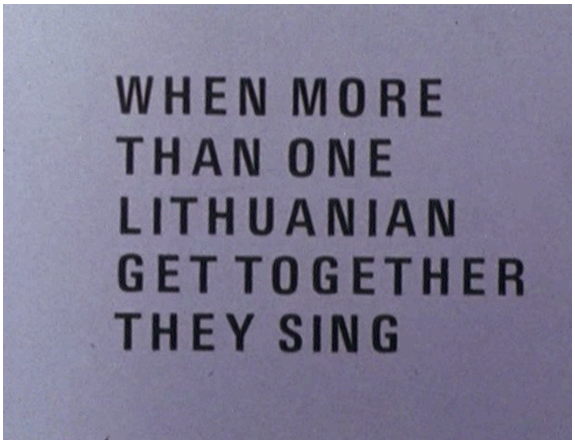
Dans *L'Attente*, le même Sergueï Loznitsa réécrit une temporalité quasi onirique à travers le son. À l'image, des inconnu·es plongé·es dans un sommeil imperturbable, et imperturbé. Chaque plan donne à éprouver l'instant de ce sommeil dans toute sa longueur, dans tout son poids, rythmé par les respirations des un·es et des autres. Mais alors que s'installe cette attente silencieuse, au son les trains passent, dans l'indifférence.

[10] Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, p.65

Les ronflements, souffles et soupirs reviennent, le même grincement de chaise ponctue les phrases sonores. Des boucles se forment, avec pour seules variations les éléments du temps qui passe : du vent, un orage, de la pluie…et bientôt les quatre saisons sont passées tandis que les endormi·es dorment toujours. Cette absence de lien palpable entre image et son donnent à éprouver différemment l'un et l'autre, déployant les couches de temporalités dans un enrichissement perpétuel de l'instant :

> « Rompre le synchronisme c'est faire éclater la belle homogénéité d'un espace audiovisuel unique, d'un visuel qui détiendrait l'autorité temporelle. Les espaces visuels et sonores séparés se mettent à exister côte à côte : deux temporalités réapparaissent. La désynchronisation est le lieu de coexistence des différences d'actes, d'espaces et de temps situés dans un même plan. »[11]

Dans *Réminiscences d'un voyage en Lituanie*, Jonas Mekas nous plonge dans la documentation intime de son retour au pays, vingt-cinq ans après l'exil. Sa voix off rythme les images muettes, accompagnées par quelques deux ou trois musiques qui reviennent tout au long du film. Mais à un moment, Jonas Mekas nous dit :




Cette phrase déclenche alors l'arrivée d'un des seuls sons directs de tout le film, dont la captation est même filmée ! Tous les membres de la familles sont réunis en cercle dans le jardin, et chantent. Quelqu'un enregistre le moment à l'aide d'un dictaphone, et petit à petit, on reconnaît le son de ce moment précieux qui se glisse dans le film. Jonas Mekas n'a pas cherché à resynchroniser l'image et le son de cet instant. Il aurait pu. Les deux

[11] Daniel Deshays, « Perdre la synchro ? », Images documentaires, n°75/76, décembre 2012, p.109-110

éléments se répondent et cohabitent, côte à côte, dans un flottement qui ne saurait mieux retranscrire la manière dont les souvenirs remontent parfois.

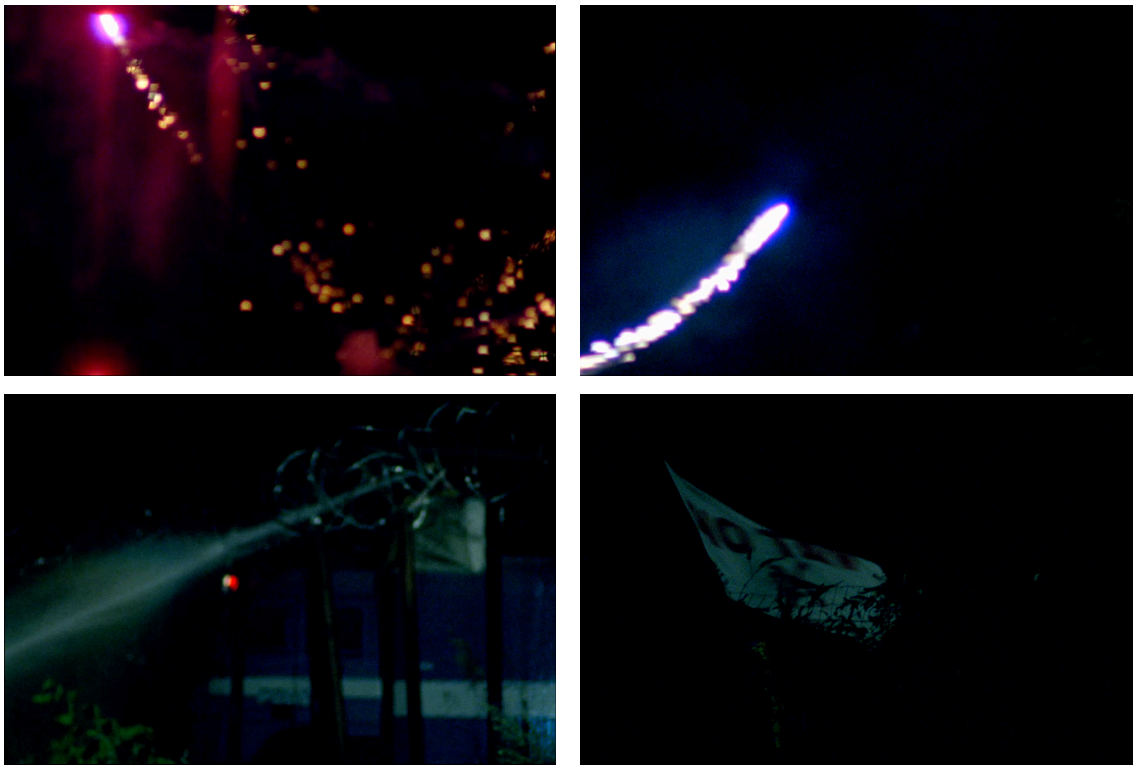
Le même asynchronisme est utilisé sur une séquence de fête, dont les personnes à l'image et la musique entendue nous assurent que son et image proviennent là encore du même instant, malgré le glissement qui s'opère entre les deux. Cela permet à la bande son qui mêle chants et danses de déborder sur la séquence suivante, quand tout le monde se réveille la tête lourde au petit matin, comme les échos de la veille qui résonnent encore dans la maison familiale. C'est parce que ces touches sont rares qu'elles marquent le film, et c'est parce qu'elles ne sont pas synchrones qu'elles permettent de partager avec notre conteur protagoniste la sensation du souvenir qui surgit, vif et fugace.

Pour le tournage de notre film de fin d'études, Léo et moi avons souvent discuté du dispositif qu'il nous faudrait adopter. Nous avons bénéficié de deux sessions de repérages en juin et en août avant le tournage final en octobre. Une amie nous a prêté main forte quelques jours en octobre pour porter le matériel en montagne et assister à la caméra, mais le reste du temps nous n'étions que deux, Léo se chargeait seul des prises de vues en pellicule et je prenais le son. Au cours de la première session de repérages, nous nous

sommes rendu·es à une manifestation réunissant plus de huit mille italien·nes et français·es autour de la même cause : dire non au tunnel du Lyon-Turin. Léo apporta une caméra Super 8 et moi un petit enregistreur zoom simplement orné d'une tête stéréo XY. Ce matériel, léger et de petite taille, nous a permis d'être discret·es, mobiles et indépendant·es l'un·e de l'autre. Nous n'avons rien enregistré de synchrone, ou du moins de synchronisé à la prise. Cela nous a permis de capter ce qui nous intéressait à l'image ou au son lorsque cela se produisait. Je pouvais me placer avec une liberté que rester fidèle au plan en cours ne m'aurait pas permise, et me fondre dans la masse sans craindre d'apparaître à l'image. Rappelons qu'avant l'apparition de la vidéo, son et image s'enregistraient toujours sur des machines séparées. Avec ce support, point de vue et point d'écoute ne forment plus qu'un. En dissociant les supports, le fait d'associer ou non les images et les sons redevient un choix qui influe directement sur le récit, la mise en scène, et la manière dont nos subjectivités guident les prises.

Au montage, cela donna des matières riches et complémentaires, car si nous nous placions à des endroits différents, nous pouvions être attiré·es par les mêmes évènements. Cette séquence de manifestation fut très intéressante à monter. Nous avons construit parallèlement une progression des images et une narration sonore grâce aux sons

enregistrés. Réunir le son et l'image passait par des accords d'énergie entre ce qui est vu et ce qui est entendu. Nous avons procédé de la même manière avec une autre séquence de manifestation de nuit, tournée en octobre avec du matériel plus conséquent mais dans la même démarche d'indépendance entre le son et l'image.



Dans le montage de cette séquence en revanche nous avons recréé plusieurs points de synchronisation, grâce à l'effet de synchrèse, terme introduit par Michel Chion :

> « […] phénomène psycho-physiologique spontané et réflexe dépendant de nos connexions nerveuses, et qui consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement la concomitance d'un évènement sonore ponctuel et d'un évènement visuel ponctuel simultanés »[12]

En d'autres termes, nous avons rebruité à l'aide du son direct des éléments courts, tels que des feux d'artifices ou l'explosion de fumigènes. Nous pourrions nous demander alors, pourquoi ne pas avoir enregistré de manière synchrone ?

[12] Michel Chion, *L'audio-vision, Son et image au cinéma,* p.252

Outre l'aspect pratique déjà décrit plus haut, cela nous a permis au montage de choisir. Choisir quels éléments seraient rebruités et de quelle manière, quels autres resteraient muets, et ainsi créer en toute liberté le rythme de la bande son.

Pour en revenir au tournage, rappelons que le choix de la pellicule nous donna une limite de deux heures de rushes pour les trois semaines passées sur place. Cela demande de bien choisir ce qu'on tourne, et de bien préparer les plans car nous faisions rarement plus d'une prise. La quantité de sons à enregistrer n'ayant pas de limite, la concordance ou non à la prise entre nos deux médiums fut variable. Certains plans de paysages telles que des crêtes des montagnes en très longue focale ou de larges panoramas en altitude ne montraient pas grand-chose de « sonore » en dehors du vent poussant les nuages, en tout cas rien qui ne contenait de point de synchronisation remarquable. Nous les filmions le plus souvent muets, pour les combiner avec des ambiances prises un peu avant, un peu après, ou en même temps mais un peu plus loin, dans une durée non contrainte par la pellicule et sans se gêner l'un·e l'autre. Il était plus juste de trouver l'endroit où je pourrais enregistrer des vents pendant dix minutes sans que l'activité de la caméra ne parasite la prise, et sans la pression d'être prête au moment opportun pour Léo.

Comme expliqué plus haut, nous n'étions la plupart du temps que tous les deux. Cela signifie que lorsqu'il fallait faire du son et de l'image synchrones, je me chargeais du clap. L'endroit où je me positionnais était donc étrangement conditionné par le placement de la caméra, le mouvement du cadre, le contenu du plan, et la possibilité malgré tout pour Léo de me cadrer sans trop de difficulté au moment de claper, c'est-à-dire sans gaspiller de la pellicule. Selon les lieux filmés, cette tâche s'avérait plus ou moins complexe et la position où je me retrouvais correspondait plus ou moins au point d'écoute que je souhaitais. Globalement, nous avons enregistré du son synchrone pour les plans « vivants », où défilent des personnes, s'écoule une rivière, s'activent des machines de chantier… Cela dit, une fois en montage image et son, rares furent les plans qui ne gardèrent que leur son direct, et nous y avons souvent ajouté d'autres sons. Pour autant, je n'aurais pas souhaité n'enregistrer que des sons seuls. En effet, enregistrer du son avec de l'image entraînent un certain nombre de contraintes qui influent sur la manière dont la prise de son est effectuée – l'endroit où je me place par exemple crée un point d'écoute spécifique. Sans ces contraintes liées à l'image, les sons enregistrés seraient tout à fait différents. Ces sons possèdent d'autres points d'écoute, que je n'aurais peut-être pas cherchés seule, qui ont enrichi la matière sonore dont nous avons disposé en montage et ont donné d'autres possibilités pour les plans muets par exemple.

Si l'apport de sons non issus du direct est tout à fait anecdotique à l'échelle du film, plusieurs séquences appelaient à fabriquer une énergie sonore que le direct synchrone ne pouvait pas contenir seul. Et c'est justement cette écriture à partir de différentes couches de directs qui nous a permis de créer une narration sonore et de produire les sensations qui lui seraient liées. Pour les séquences de chantiers par exemple, nous avons

superposées plusieurs prises, nous avons *pitché*[13] des sons, ralenti ou accéléré d'autres, nous les avons « traités », parfois maltraités. Cela nous a permis d'user de la capacité du son direct synchrone et non traité à renforcer le réalisme des images, tout en suggérant avec le son direct retravaillé tout ce que les travaux en cours dégagent de monstrueux.

Dans son précieux ouvrage *Pour une écriture du son*, Daniel Deshays reprend la définition suivante :

> « « Enregistrement : Transcription sur registre public d'actes […] en vue d'en constater l'existence et de leur conférer date certaine ; constater avec l'intention de se rappeler, action de noter comme réel ou authentique » (*Le Petit Robert*, 1996). Il faut lire cette définition en la renvoyant à l'acte de prise de son. On sera attentifs aux idées de transcription faisant constat d'existence, d'intention de produire de la mémoire et enfin d'effectivité d'un acte qui produit du réel. »[14]

L'enregistrement produit du réel ! Ainsi, sans avoir besoin d'être associé à une quelconque image, l'existence même du son direct est une preuve de la réalité qui s'y trouve. C'est précisément en s'appuyant sur cette idée que nous avons pu aborder le montage de nos sons directs en post-production. Leur présence dans la *timeline*[15] transportait du réel, qu'ils soient fidèles à leur image ou non. Et parce que cette capacité à transporter la réalité les caractérise, les sons directs peuvent être déployés bien au-delà, sans se cantonner à leur rôle de preuve. *Leviathan* de Lucien Castaing-Taylor et Verena

[13] De l'anglais « to pitch », régler la hauteur d'un son ou d'une voix – ici le rendre plus aigu ou plus grave qu'à l'origine
[14] Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, p.61
[15] Littéralement « ligne de temps », désigne la représentation graphique de la chronologie d'un film et le lieu de montage des images et des sons

Paravel est le parfait exemple à mes yeux de cette utilisation hybride du son direct que nous avons entrepris sur les séquences de chantier. Ce documentaire est une expérience hors normes à bord d'un chalutier de pêche intensive de nuit. La prise de vue a été effectuée par une dizaine de GoPros accrochées à même le bateau, sur le mat, sur les pêcheurs au travail, au bout de longues perches plongeant dans l'eau… Les images et les sons qui en ressortent sont inouïes. Les points de vue et d'écoute ici fusionnés par les GoPros nous placent à des endroits jamais éprouvés : le long d'une coque de bateau immergée, sous un filet se déchargeant de ses prises, au sommet d'un mat, au plus proche d'une mouette coincée dans un compartiment du bateau…

Le son qui en résulte se distingue fortement du reste de la bande son, principalement constitué de sons enregistrés sur le bateau séparément des images de manière plus traditionnelle et de nappes musicales. Les GoPros rendent un son quasi dénué de basses. Cela produit un direct très tranché, aux aigus marqués, qui ressortent d'autant plus quand

les caméras prennent l'eau où sont immergées : les courants de l'eau malmènent le micro et nous agressent presque de leurs aigus. En plus de poser notre écoute et notre regard en des points inouïs, ces sons mettent à mal les conventions cinématographiques dont nous parlions en introduction. Dans ce cas précis : la façon de traiter les sons sous l'eau. Notre oreille est habituée au ressenti que nous avons de cet environnement dans la vraie vie, à savoir un son « bouché », aux fréquences plus graves qu'à l'extérieur de l'eau. En tant que spectateur·ices, nous nous attendons donc souvent à ce rendu dans les films, et en tant que technicien·nes du cinéma, nous œuvrons à recréer cette sensation.

Seulement voilà, un micro ne capte pas les sons qui l'entourent de la même manière que l'oreille humaine les perçoit, et ne possède pas de cerveau capable de faire abstraction de certains sons pour se concentrer sur d'autres. Le travail d'un·e ingénieur·e du son consiste en grande partie à savoir manipuler cet outil dans le but d'orienter sa captation d'après ce que la réalité donne à entendre et selon ce que son désir d'écoute lui dicte, au service d'un

film par exemple. Là où je veux en venir, c'est que dans le cas des GoPros de *Leviathan* – car il y a eu d'autres outils de prise de son – aucun·e ingénieur·e du son n'a pu conditionner la manière dont le son allait y pénétrer. Son traitement n'est pas « anthropisé », son rendu final ne répond pas à notre attente sonore et nous surprend par sa nature aigüe, porteuse d'une certaine violence également présente dans les images. La sensation est si inhabituelle qu'elle soulève ce manque de basse, que le travail en post-production n'a pas cherché à combler. Lorsqu'on se trouve sur le bateau en revanche, ce manque ne se fait pas sentir au sein des autres sons, mélange de brouhaha perpétuel du moteur et des machines qui s'activent, des rafales de vent, de la mer qui s'agite et de la musique toute particulière qui en émane. Le duo réalisateur explique :

> « L'intensité sensorielle de la vie à bord est aussi acoustique que visuelle – en particulier parce que le moteur est si puissant qu'il rend toute tentative d'avoir une conversation intelligible vaine, et cela est vrai à l'extérieur comme à l'intérieur du bateau. Cela ne nous est donc jamais venu à l'esprit de ne pas accorder autant d'importance au son qu'à l'image. De bien des façons, le son est aussi moins codé, moins contrôlé que l'image, et donc moins réductible à un supposé sens. Il est plus évocateur, abstrait, il suscite l'imagination. »[16]

Le film ne contient presque pas de parole, et le son des GoPro est amplifié par une composition entre noise et heavy-metal qui donne corps à l'ensemble du film. Composition parfois musicale, parfois simplement tirée des ambiances et des bruits sur le bateau, dont émanent naturellement des notes, des nappes. Un agencement des sons qui combine points d'écoute surréalistes – le son est direct mais le point d'écoute serait inaccessible à l'humain sans le biais des GoPro – et musicalité des bruits, pour ressentir au plus proche de la réalité cette intensité sensorielle dont les réalisateur·ices parlent. Illustration on ne peut plus évidente de cette phrase de Daniel Deshays :

> « Si le preneur de son de cinéma ou de théâtre exploite le plus souvent le son pour produire ou traiter du sens, il demeure cependant un matériau particulièrement apte à produire de la sensation. »[17]

---

[16] Entretien avec Lucien Castaing-Taylor et Verena Paravel réalisé par Antoine Thirion, trouvé dans le livret du DVD
[17] Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, p.26

L'usage du son synchrone dans *Leviathan* ne se limite pas à une mise en son des images. Bien au contraire, ce qui habituellement constitue la caution du réel nous bouscule ici par ses caractéristiques sonores intrinsèques, tordant les sensations dans un réalisme excessif. Ainsi, pour conclure cette réflexion autour du son direct et de sa capacité à déployer bien plus que le réel qu'il contient en lien avec une image, on pourrait de nouveau citer Daniel Deshays :

> « […] si l'expérience cinématographique se construit sur la base du synchronisme, sa présence constante n'est pas la condition *sine qua non* de l'existence du cinéma sonore. On peut construire un dispositif libre bien que proche du synchronisme et qui joue de l'espace et du temps. »[18]

### I. B. Les entretiens : libérer la parole

L'arrivée des caméras légères et des enregistreurs portables qui permit à la Nouvelle Vague de naître à la toute fin des années cinquante provoqua aussi l'avènement du cinéma direct : la possibilité d'enregistrer simultanément le son et l'image fut l'occasion nouvelle de donner la parole à Monsieur et Madame tout le monde, comme nous l'explique Daniel Deshays :

> « Cette légèreté des outils a annoncé l'arrivée d'un cinéma direct, lieu du politique. On disait à cette époque que le son direct était la force de ce cinéma, qu'il était justement le lieu de sa vérité politique – en raison de cette restitution de la parole de tous s'opposant à un son qui demeurait la propriété unique de l'espace du discours, le plus souvent celui de la voix *off*. La parole n'appartenant enfin plus qu'aux puissants (États, médias) – du moins le croyait-on. »[19]

Cette « vérité politique » apportée par le son direct s'ancrait ainsi dans la possibilité de filmer et ancrer les voix de tou·tes dans les films. Révolution politique à l'époque, Daniel Deshays oppose ce dispositif à l'omniprésence des voix off qui l'a précédée :

---

[18] Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, p.66
[19] Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, p.61-62

> « On passait ainsi de « l'avis sur le monde », à la certitude de pouvoir présenter la vérité du direct. Cette vérité surchargée, vérité offerte par saisie globale des sons du réel, a dû bien sûr être allégée, c'est ainsi que le son est redevenu peu à peu discursif. L'interview fut le raccourci idéal, il devint vite la forme dominante ; cette fois, c'était dans l'image même que ça parlait. »[20]

Ce nouveau discours offert par le son s'installa durablement dans le genre documentaire, et les entretiens filmés sont devenus une norme parmi d'autres. D'après moi, ce dispositif tend malheureusement parfois à rigidifier les formes documentaires. J'aimerais donc revenir ici sur sa pertinence en fonction des films.

Une des caractéristiques du documentaire qui marque une différence majeure avec la fiction est l'absence de comédien·nes. Dans la majorité des cas, les personnes rencontrées au cours de ces films sont là pour s'exprimer en leur nom, comme témoins d'un phénomène choisi ou conteuses de leur propre vie. À priori pas destinées à interpréter des personnages, elles n'ont sauf exception ni l'habitude d'être filmées ni d'être enregistrées à des fins cinématographiques. En fiction, les présences d'une caméra, d'une perche ou plus largement d'une équipe se doivent d'être oubliées, gommées, invisibles pour pouvoir se plonger dans l'histoire racontée et jouée :

> « Au cinéma, non seulement le spectateur croit en ce qu'il voit mais il croit aussi en l'identité objective entre ce qu'il voit et ce qui a été filmé. Ce qui fonde cette croyance c'est la nature même du dispositif d'enregistrement cinématographique, le fait qu'il s'agisse d'un procédé technique dans lequel n'entre aucune part de subjectivité humaine : longtemps, pour cette raison, on se refusa à reconnaître au cinéma la qualité d'art. »[21]

C'est parce que l'on sait le dispositif, l'artifice, qu'il nous faut l'oublier. En documentaire, on pourrait presque dire que c'est l'inverse. Plus le dispositif est assumé, ressenti, plus l'on sent sa présence à l'image (filmer l'équipe), au son (entendre un réalisateur poser des

---

[20] Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, p.62
[21] Gérald Collas, « Quelques réflexions à propos d'un genre », *Images documentaires,* n°75/76, décembre 2012, p.64

questions en direct) ou dans les réactions des personnes filmées (regards caméra, interaction avec les technicien·nes, réponses aux questions…), plus l'on a la sensation d'être face à la réalité d'un moment qui nous est livré tel qu'il s'est déroulé. Au milieu de cela donc ressort tout particulièrement la question de la parole filmée. Nous l'avons dit plus haut : en documentaire, les personnes filmées ne sont le plus souvent pas habituées à l'être. Dans *La rivière* de Dominique Marchais, plusieurs personnes sont questionnées face caméra, et ce dispositif constitue la moitié de ce que l'on voit et écoute dans le film. À plusieurs reprises, ces personnes présentent des signes qui manifestent selon moi de l'inhabitude à s'exprimer devant une caméra et du stress que cela engendre, comme la voix qui tremble ou le regard qui peine à se poser entre la caméra et les différents interlocuteurs. Personnellement, au-delà de la quantité parfois indigeste d'informations que ces entretiens filmés nous livrent tout au long du film, ces touches de malaise me gênent un peu. Sans remettre en question la volonté de ces personnes à prendre la parole ni à témoigner de leur rapport à la rivière, qui se sait sincère par le contenu de leurs dires, la rigidité du dispositif utilisé a cependant grandement affecté ma manière de les écouter. Représentant dans ce film l'unique façon de présenter les propos portés par ces témoignages, je n'ai pu m'empêcher de me demander : suis-je obligée de voir ces personnes dans cet état pour accéder à leurs points de vue et leurs expériences ? N'y a-t-il pas d'autres moyens ?

Dans *De Lola à Laila*, Miléna Bochet retrace l'histoire de sa famille maternelle. De sa grand-mère à ses filles en passant par sa mère, elle raconte les mœurs évoluant au fil des époques dans une Espagne franquiste et les impacts sur ces vies de femmes, qui ont chacune grandi à leurs manières. Pour en faire le récit, elle s'exprime en voix off, et l'unique autre voix présente dans le film est celle de sa mère. Or, Miléna Bochet filme seule à l'aide d'une caméra Super 8 et enregistre les sons dans un temps différent de celui de la prise de vue. Elle le justifie ainsi :

> « Pour moi, c'était un bon dispositif pour dialoguer avec ma mère, pour creuser son histoire. On a démarré par les enregistrements sonores, avec un enregistreur zoom. Libérer la parole est parfois plus facile que libérer l'image de soi face à la

caméra. Le fait de commencer par le son (où l'on est côte à côte) a permis à ma mère d'être plus à l'aise à l'image (qui est frontale). »[22]

Ce que nous dit d'abord cet exemple est que la proximité entre la réalisatrice et son interlocutrice ne suffit pas à rendre la tâche aisée pour cette dernière. Mais surtout, elle distingue la prise de vue de la prise de son dans leurs impacts respectifs sur les entretiens. Là où la prise de son permet une mise en place plus libre des corps, la caméra rigidifie l'échange et impose à la personne filmée la conscientisation de son image. Au montage, les rares plans de sa mère montrent une femme tantôt rieuse tantôt dans ses pensées, chez elle, effectuant des gestes du quotidien. Non perturbée par la présence de la caméra, elle semble s'en amuser quand elle ne l'ignore pas. Au son, sa voix nous raconte son enfance et son adolescence pendant la dictature, les tabous sur les corps des femmes, les premières règles et la sexualité, les règles de bienséance et la différence entre l'éducation reçue dans les familles républicaines et dans celles protégées par le régime.

Ce qui m'intéresse dans cet exemple est la manière dont séparer l'image et le son a permis de désinhiber cette parole si chère aux documentaires. À l'arrivée, la voix de sa mère est montée sur une grande variété d'images : archives télévisuelles, Super 8 tourné par sa fille, « images symboles » - on revoit souvent la même ouverture de store qui donne sur un poisson rouge, comme une incessante tentative de faire ressurgir le passé dans un pays à la mémoire fragile… Parfois sa parole concorde avec les images, mais jamais dans l'obligation d'y correspondre sur la totalité du montage. Le récit intime de sa vie gagne

[22] Miléna Bochet, « Filmer seul-e : Questionnaire (international) aux 36 filmeuses-filmeurs », La Revue Documentaires, n°26/27, 2016, p.131

en sens grâce à cette diversité, et se déroule au son dans le naturel d'une conversation complice entre mère et fille.

Si les choix de tournage conditionnent fortement la matière qui en résultera, les choix de montage influent sur la manière dont elle sera reçue, vue, et écoutée. Dans *Pina*, Wim Wenders détourne l'entretien face caméra qui m'avait parfois gênée dans *La Rivière* de Dominique Marchais. Avant d'en décrire les mécanismes, je dois préciser que les personnes interrogées et filmées dans *Pina* sont des danseurs et danseuses

professionnel·les qui performent tout au long du film dans des lieux plus ou moins insolites, de l'habituelle scène de théâtre à un carrefour en passant par un terrain vague, une rame de métro ou un champ. Nous n'avons à priori pas affaire (ou beaucoup moins que dans *La rivière*) à des personnes très intimidées par la représentation de leurs visages et de leurs corps face à un public, étant donné qu'il s'agit de leur métier. Si la présence de la caméra est une autre affaire, elle est sans aucun doute rendue plus acceptable par cette aisance dont font preuve tou·tes les protagonistes.

Le film alterne entre des archives, des témoignages et des chorégraphies de Pina Bausch exécutées par l'Ensemble du Tanztheater Wuppertal. Cette troupe dirigée par la chorégraphe jusqu'à son décès en 2009, livre des performances hommages complétées de leurs témoignages. Ces récits individuels sont des à-côtés, dans lesquels chacun·e livre sa rencontre avec Pina, sa relation avec elle et son attachement propre à la chorégraphe et à la troupe-famille qu'elle a constituée. La particularité de ces prises de parole – les seules voix du film en dehors de quelques archives et de ce que les chorégraphies de Pina Bausch incluent de performance vocale – tient en un détail aussi simple qu'efficace : l'image et le son monté·es ne sont pas synchrones. Chaque danseur et danseuse est montré·e dans ce qu'on suppose être l'instant d'enregistrement de ces entretiens intimes : assis·e face caméra, devant un fond sombre et neutre, en silence, tandis que leur voix témoigne en off.

Cela produit un effet très particulier. Il faut le concevoir à l'échelle du film entier, dans lequel s'enchaînent les chorégraphies de Pina Bausch dont l'intensité voire la violence – racontée ou dansée – sont connues. Tandis que les tableaux aux couleurs vives et aux décors esthétisants s'enchaînent, les corps constamment en mouvement se retrouvent le temps de quelques secondes au repos. C'est un moment qui incarne ces corps des personnes qui les habitent. Qui ne les limite pas aux danses ou aux histoires derrière leurs mouvements. Qui met en lumière la relation de chacun·e avec Pina Bausch.
Le fait de superposer le moment du silence et le moment de la parole constitue à mes yeux une manière très pudique de rentrer dans l'intimité de ces personnes. Cela garde une distance tout en chargeant ces visages de leurs voix. Les deux éléments sont éprouvés à la fois ensemble et séparément, dans un flottement poétique.

Lors des repérages de notre TFE commun, Léo et moi nous sommes beaucoup questionné·es à propos de la place de la parole dans notre film à venir. Le cœur de *Transalpin* était la dévastation d'un lieu, un lieu habité depuis des siècles et défendu par ses habitant·es. Nous souhaitions au maximum confronter les prises de vues des lieux aux prises de sons d'ambiances pour tenter de représenter l'intense proximité entre les hauteurs d'intimidantes montagnes immobiles et leurs profondeurs rongées par de monstrueuses machines constamment en action. En revanche, nous étions assez réticent·es à l'idée d'intégrer des entretiens face caméra dans cette matière contemplative. Pour plusieurs raisons : d'abord, recueillir de la parole reposait selon nous sur un temps de rencontre et de mise en confiance des personnes dont nous ne disposions pas. Ensuite, les personnes dont les récits nous intéressaient sont des habitant·es de ces lieux mais aussi des militant·es dont les actions sont fortement réprimées en France et en Italie (manifestations, occupations, sabotages de machines de chantiers, aide aux passages clandestins transfrontaliers…). Filmer ces personnes en train de s'exprimer autour de ces sujets pouvait constituer une certaine mise en danger de leur identité, nous pensions n'essuyer que des refus et ne voulions surtout pas motiver des potentielles rencontres par une curiosité mal placée. À cela s'ajouta la contrainte bien plus pragmatique du 16mm et de la limite des deux heures de rushes, ce qui coupa court à la possibilité de filmer des entretiens sans limite.

Au cours du tournage, nous avons été surpris·es par les rencontres que nous avons faites, par la confiance que ces personnes nous ont accordée en un temps record et par leur engouement à participer au film. Contrairement à nos prévisions, nous avons enregistré beaucoup de parole, en tout six heures d'entretiens, non filmés. Nous avons enregistré des femmes et des hommes de tous âges, des français·es et des italien·nes. Au montage, cette dense matière est devenue une voix off plurielle dont le film est parsemé, récit collectif d'une région visée par les retombées dévastatrices des choix politiques des États français et italien.

Chaque entretien est différent. Chacun·e l'aborda à sa manière, avec ses mots. Certain·es se faisaient porte-paroles d'expériences collectives ou d'histoires anciennes, d'autres décrivaient leur rapport intime au tunnel en construction, à la région, à la montagne. Certain·es étaient habitué·es, d'autres s'exprimaient pour la première fois sur ce sujet. Plusieurs personnes ont été enregistrées dans le même temps, le témoignage de l'un·e permettant à l'autre de rebondir dans une dynamique où Léo et moi n'intervenions que très peu. Tandis que je prenais le son, Léo se posait en interlocuteur principal, débarrassé de la charge de la prise de vue. N'étant pas italophones, nous avons bénéficié de l'aide des personnes rencontrées sur place, pour beaucoup francophones ou anglophones. Quand elles n'étaient pas elles-mêmes interrogées, elles nous épaulaient auprès des personnes qui l'étaient. Toutes les personnes rencontrées en Italie se connaissaient de longue date, une grande confiance et bienveillance régnaient entre elles et vis-à-vis de nous. Nous leur avons donc largement laissé les rênes de ces entretiens.

Au montage, nous avons tenté de construire un récit collectif qui n'aurait pas besoin d'identifier ses porte-paroles pour intéresser et émouvoir quiconque l'écouterait. Une seule des personnes constituant cette voix off collective a été filmée et montée en association avec sa voix, de manière à être identifiée comme narratrice à cette instant précis. Il s'agit d'Agathe, éleveuse de chevaux. Nous avons fait ce choix car la proximité entre l'endroit où elle vit avec ses chevaux et les chantiers assourdissants du TELT[23] est impressionnante.

[23] Tunnel Euralpin Lyon-Turin, société franco-italienne supervisant la construction du tunnel

Nous avons préféré montrer cette proximité à l'image pour que sa voix puisse raconter autre chose, de sorte à donner du poids à son propos sans verbaliser les moindres détails de son rapport au tunnel. Les autres voix ne sont associées à aucun visage, et si certains visages des personnes enregistrées sont présents à l'image ils le sont « incognito ». Nous voulions focaliser l'attention sur l'importance de leurs propos qu'importent leur nom, leur âge, leur genre ou leur métier. Le récit de leur expérience ou de leur analyse devait suffire, sans justification supplémentaire de leur légitimité à en parler. Le mélange des voix italiennes et françaises et la présence de témoignages plus ou moins personnels selon les entretiens apportait la preuve de leur ancrage au lieu filmé et de la manière dont le projet les impacte quotidiennement depuis des décennies pour certain·es. Enfin dans le cas de récits plus sensibles comme celui d'Emilio, sorti quelques semaines avant notre tournage d'un séjour en prison pour avoir fait traverser clandestinement des personnes à la frontière franco-italienne, ne pas le filmer était aussi une marque de respect pour ce qu'il avait vécu, et une manière de laisser la place à son récit. Je pourrais associer à cela une citation de Gaston Bachelard choisie par Daniel Deshays :

> « L'absence d'un visage qui parle n'est pas une infériorité ; c'est une supériorité ; c'est précisément l'axe de l'intimité, la perspective de l'intimité qui va s'ouvrir »[24]

Cela fut également l'occasion de questionner les conventions en termes de voix off auxquelles nous avions pu être habitué·es, et que nous écartions naturellement de notre film par les choix de montage de ces entretiens.

[24] Daniel Deshays, *Sous l'avidité de mon oreille*, p.105

## II. LA VOIX OFF : COMMENT LA RENOUVELER LOIN DE LA VOIX AUTORITÉ ?

Avant toute chose, il nous faut clarifier le terme *voix off*, car il englobe une certaine variété de possibilités. Les plus courantes étant : le commentaire conté par un·e narrateur·ice omniscient·e qui n'est pas un personnage, la voix intérieure d'un personnage ou du·de la réalisateur·ice, la voix hors-champ d'une personne incarnée à l'image, le voiceover[25] ou doublage superposé à la voix d'origine, la voix générée par une Intelligence Artificielle, etc. Nous ne traiterons ici que des deux premiers cas.

Comme nous disait Daniel Deshays plus haut, la possibilité avec le cinéma direct de « restituer les paroles de tous » était d'autant plus marquante qu'elle renouvelait le discours :

> « L'engouement pour l'arrivée du son direct était corrélé à la lassitude de l'existence dictatoriale de la voix *off*. Un commentaire couvrait systématiquement les documentaires. De fait, ce système devint insupportable. La naissance du son direct libérait de cette voix *off* « obligée », qui prétendait être véridique. »[26]

Les voix off sont toujours très présentes dans les documentaires d'aujourd'hui. Elles constituent un moyen simple de tenir sur toute la longueur d'un film une contextualisation et des explications précises avec les termes choisis par la mise en scène. Elles peuvent être omniscientes ou incarnées à la première personne par le·a réalisateur·ice. Cela lui confère dans le premier cas un semblant de neutralité, d'objectivité, et dans le second cas une qualité de témoignage interne à la fabrication du film – « j'ai rencontré telle personne, ai traversé tel endroit » etc. Le commentaire décrit par Daniel Deshays a aussi été très utilisé dans les productions télévisuelles, allant même jusqu'à remplacer le son direct par endroits. Cet automatisme didactique – dictatorial disait-il – a en effet de quoi lasser, floutant parfois la frontière entre reportage et film documentaire, et délaisse les possibilités créatives qu'offre le recours à une voix off. On préfèrera se concentrer sur

[25] Le terme en français est issu d'un anglicisme, à ne pas confondre avec voiceover en anglais qui désigne la voix off de narrateur·ice
[26] Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, p.62

une interprétation à l'élocution impeccable et une rédaction sans faille. L'intonation d'un·e comédien·ne conditionnerait notre capacité à croire l'histoire contée, comme si le moindre débordement dans l'écriture ou l'interprétation briserait la confiance en cette parole détentrice de la vérité d'un film.

### II. A. Les marques du réel

> « Dans l'art, comme ailleurs, domine l'idée qu'une présentation conventionnelle laissera supposer une garantie de qualité. »[27]

On attribue donc aux voix off une certaine couleur, et un certain style littéraire. Le plus souvent elles sont enregistrées en studio, sans fond sonore et avec une certaine proximité. Le ton est souvent posé, relativement neutre. Le langage est plutôt soutenu même quand la voix s'exprime à la première personne. C'est une voix qui ne doit pas heurter mais capter l'attention de celles et ceux qui l'écoutent. Les marques d'oralité sont rares pour ne pas dire inexistantes. *La métamorphose d'Agnès Sorel* a été réalisé par Frédérique Menant durant une formation initiée dans le cadre du Festival International des Scénaristes de 2009, dirigé par Daniel Deshays. Ce dernier en explique la démarche ainsi :

> « Le projet se proposait de comprendre comment, au cinéma, le film s'éprouve de manière globale, et comment la conscience d'écoute alors disparaît. La réponse proposée fut l'abandon du synchronisme, en construisant le son avant l'image. Dans ce renversement de procédure, Frédérique Menant a choisi l'usage de la voix-off. »[28]

Mais la réalisatrice n'est pas comédienne, et l'équilibre entre littérature et oralité n'est pas simple à trouver. Pour pallier cette difficulté, l'idée leur vient alors d'abandonner le texte, et de raconter l'histoire de tête. En résulte un récit beaucoup plus libre, aux formules décomplexées, sans détours. Les mots sortent naturellement dans le style de la

---

[27] Daniel Deshays, *Sous l'avidité de mon oreille*, p.85
[28] Daniel Deshays, *Tënk*, date inconnue, en ligne, https://www.on-tenk.com/fr/documentaires/ecoute/la-metamorphose-d-agnes-sorel, consulté le 5 mai 2024

réalisatrice, et l'histoire s'en voit beaucoup plus imprégnée de sa sensibilité et de son interprétation. S'y ajoute le choix de l'enregistrer dans la cathédrale de Bourges, environnement sonore très particulier et à l'effet réverbérant reconnaissable, colorant cette voix off qui ne ressemble plus à aucune autre. Ce choix provoque l'écoute alors conscientisée, et fait surgir du silence la vie passée d'Agnès Sorel, maîtresse de Charles VII, derrière les images des peintures et sculptures qui en font le portrait au Palais Jacques Cœur de Bourges.

Dans *Bye Bye Tibériade,* Lina Soualem interroge sa mère sur les vies de ses aïeules. Sa mère qui n'est autre que l'actrice Hiam Abbass est née et a grandi à Deir Hanna, village au nord d'Israël dans lequel sa famille palestinienne avait été déplacée lors de la Nakba – en arabe « la catastrophe », terme qui désigne la fuite ou l'exil en 1948 de plusieurs centaines de milliers de Palestinien·nes vivant à l'intérieur des frontières d'Israël telles que conçues par l'ONU. La mère de la réalisatrice fut la première de la famille à quitter la terre natale pour mener sa vie ailleurs. Le film retrace la lignée féminine de la famille et la difficulté de sa mère à choisir sa vie d'artiste dans le contexte familial, religieux et politique qui l'entourait. S'alternent des séquences d'archives familiales et des images tournées de nos jours, où la réalisatrice et sa mère commentent les photos de famille. Le récit que la mère livre en réponse aux questions de sa fille nous emmène vers les images d'archives, se transformant en voix off. Là encore, la voix off diffère des habitudes. C'est une voix off de dialogue, les questions de Lina Soualem à sa mère sont montées. La mère est actrice, et dans ces échanges se ressent l'auto-mise en scène de leurs échanges, comme une reproduction de leurs discussions intimes en une version théâtralisée pour le micro. Un mélange d'oralité et d'écriture très sensible. Si on sent ce « jeu », chacune incarne sa propre personne en off, et ces échanges sont mêlés aux conversations filmées des deux. Notre croyance en ce qu'elles se disent n'est pas fragilisée par cet artifice, car elle tient à tout ce qu'il y a autour, à toute leur vie montrée dans le film.

> « La justesse du choix d'un son, comme celui d'un mode d'élocution, ne se joue pas dans une balance entre réalisme et abstraction, mais en termes de construction sonore apte ou non à nous rendre spectateur-affecté. »[29]

[29] Daniel Deshays, *Sous l'avidité de mon oreille*, p.51

Au cours du montage des paroles de notre film, Léo et moi nous sommes retrouvé·es devant les possibilités vertigineuses de manipulation qu'offrent les outils de post-production sonore. Il a été tentant de « nettoyer » tous ces entretiens de leurs « défauts » : bruits de bouche, hésitations, répétitions, sons parasites, respirations… Vertigineuses aussi les possibilités de remontage dans les voix et de réécriture des tournures de phrase, non contraintes par une image correspondante. Ce travail autour des paroles fut une recherche d'équilibre entre les marques d'oralité qui humanisent nos conteur·euses et celles qui agacent l'écoute. De la même façon, nous devions être vigilant·es à ne pas détruire leurs personnalités en voulant simplifier leurs phrases. Je suis persuadée que les différences dans les émotions, les styles de langages, les débits de paroles, les expressions de ces voix en constituent la richesse et pallient ce manque que ne pas les filmer auraient pu créer. Ces variations naturelles ouvrent la voie à des écoutes sensibles, des identifications, de la compassion ou peut-être du désaccord mais dans tous les cas, une écoute active. C'est par la sincérité de leurs voix que vient la confiance en leurs récits, la croyance en leur vérité.

### II. B. Détourner la voix off

Au-delà de l'élocution, du style d'écriture, de la qualité de son enregistrement ou de la couleur de ses sonorités, l'agacement décrit par Daniel Deshays dans les parties précédentes tient également à ce qu'on pourrait appeler le « statut » de la voix off. Ce statut de voix qui fait autorité tiendrait en son omniscience, son objectivité intrinsèque, son rôle de transmission d'un savoir ou d'une expérience, et résulterait en une influence quasi divine. Pourtant, certain·es cinéastes ont trouvé d'autres moyens de la faire exister, moins « lassants », tout en tirant profit de ce statut et de la confiance qu'il inspire.

John Smith est un cinéaste britannique connu pour ses expérimentations qui cherchent à déstabiliser les attentes ou les certitudes des spectateur·ices. Dans son court-métrage *The girl chewing gum*, une voix off autoritaire commente un plan ininterrompu d'une rue animée de Londres, entre passants et voitures. La voix en question, rajoutée en post-production, ordonne aux passant·es les actions à entreprendre. L'interaction est factice mais ce qui est de l'ordre du hasard à l'image devient prévisible et même attendu grâce à

cette écriture au son. Le contenu du plan reste documentaire, le visionnage en est simplement mué en un objet humoristique, qui en plus de remettre en question les habitudes formelles, met en valeur des détails qui sans cette voix n'aurait pas été révélés. Des détails choisis par le regard de John Smith, sur lesquels une autre personne ne se serait peut-être pas attardée. Un autre niveau d'écriture est atteint lorsque la voix ne se contente pas de diriger les personnes à l'image tel·les des figurant·es, mais qu'elle se met à diriger les mouvements de caméra puis le film lui-même : à son ordre « Stop ! » c'est tout le son qui se coupe. Loin de s'installer dans son idée première et de devenir prévisible pour le spectateur, le metteur en scène trouve d'autres surprises dans l'écriture.

Un autre court-métrage de John Smith, *Blight*, est un exemple très riche de renouvellement des formes de récit documentaire. Le film traite de la construction de la M11 Link Road dans l'est de Londres à la fin des années quatre-vingt-dix, à travers l'évolution visuelle sur deux ans de quartiers démolis et expropriés pour lui faire place, combinée à des extraits de conversations avec les habitant·es concerné·es. En quatorze minutes de film, les termes « route » ou « expropriation » ne sont pas prononcés une seule

fois. À vrai dire, rien ni personne ne raconte explicitement cette situation, mais elle transparaît très concrètement par d'autres moyens, bien plus inventifs.

Le film s'ouvre sur des images-détails de maisons en cours de démolition. Le montage est rythmé par les coups portés aux façades par des ouvriers à peine visibles. Seules voix que l'on perçoit au départ : une femme appelant « Jordan and Kim ! » et une autre, sur un ton bien plus posé, affirmant un « kill the spiders » dont l'intonation nous dit qu'il s'agit d'un fragment de phrase plus longue. Ces deux expressions sont bouclées, rejouées entièrement ou partiellement à maintes reprises. Puis d'autres extraits se glissent à la partition, jusqu'à la mise en musique assumée des sons de travaux et de ces voix transformées en chant. John Smith utilise comme point de départ de sa composition la musicalité naturelle des voix recueillies pour y plaquer des accords consonants au piano.

Pour rompre cette séquence musicale, un mur s'effondre – silencieusement. Les ouvriers apparaissent plus largement, premiers et uniques humains filmés. Les morceaux de phrases se déploient petit à petit, dévoilant des témoignages intimes autour de maisons et de la vie qui s'y déroulait. Tandis qu'à l'image les foyers tombent en miettes sous les coups de marteau, le montage son malmène les voix et les souvenirs d'anonymes qu'on comprend être les propriétaires. Une voix off plurielle s'installe, faites de ces témoignages dont on ne verra jamais les visages – ce qui constitua par ailleurs une inspiration toute particulière dans l'élaboration des voix off de notre film avec Léo. Les rares points de synchronisation sont en fait des points de montage, utilisés rythmiquement ou musicalement pour créer des ruptures et des enchaînements, comme des passages sonores de voitures ou des chutes de briques. Au fur et à mesure que le chantier évolue, que les ruines se transforment en montagnes de gravats et que les ouvriers torses nus laissent

place aux entrepreneurs costumés, les voix concluent leurs histoires par des dates, des âges, des noms. Ces informations achèvent d'ancrer le vécu de ces personnes dans la réalité, quand sont-elles nées, à quelle date sont-elles arrivées dans ces maisons. Et tandis que plane toujours le point d'interrogation au-dessus de l'origine du désastre, à une minute de la fin, une réponse aussi brève que claire nous est donnée grâce à un tag aux abords du chantier : « NO M11 – NOT HERE – HOMES – NOT ROADS ».

Dans *Toute une nuit sans savoir* de Payal Kapadia, l'histoire nous est racontée à travers la lecture en voix off de lettres d'amour. L'autrice de ces lettres est L, étudiante indienne séparée de son amoureux. Lui est retenu par ses parents loin de leur université depuis que ces derniers ont découvert son désir de se marier à cette jeune femme d'une caste inférieure. Rapidement, le contexte politique et social dans lequel est née la relation amoureuse prend autant de place que la confession des sentiments et des états d'âmes, transformant le récit intime en un portrait générationnel de la jeunesse militante indienne. Le dispositif sur lequel repose ce documentaire est particulièrement riche. Déjà, cette voix off lectrice n'est pas une narratrice omnisciente et elle ne s'adresse pas aux spectateur·ices. Elle parle à la première personne et ne s'adresse qu'à son amant. Elle est dite par une actrice professionnelle qui n'est jamais incarnée à l'image. Seuls de rares cartons qui parsèment le film nous attestent de l'existence de ces lettres qui auraient été laissées à l'abandon dans un coin de l'université. Il n'y a sûrement pas de preuve moins tangible qu'une simple affirmation sur un carton et pourtant, nous choisissons de le croire. Car cette étudiante et son histoire d'amour impossible forment un prétexte, et sa véracité documentaire n'importe finalement pas. Elle est un prétexte sensible pour entrer dans l'histoire de milliers d'étudiant·es indien·nes à travers les années, et un prétexte cinématographique, permettant d'intégrer toutes sortes d'images et de sons : Super 8 muet, vidéosurveillance, vidéos de smartphones de manifestant·es ; son synchrone des assemblées générales à l'université, extraits radios datés, interviews de victimes de la répression policière aux micros de journalistes. Ainsi, d'autres voix off s'ajoutent à celle des lettres au fil du film, le plus souvent des voix non identifiées montées le temps d'une phrase. Cela constitue selon moi une approche qui nous éloigne de la voix off telle qu'on l'entend souvent, sans pour autant perdre l'attache et la confiance que contient l'écoute de ces voix porteuses de récits documentaires. Cette pluralité des voix off pourrait tout à fait être source d'instabilité dans l'écoute et l'attention à l'histoire racontée, ce fut d'ailleurs un enjeu lors du montage de notre TFE avec Léo. Dans le cas de *Toute une nuit sans savoir*, je trouve au contraire que cette variété répond à la pluralité des évènements, des témoignages, des temporalités, et permet d'ancrer le propos du film qui repose outre les voix off sur une grande variété d'images et de sons.

> « Ce que je veux rappeler ici c'est que tous les éléments – ici la place du narrateur – peuvent être pris comme outil majeur d'écriture. »[30]

Le choix de reposer le documentaire sur une voix off constituée d'échanges fictionnels, s'il peut sembler contradictoire, constitue en réalité un choix sensible. Plutôt que de se ranger du côté de la convention, Payal Kapadia démontre ici comment l'empathie d'un·e spectateur·ice peut se manifester à l'égard d'un personnage sans distinction de son origine fictionnelle ou documentaire, et que cette différence n'enlève ici rien de la véracité émotionnelle et universelle qui émane du personnage de L. *Toute une nuit sans savoir* est également un film d'archives, un patchwork d'images sonores et muettes de toutes sortes. Loin de rendre un tout fragmenté et confus, le film est compact et unifié d'une grande émotion. Le récit porté par les lettres de L parallèlement aux images et sons documentaires est selon moi l'élément qui forge cet ensemble. Notre prochaine partie cherchera à montrer, au-delà de la capacité du son à unifier des éléments disparates, comment celui-ci est abordé dans le cas de films créés à partir d'images muettes ou de sons sans images, et comment ce « manque » initial peut se transformer en un terrain de création sonore au service du récit.

[30] Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, p.130

# III. LA PART MANQUANTE : UNE ABSENCE SOURCE DE CRÉATIVITÉ ?

## III. A. Sonoriser des images muettes

Avant l'apparition des enregistreurs portables, de nombreux films se sont tournés avec pour seul outil une caméra, par souci de praticité. Néanmoins, la façon de traiter le son *a posteriori* n'est pas dénuée d'intérêt ni d'intentions. C'est le cas de *A Valparaìso*, court documentaire sur la ville éponyme. Ce film est réalisé en 1962 par un groupe d'étudiant·es de l'Institut du cinéma de Santiago du Chili, mené par Joris Ivens, alors invité de l'Institut et qui avait préféré la pratique aux cours théoriques. Les images muettes sont principalement accompagnées d'une voix off écrite par Chris Marker et de musique. La bande sonore aurait pu se limiter à cela, pourtant le choix a été fait de sonoriser partiellement les images. Mais alors, dans quelle mesure ? Dans l'ouverture du film, les seuls sons de la ville sont ceux des ascenseurs qui traversent les plans – emblématiques de la ville tout en dénivelée – à la manière de Sergueï Loznitsa dans *Paysage* ou encore John Smith dans *Blight*, qui utilisent les passages de voitures comme volets et points d'ancrage sonore. Cette introduction rappelle la sensation des balades silencieuses d'étés, comme une rêverie, interrompue à chaque passage d'ascenseur.

Au même titre que la voix off nous présente les lieux de façon encore très générale, la bande son reste à distance de la ville et ne souligne que les ascenseurs, caractéristique

mise en avant dans la présentation. Les deux séquences suivantes sont mises en opposition par le texte, et de cette intention découle la façon dont le son est traité. Sur des images du soleil frappant les murs de la ville, on nous raconte : « Avec le soleil la misère n'a plus l'air d'être la misère, les ascenseurs n'ont plus l'air d'être des ascenseurs », puis « Tel est le mensonge de Valparaìso : son mensonge c'est le soleil, sa vérité c'est la mer ». Ainsi soit-il : les rues ensoleillées et les promeneurs seront silencieux, tandis que les sirènes de bateaux et les mouettes criardes viendront nous tirer de la promenade tranquille pour nous amener aux côtés des travailleurs du port. Plus on s'en approchera, plus de sons *in*[31] il y aura. Plutôt que de créer le même rapport illustratif entre sons et images sur toute la longueur du film, celui-ci évolue en fonction de la manière dont les images sont racontées. S'il s'agit de mensonge, de rêverie, alors nous garderons les sons de l'activité du port pour la « vérité » de Valparaìso. Plus tard, on nous raconte l'architecture de la ville : « Combien de maisons sont des souvenirs de bateaux, jusqu'à ce que n'y tenant plus elles deviennent des bateaux elles-mêmes ? »

Durant cette phrase, la caméra longe la façade d'une maison pointue à la manière d'une proue de bateau, et tandis que son mouvement nous place dans une barque imaginaire au pied du paquebot citadin, le son nous berce subtilement des allers et venues des vagues. Son et image sont au service d'un récit, leur utilisation est réfléchie et donc remarquable. Le film est en noir et blanc. On nous raconte que la ville est composée de quatre éléments : la mer, les collines, le vent, le sang. C'est quand ce dernier est nommé qu'un passage à la couleur s'effectue, à cinq minutes de la fin du film – qui en compte vingt-sept en tout. C'est par les variations de rapports entre images et sons que les deux médiums s'affectent

[31] A l'inverse du « off » qui désigne tout ce qui est hors-champ, le « in » concerne ce qui est à l'image

d'une manière différente à chaque séquence, entre illustration, contrepoint, effacement ou déploiement de l'autre.

Pour le tournage de *Disneyland, mon vieux pays natal*, Arnaud des Pallières a vite compris qu'enregistrer du son direct serait impossible tant il y a de la musique diffusée en permanence dans le parc de Disneyland Paris. C'est Martin Wheeler, compositeur, qui créa la totalité de la bande son. On pourrait la résumer à de la musique et des voix off, mais cela serait passer à côté de toutes les variations comprises dans ces deux éléments qui rendent la bande son tout sauf banale. La voix est celle du réalisateur, qui alterne entre nous partager ses réflexions sur l'enfance et Disneyland et nous rejouer des interactions ou des scènes vécues au parc. Le regard porté sur le parc d'attractions est celui d'un adulte qui en voit les artifices : « Peut-être que l'enfance n'est pas une réalité pour quelqu'un qui est adulte. Et peut-être que Disneyland n'est pas une réalité pour quelqu'un qui n'est pas à Disneyland ». Tout en plongeant dans un univers pailleté, le narrateur le distord de questions existentielles. La bande sonore, constituée de voix off et de musique, ne cherche pas à recréer l'illusion d'un son direct ou la matière réaliste qu'ils auraient pu enregistrer sur place. Martin Wheeler explique :

> « Nous avons passé des heures […] à discuter de ce que devrait être la musique pour ce film. Nous avons parlé de glitch, de « clicks & cuts », de simulacre, d'assumer « l'artificialité de la surface » du son…plein d'idées assez théoriques en relation avec « l'irréalité » du parc Disneyland Paris…et ce que Arnaud allait en faire. »[32]

De la même manière que dans *A Valparaìso*, l'intensité avec laquelle la musique pousse cette « irréalité » dépend de la manière dont le récit s'articule. Au début du film par exemple, la voix d'Arnaud des Pallières nous expose son intention de partir à Disneyland Paris, et nous contextualise tout en chiffres et en statistiques la fréquentation du lieu tandis que les paysages défilent à travers la vitre du train. Toute cette séquence est traitée de manière relativement sobre, et la musique imite les sons de la réalité sans artifice : les matières sonores utilisées par Martin Wheeler dans ses compositions pour ce film sont très synthétiques, électroniques. Toutes ont un peu la même couleur ce qui en fait un tout

[32] Martin Wheeler, *Tënk*, date inconnue, en ligne [https://www.on-tenk.com/fr/documentaires/la-musique-de-martin-wheeler/disneyland-mon-vieux-pays-natal] consulté le 25 mai 2024

évolutif plutôt qu'un enchaînement disparate. Ainsi lorsque le train entre en gare, on reconnaît que le son n'est pas le « vrai » son du train, ou pas tel qu'on l'entendrait dans la vie. Il est distordu et artificiel. Mais l'évolution de la hauteur du son, des « notes » qu'il contient, sont la reproduction de cette sensation auditive du train qui s'approche de notre oreille. Le même principe est utilisé dans une séquence de promenade en bateau, les images montrent plus de verdure que dans le parc, les arbres sont ensoleillés, le temps est suspendu. Là-dessus, la musique, toujours aux sonorités très électroniques, imite la note et le rythme du chant des cigales. On reconnaît que ce n'en sont pas, mais leur effet apaisant fonctionne malgré tout. Plus tard dans le parc, la musique est plus assumée comme telle : on reconnaît des rythmes, des thèmes, des morceaux distincts. Le travail sur la voix d'Arnaud des Pallières est également évolutif : lorsqu'il incarne d'autres personnes sa voix est modifiée, le plus souvent à l'aide d'un pitch[33]. La hauteur définie par le pitch n'est pas la même selon les personnes et personnages. Pour le responsable consulté par l'employé Dingo, le pitch est très grave, et participe à nous figurer une personne qui a du pouvoir sur son interlocuteur.

Dans une autre séquence, le réalisateur nous raconte un de ses rêve dans lequel Mickey redevient une souris ordinaire. À mesure qu'il raconte ce retour à la « normale », sa voix se modifie, perd en fréquences graves, devient nasillarde et atteint son maximum d'artificialité lorsque le récit du rêve prend fin : « Mais tout ça n'était qu'un rêve, et aujourd'hui est un autre jour. Car depuis ce matin, je me sens tout à fait différent. Je me

[33] Défini en note de bas de page p.16

sens, comment dire… beaucoup mieux ! Je crois que ça doit signifier que je suis en train de m'adapter à Disneyland. Disneyland, dont je crois que je suis en train de devenir un véritable, un authentique, habitant. » L'opposition entre la voix robotique et le soulagement décrit creuse l'absurdité de la vie à Disneyland et de ses effets. Là encore, c'est par le choix et le dosage de ces distorsions que le son produit du sens, au service de l'histoire racontée et du point de vue à travers laquelle le metteur en scène la raconte.

Annick Blavier, artiste plasticienne vidéaste, a réalisé *Séduire… seducere : conduire à l'écart.* Ce court métrage est un plan séquence de quatorze minutes qui fait le tour de la Tour Eiffel, jouant avec la position de la Lune tantôt cachée, tantôt pleine. La focale est longue, le cadre est traversé de bas en haut par la partie haute de la Tour, loin du sol. Seuls quelques arbres parsèment l'image parfois, mais aucun des éléments filmés ne produit de son. Le tournage a été uniquement fait de cette prise de vue muette, la bande son est donc là encore une création totale en post-production. Tandis que la caméra tourne lentement autour du monument, sans jamais s'approcher ni s'éloigner, la bande sonore nous offre un hors-champ illimité. Nos oreilles se baladent entre piétons, voitures, marchands et vélos, et les quatorze minutes condensent l'agitation d'une journée entière passée dans la ville. Et tandis que la caméra reste aux abords de la Tour Eiffel, comme coincée dans une seule minute contemplative étirée, le déplacement de la Lune dans le cadre rappelle soudainement la trajectoire quotidienne du Soleil. Comme dans *L'Attente* de Sergueï Loznitsa, les temporalités du son et de l'image divergent, dans une superposition poétique.

Les films sans son direct sont aussi souvent ceux basés sur des archives. Dans *Les Années Super 8*, la célèbre autrice Annie Ernaux raconte les années soixante-dix sur la base d'images muettes tournées avec la caméra Super 8 familiale. Les souvenirs intimes sont prétexte à raconter une époque, entre introspection et histoire sociale. La voix off écrite et dite par Annie Ernaux met les images à une certaine distance, entre mémoire et analyse.

Vers la moitié du film, elle dit : « Dans ces images muettes, les corps sont éloquents ». La mise en son de ces corps et des lieux dans lesquels ils évoluent est très épurée, et leur articulation très fine. Selon moi, il s'agit de faire la part belle à la voix off. C'est elle qui fait corps, porteuse de l'analyse et du regard d'Annie Ernaux. Elle invite à pouvoir se placer comme elle, en observation de ces images et de cette histoire. Comme le dit Daniel Deshays :

> « Quand il y a trop de son, on ne peut plus rien entendre, pire, cela nous empêche de voir. Écouter c'est désirer. Moins on met de son, plus on désire entendre, ceci répondant simplement à l'économie libidinale. »[34]

L'émotion ressentie face à ce film ne naît pas de la sensation d'immersion dans les images, mais dans le regard posé sur celles-ci et, encore une fois, dans cette légère distance. Concrètement, cela donne une bande sonore subtile, faite d'ambiances peu chargées mixées à bas niveau, et de très rares sons ponctuels jamais mixés au premier

[34] Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, p.84

plan. Cette approche laisse la place nécessaire aux « corps éloquents » pour s'exprimer eux-mêmes, et permet à l'imaginaire sonore produit par les images et le récit qui en est fait de se développer librement. Je me souviens très précisément d'une séquence estivale, dans laquelle un de ses fils fait du vélo. Les seuls sons entendus en plus de la voix narratrice de l'écrivaine sont de légers oiseaux, de petits courants d'air dans les feuilles des arbres et la sonnette d'un vélo. Cette sonnette n'est pas du tout synchrone. Non ressentie comme une erreur, cette liberté dans le placement du son crée un glissement entre espaces visuel et sonore qui transforme l'image d'un moment vécu en un souvenir, une rêverie. Les sons évoquent des sensations plutôt que de montrer des actions, c'est beaucoup plus léger, et mis au service de cette distance et de cette écoute de la voix.

Les manières d'aborder le son dans les films d'archives sont multiples et le sujet mériterait un mémoire à lui seul. Sergueï Loznitsa et Artavazd Pelechian se passent par exemple de voix off et de narration par les mots. Le récit s'appuie alors sur autre chose, sur la force des images d'époque, sur les sons qui leur donnent vie (Sergueï Loznitsa est passé maître dans l'art de bruiter et post-synchroniser des images muettes d'archives à la manière de plans de fiction), sur la musique qui les déploie (on pense aux *Quatre saisons* d'Antonio Vivaldi citées par Artavazd Pelechian dans *Les saisons* traversées par les bergers d'Arménie). Nous n'aurons malheureusement pas plus d'espace ici pour passer en revue ces différentes approches, mais ces deux exemples suffisent déjà à démontrer qu'il n'y a pas une façon d'aborder les images documentaires dénuées de son.

### III. B. Partir de sons sans images

L'autre facette de ce travail autour du manque concerne donc les films tournés sans image, ou basés sur des archives sonores. Pour son film *Folie douce, folie dure*, la réalisatrice Marine Laclotte a effectué un tournage uniquement sonore. Avec l'aide de la preneuse de son Camille Erder, elle a rencontré les soignant·es et patient·es de plusieurs instituts psychiatriques en France. De cette matière elle a façonné une bande son sur laquelle ont été réalisées des images d'animation. Outre l'avantage d'éviter les difficultés d'apporter une caméra dans des lieux de soins, ce parti pris s'explique par la délicatesse que filmer des personnes atteintes de troubles mentaux requiert. Éviter au mieux le penchant

voyeuriste que filmer certaines situations entraîne est un enjeu courant des tournages documentaires, d'autant plus lorsque les personnes filmées sont en position d'invalidité ou de faiblesse face aux personnes qui les filment. Marine Laclotte y parvient avec brio, et l'aisance des personnes entendues dans le film s'en ressent :

> « Je suis allée à la rencontre de plusieurs institutions et de plusieurs cadres de santé en leur sein, pour cibler les unités de soins qui m'intéressaient. Globalement, le projet était très bien accueilli, notamment parce qu'il s'agissait d'un documentaire animé et que le dessin allait protéger les personnes de leur propre image et décaler un peu le regard. Ensuite, les équipes soignantes ont été très accueillantes. J'ai compris rapidement que cela leur faisait aussi du bien qu'un film se propose de poser un regard valorisant sur leurs métiers. Les personnes en soins ont été plutôt très contentes de voir de nouveaux visages, surtout que nous étions « neutres ». Nous n'étions pas là pour porter un regard médical sur elles. Nous avons pu assez vite faire partie du paysage quotidien sans que cela ne soit perturbant, je crois, et faire connaissance. »[35]

La bande sonore de *Folie douce, folie dure* est aussi un exemple très fort de la différence entre un micro et une caméra. Si la caméra peut se focaliser sur un élément précis et faire abstraction du hors champ, pas le micro, ou de manière bien moindre. Le résultat est une bande sonore chargée de plusieurs plans aux diverses proximités, nous accompagnant d'un espace à un autre comme en un long plan séquence. Cette pluralité des voix et des bruits entendu·es simultanément – cela reste de la prise documentaire ! – est éclaircie par l'animation. Le choix de représenter un personnage plutôt qu'un autre à l'image nous permet de focaliser notre écoute sur la voix qu'on lui attribue grâce au synchronisme recréé entre le son et l'animation. Pour autant, cette focalisation n'exclut pas les voix de leur environnement chargé d'autres personnes, grâce au son gardé brut ou travaillé comme tel. De plus, le style des dessins permet de déployer un imaginaire qui aurait été absent d'une prise de vue réelle. Avec douceur et humour, elle profite de cette liberté esthétique

[35] Agathe Arnaud, « Marine Laclotte : Le dessin en mouvement, c'est mon moyen d'expression », *Format Court*, 8 mars 2022, en ligne, https://www.formatcourt.com/2022/03/marine-laclotte-lanimation-pour-transposer-une-emotion-en-image/, consulté le 5 mai 2024

pour créer des images évocatrices. Grâce à des trouvailles, elle raconte les troubles, par exemple la schizophrénie à travers le reflet d'une femme qui converse avec elle-même.

Dans *Little Girl Blue*, Mona Achache part à la recherche du passé et des questions sans réponse. À la mort de sa mère, l'écrivaine Carole Achache, elle récupère des photos, des enregistrements, des lettres. Elle reconstruit alors ce qui n'est plus grâce au cinéma : les lieux, les personnes, les souvenirs. Cela commence par confier le rôle de sa mère à Marion Cotillard. À l'habiller de ses vêtements, à lui donner son sac, à lui indiquer sa manière de marcher, puis à lui faire entendre sa voix. L'actrice se prend alors à une nouvelle forme de jeu, particulièrement ardue : incarner Carole Achache sur la base d'enregistrements sonores, en apprenant à dire ses mots en totale symbiose. La réalisatrice met en place un décor unique contenant plusieurs pièces symboliques : le bureau de sa mère, la cuisine de sa mère, une salle vide dont les murs sont emplis de photographies, une autre dans laquelle est projeté une rue pour faire office de décor extérieur, et d'autres lieux plus spécifiques correspondants aux endroits dont proviennent les enregistrements de

conversation et d'interviews de sa mère. Notamment une salle de restaurant, un studio de radio, un autre bureau etc.

Dans les espaces intimes, la réalisatrice dirige et dialogue avec l'actrice, avec sa mère, parfois les deux en même temps. Dans les lieux dont sont issus les archives sonores, Marion Cotillard rejoue les conversations avec des interlocuteur·ices de dos ou hors-champ. L'archive sonore remplace le son direct tandis que l'actrice se synchronise avec la voix de l'écrivaine, comme dans une post-synchronisation inversée[36]. Cette technique – aussi appelée *lip sync*[37] – est extrêmement laborieuse, et l'actrice s'y consacre avec acharnement.

La réalisatrice a d'ailleurs choisi de monter une prise dans laquelle Marion Cotillard perd le rythme, et tandis que la voix de Carole Achache défile toujours, on entend le son direct de l'actrice qui sort du personnage et s'exclame sur la difficulté de l'exercice.

[36] Pour enregistrer une post-synchronisation, un·e acteur·ice rejoue un extrait de texte à partir d'une séquence filmée, c'est sa voix qui doit se caler aux mouvements de son visage. Ici, Marion Cotillard doit caler ses expressions et ses lèvres à une bande son préexistante, qui plus est d'une autre personne.
[37] Littéralement « synchronisation labiale »

Je trouve ce dispositif particulièrement riche. Les moyens cinématographiques, du décor au son jusqu'au jeu d'actrice, sont mis au service d'une histoire documentaire et intime. La réalisatrice assume pleinement l'artificialité des décors et des rouages de la fiction, nous donnant accès à un autre niveau documentaire : celui de la fabrication du film. La porosité entre fiction et documentaire vient ici appuyer le propos en profondeur et avec sensibilité, sur la base d'un exercice sonore rare.

*Mona Achache à gauche, retrouve sa mère en la personne de Marion Cotillard à droite.*

# CONCLUSION

*Little Girl Blue* ouvre la voie à une forme décomplexée de rencontre entre fiction et documentaire, et c'est ce qui en fait sa beauté. Mona Achache y assume le cinéma documentaire comme une fabrication, un ensemble de possibilités techniques et artistiques au service d'un récit ou d'un regard, plutôt que de le considérer comme preuve d'une réalité passée ou présente. Mais surtout, elle le montre comme un terrain d'expérimentations. Ce mémoire s'est principalement concentré sur des expérimentations sonores formelles ou techniques qui amènent le genre documentaire loin des conventions qu'on lui prête. J'ai particulièrement été attirée par des films qui n'usent pas du son comme d'un médium agissant dans l'ombre de l'image ou comme d'un outil répondant aux attentes de représentation du réel. Dans *Pour une écriture du son*, Daniel Deshays pointe le paradoxe de ce pouvoir que l'on attribue au son :

> « L'auditeur n'imagine pas qu'il puisse être trompé par l'oreille. L'écoute est gage de vérité. Si j'en suis le témoin, ce qui est entendu est vrai et l'inscription de la vérité ne peut être trompeuse. […] L'oreille de l'auditeur est abusée. On peut dire que l'objet même de la prise de son est de produire du faux. Dans le son enregistré, tout demeure en effet loin du réel : faux de la dynamique, du timbre, de l'espace, du temps, faux du montage… C'est peut-être l'impuissance à recréer le sentiment du réel qui donne naissance au faux. L'aptitude et la vocation au rêve de l'auditeur aident et encouragent celui-ci, à son insu, à accepter le faux et à en jouir. Cela incite le preneur de son à récidiver. Un jour viendra peut-être où l'on appréciera le trompe-l'oreille autant que le trompe-l'œil. »[38]

Apprécier le trompe-l'oreille, c'est reconnaître les qualités du son comme un « faux objet » aux ressources infinies. C'est abandonner l'idée selon laquelle l'enregistrement est gage de vérité, idée qui pousse à « se passer de mise en scène, en un mot d'utiliser toujours la même »[39]. Je suis plus largement convaincue que se défaire de ces idées reçues sur les sons du réel pourrait aller de pair avec l'abandon des dogmes documentaires qui ont enfermé les sons et les récits. Pour le dire plus simplement, ne pas juger par la pureté,

[38] Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, p.62-63
[39] Daniel Deshays, *Sous l'avidité de mon oreille*, p.41

un genre aux possibilités illimitées. *Little Girl Blue* est un exemple, d'autres sont exemplaires : *Bella e perduta* de Pietro Marcello est présenté par Tënk comme une fable documentaire. Ce film bouleversant et a été le point de départ de beaucoup de questions sur les différentes manières possibles de raconter l'histoire de *Transalpin*. Pour *Bella e perduta*, Pietro Marcello avait pour intention de suivre un agriculteur nommé Tommaso, auto-désigné protecteur du palais royal de Carditello malgré les menaces de la mafia. Mais peu de temps après le début du tournage, Tommaso meurt. Il laisse derrière lui un jeune buffle qui devient le personnage principal et à qui le film donne une voix – off. C'est ainsi que le documentaire devient fable. Polichinelle, passeur entre les vivants et les morts, accompagne le bufflon dans un voyage à travers l'Italie jusqu'à trouver un berger qui l'accueillera. Le film alterne entre des tableaux des deux personnages et des images documentaires de la situation du pays, d'émeutes, de manifestations… L'histoire contemporaine et les enjeux politiques de l'Italie d'aujourd'hui sont décrits par l'écriture sensible de la voix du bufflon.

D'autres genres tout aussi remarquables que la fable s'invitent parfois dans le documentaire : je pense à la séquence de comédie musicale dans *Entre nos mains,* réalisé par Mariana Otero sur les employées d'une usine de lingerie au bord de la faillite qui tentent de sauver leur entreprise. Christophe Kantchef analyse ce recours pour le moins original de la manière suivante :

> « Avec cette « miraculeuse » fin musicale, *Entre nos mains* s'éloigne aussi loin que possible du naturalisme et même de « l'effet de réel », tout en restant dans la vérité de son propos. Formidable documentaire, qui, pour transmettre une réalité a priori paradoxale, non évidente – un sentiment positif au sein d'un échec – a recours à l'un des artifices du cinéma les plus visibles, la comédie musicale. »[40]

De nombreux autres films inspirants pourraient être cités, je n'en ajouterai que deux à cette courte liste. D'abord le presqu'inconnu *Une île et une nuit*, film collectif réalisé par les habitant·es et usager·es du Quartier Libre des Lentillères, lieu autogéré s'étendant sur les dernières terres maraîchères de la ville de Dijon. Auto-produit, tourné en 16mm sur une période de 2 ans et auto-diffusé, le film est un récit tout en musique, en danses, en

[40] Christophe Kantchef, « Les mains qui chantent, À propos de la séquence de comédie musicale d'*Entre nos mains* de Mariana Otero », *Images documentaires,* n°75/76, décembre 2012, p.142

animation, en comédie musicale, en stop-motion, en noir et blanc, en couleurs. Conte pluriel des parcours de dizaines de personnages et de la vie de ce lieu occupé depuis 13 ans en résistance à un « projet d' « écocité » en béton »[41], le film contient onze langues différentes et pas un sous-titre, dans une variété de formes à l'image de la diversité des histoires qu'il convoque. Enfin, *REW-FFWD,* court-métrage réalisé par Denis Villeneuve en 1994. Le réalisateur joue avec les codes de la science-fiction pour mieux interroger notre rapport au réel et sa représentation : une boîte noire nous fait entrer dans la tête du narrateur et remonte le temps, le protagoniste se voit attribuer la mission journalistique de découvrir la Jamaïque à la manière d'un dossier top secret... Les séquences tournées dans le ghetto de Kingston montrent la force d'un rapport direct et brut entre filmeur et filmé, tandis que la forme du récit documentaire est constamment bousculé, avec malice. La voix off nous dit elle-même : « La réalité n'est pas un film, sortez de vos images ! Arrêtez votre cinéma, réveillez-vous ! ». J'ajouterai malgré tout une dernière citation, volée à Christophe Kantchef dans la suite de son article sur *Entre nos mains* et qui à mes yeux résument mieux que je ne saurais l'écrire ce que le genre documentaire contient encore de possibilités :

> « Seul le pari formel, aventureux, sans garantie, peut ouvrir des perspectives insoupçonnées et libérer du sens. » [42]

*Le bufflon et Polichinelle dans* Bella e perduta *de Pietro Marcello*

[41] Présentation du film sur https://www.piratesdeslentilleres.net/#hide2
[42] Christophe Kantchef, « Les mains qui chantent, À propos de la séquence de comédie musicale d'*Entre nos mains* de Mariana Otero », *Images documentaires,* n°75/76, décembre 2012, p.142

# FILMOGRAPHIE

## Longs métrages

ACHACHE Mona, *Little Girl Blue*, 2023, 95'
CASTAING-TAYLOR Lucien et PARAVEL Verena, *Leviathan*, 2012, 87'
KAPADIA Payal, *A night of knowing nothing*, 2021, 97'
ERNAUX Annie et ERNAUX-BRIOT David, *Les années Super 8*, 2022, 60'
LOZNITSA Sergueï*, Paysage*, 2003, 60'
MARCELLO Pietro, *Bella e perduta*, 2015, 97'
MARCHAIS Dominique, *La rivière,* 2023, 104'
MEKAS Jonas, *Réminiscences d'un voyage en Lituanie,* 1972, 82'
MOGRABI Avi, *Pour un seul de mes deux yeux,* 2004, 104'
OTERO Mariana, *Entre nos mains,* 2010, 90'
PIRATES DES LENTILLÈRES, *Une île et une nuit*, 2023, 100'
SOUALEM Lina, *Bye Bye Tibériade*, 2024, 82'
WENDERS Wim, *Pina*, 2011, 99'

## Courts métrages

BLAVIER Annick, *Séduire…seducere : conduire à l'écart*, 2005, vidéo, 14'
BOCHET Miléna, *De Lola à Laila*, 2015, 54'
DES PALLIÈRES Arnaud, *Disneyland, mon vieux pays natal*, 2001, 46'
IVENS Joris, *A Valparaìso,* 1963, 27'
LACLOTTE Marine, *Folie douce, folie dure,* 2020, 18', animation
LOZNITSA Sergueï, *L'attente*, 2000, 25'
MENANT Frédérique, *La métamorphose d'Agnès Sorel,* 2009, 6'
PELECHIAN Artavazd, *Les saisons*, 1972, 29'
SMITH John, *The girl chewing gum*, 1976, 12'
SMITH John, *Blight*, 1996, 14'
VILLENEUVE Denis, *REW-FFWD*, 1994, 31'

# BIBLIOGRAPHIE

## Ouvrages

AUMONT Jacques & MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2016

CHION Michel, *L'audio-vision, Son et image au cinéma*, Armand Colin, Malakoff, 2017 (4ème édition)

COMOLLI Jean-Louis, *Une certaine tendance du cinéma documentaire,* Verdier, Lagrasse, 2021

DESHAYS Daniel, *Pour une écriture du son*, Klincksieck, Paris, 2006

DESHAYS Daniel, *Entendre le cinéma*, Klincksieck, Paris, 2010

DESHAYS Daniel, *Sous l'avidité de mon oreille*, Klincksieck, Paris, 2018

NOUGARET Claudine et DEPARDON Raymond, *Dégager l'écoute*, Points, Paris, 2020

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

## Articles de revue

AUBENAS Jacqueline, « Écrire le réel ; Tâtonnement et quelques possibles », *Images documentaires,* n°75/76, décembre 2012

BLAVIER Annick, « Filmer seul-e : Questionnaire (international) aux 36 filmeuses-filmeurs », *La Revue Documentaires,* n°26/27, 2016

BOCHET Miléna, « Filmer seul-e : Questionnaire (international) aux 36 filmeuses-filmeurs », *La Revue Documentaires,* n°26/27, 2016

CAILLAT François, « Plaidoyer pour les mystères du mondes », *Images documentaires,* n°75/76, décembre 2012

COLLAS Gérald, « Quelques réflexions à propos d'un genre », *Images documentaires,* n°75/76, décembre 2012

COLOMER Henry, « Low-ku », *Images documentaires,* n°75/76, décembre 2012

DESHAYS Daniel, « Perdre la synchro ? », *Images documentaires,* n°75/76, décembre 2012

GARREL Thierry, « Documentaires, nos humanités », *Images documentaires,* n°75/76, décembre 2012

GUZMÁN Patricio, « Ce que je dois à Chris Marker », *Images documentaires,* n°75/76, décembre 2012

KANTCHEF Christophe, « Les mains qui chantent, À propos de la séquence de comédie musicale d'*Entre nos mains* de Mariana Otero », *Images documentaires,* n°75/76, décembre 2012

## SITOGRAPHIE

ARNAUD Agathe, « Marine Laclotte : « Le dessin en mouvement, c'est mon moyen d'expression » », *Format Court*, 8 mars 2022, en ligne [URL : https://www.formatcourt.com/2022/03/marine-laclotte-lanimation-pour-transposer-une-emotion-en-image/] consulté le 5 mai 2024

BRAQUE Georges, « Les preuves fatiguent la vérité », *3 minutes de philosophie pour redevenir humain* (podcast France Culture), épisode du 21 août 2019, en ligne [URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/3-minutes-de-philosophie-pour-redevenir-humain/georges-braque-les-preuves-fatiguent-la-verite-8090822] consulté le 7 janvier 2024.

DESHAYS Daniel, « Paysage sonore, discontinu et oubli », *Le blog documentaire,* 29 août 2012, en ligne [URL : https://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/08/29/paysage-sonore-discontinu-et-oubli-par-d-deshays/#comments] consulté le 6 janvier 2024.

DESHAYS Daniel, présentation de *La Métamorphose d'Agnès Sorel*, *Tënk,* date inconnue, en ligne [URL : https://www.on-tenk.com/fr/documentaires/ecoute/la-metamorphose-d-agnes-sorel] consulté le 25 mai 2024

HOUSSA Émilie, « Chris Marker : La fiction documentaire », *Le blog documentaire*, 23 mars 2012, en ligne [URL : https://leblogdocumentaire.fr/chris-marker-la-fiction-documentaire-par-e-houssa/] consulté le 5 mai 2024

MARTIN-GARCIA Juliette, « Marine Laclotte : « L'animation prend tout son sens lorsqu'elle sert le réel » », *Artistik Rezo*, 1 mars 2021, en ligne [URL : https://www.artistikrezo.com/cinema/marine-laclotte-lanimation-prend-tout-son-sens-lorsquelle-sert-le-reel.html] consulté le 5 mai 2024

MEDIAPART & TËNK « « Folie douce folie dure », immersion au pays du lien », *Mediapart*, 18 février 2023, en ligne [URL :

https://www.mediapart.fr/studio/documentaires/culture-et-idees/folie-douce-folie-dure-immersion-au-pays-du-lien] consulté le 5 mai 2024

SOTINEL Thomas, « Hiam Abbass, actrice dans « Bye Bye Tibériade » : « C'était important de retracer un chemin féminin dans l'histoire palestinienne » », *Le Monde*, 22 février 2024, en ligne [URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2024/02/22/hiam-abbass-actrice-dans-bye-bye-tiberiade-c-etait-important-de-tracer-un-chemin-feminin-dans-l-histoire-palestinienne_6217928_3246.html] consulté le 5 mai 2024

THÉBAULT Mahaut, « Rencontre avec Payal Kapadia », *Critikat*, 20 décembre 2022, en ligne [URL : https://www.critikat.com/panorama/entretien/rencontre-avec-payal-kapadia/] consulté le 5 mai 2024.

WHEELER Martin, présentation de *Disneyland, mon vieux pays natal*, *Tënk*, date inconnue, en ligne [URL : https://www.on-tenk.com/fr/documentaires/la-musique-de-martin-wheeler/disneyland-mon-vieux-pays-natal] consulté le 25 mai 2024

Présentation du film *Une île et une nuit* et calendrier des projections, *Pirates des lentillères*, date inconnue, en ligne [URL :https://www.piratesdeslentilleres.net/#hide2] consulté le 25 mai 2024