

Mémoire de fin d'études  
Sous la direction de Valérie Deloof et Jean-Pierre Laforce

# Approche sonore de la nostalgie

Ondine Novarese

Département Son / Promotion John Carpenter 2022



## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ceux qui ont rendus possible cette réflexion, Barbara Turquier pour son suivi et son soutien, Valérie Deloof et Jean-Pierre Laforce pour leurs conseils bienveillants, Erwan Kerzanet qui a accepté de tutorer ce mémoire, sa générosité et sa passion pour le son, Antoine Mercier dont la grandeur d'esprit n'a d'équivalent que sa douceur. Enfin tous ceux que j'ai eu la chance rencontrer et dont les riches échanges que nous avons eu ont nourri ma réflexion : Ruth Zylberman, dont la réflexion sonore mérite d'être davantage connue ; Jean-Paul Mugel, ingénieur du son dont j'admire le travail avec lequel j'ai eu le privilège d'un échange sur *Les Ailes du désir*<sup>1</sup>; Léon Rousseau, restaurateur sonore à *Lobster Films*, pour la découverte de cet univers du son.

Je remercie l'ensemble Jeanne Szpirglas et Thierry Novarese, pour avoir été toujours mes premiers interlocuteurs, pour leurs relectures et pour avoir prêté attention à mes théories philosophiques.

Merci à tout le personnel de la Femis, qui fût sans doute la première école où je sois allée sans difficultés ni inquiétudes pendant quatre années.

Tout particulièrement je remercie Valérie Deloof et Jean-Pierre Laforce pour leur suivi sans faille, même pendant les confinements. Jacques Descomps, d'une générosité immense et qui est toujours « A fond ! ». Lucille Waterlot qui brise les frontières entre élèves et salariés de l'école, pour notre plus grand bien.

Je suis également très reconnaissante à Adèle Vincenti-Crasson et Anna Devillaire, pour leur soutien pendant toutes ces années et dont l'amitié dépasse le cadre de l'école.

Évidemment, je remercie du fond du cœur toute l'équipe de mon film de fin d'études, sans laquelle ce dernier ne pourrait exister. Gabrielle Stemmer, qui

a monté le film et qui a tout fait pour se rendre disponible pour ce projet. Lou Julien, amie fidèle depuis la prépa à Nantes, et ingénieure du son sur le film. Amaïllia Bordet, ancienne colocataire maintenant en montage à la Femis qui a accepté d'assister Gabrielle et qui a dû transcoder des archives ayant chacune des propriétés différentes. Thibaut Sichet pour ce montage son joyeux et Anna Devillaire, mixeuse de renom. Hugo Malidin, chef opérateur qui n'avait sûrement jamais filmé autant d'œufs durs.

Enfin, last but not least, je remercie du fond du cœur mes camarades de promotion : Yannis, qui est probablement la personne la plus gentille et dévouée que je connaisse, Théo, notre marabout à l'humour sans fin et au courage exceptionnel, Fabien, pour sa bonne humeur à toute épreuve et ses connaissances infinies, Elias, dont les vêtements et le sourire me sont sans cesse à l'esprit et enfin Rémy, pour ses idées loufoques et joyeuses, et les méduses.

# SOMMAIRE

<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>3</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>6</b>
<b>PARTIE I</b> .....	<b>10</b>
<i>A la recherche du temps passé</i> .....	<b>10</b>
a) <i>La restauration</i> .....	<b>10</b>
b) <i>L'utilisation d'images et de sons d'archives dans Radiadio</i> ..	<b>17</b>
<b>PARTIE II</b> .....	<b>19</b>
<i>La voix</i> .....	<b>19</b>
<i>Quelques notions</i> .....	<b>19</b>
a) <i>La parole-pensée</i> .....	<b>21</b>
b) <i>La parole à l'épreuve de la mort et de l'oubli</i> .....	<b>23</b>
c) <i>La mise en scène de la voix dans Radiadio</i> .....	<b>27</b>
<b>PARTIE III</b> .....	<b>29</b>
<i>Réflexions sur le temps</i> .....	<b>29</b>
a) <i>Le film de famille</i> .....	<b>29</b>
b) <i>Tarkovski, de l'écoulement à la goutte</i> .....	<b>32</b>
c) <i>La musique chez Satyajit Ray</i> .....	<b>34</b>
d) <i>Naissance de l'image nostalgie</i> .....	<b>37</b>
<b>Conclusion</b> .....	<b>41</b>

## INTRODUCTION

*« On pourra conserver et entendre à nouveau, un an ou un siècle plus tard, un discours mémorable, un tribun de mérite, un chanteur de renom, etc. (...) On pourra s'en servir d'une manière plus privée : pour conserver religieusement les dernières paroles d'un mourant, la voix d'un mort, d'un parent éloigné, d'un amant, d'une maîtresse. »*

Tels sont les mots d'Edison à propos de la création du phonographe. Dès son apparition, l'enregistrement sonore a fonction de mémoire. Mais plus encore, le son se voit attribuer le pouvoir de faire revenir le passé, ne serait-ce qu'un court instant. C'est sur un passé relativement lointain que je sens le besoin de revenir aujourd'hui. Mon histoire commence sur un silence. Celui de l'Histoire. Le nom de famille de ma mère, que je ne porte pas, est Szpirglas. Nous sommes des Juifs Ashkénazes. Je ne suis ni croyante ni pratiquante mais je suis habitée par la question du judaïsme en tant qu'origine et portant dès le départ une Histoire difficile. Je ressens alors le besoin de revenir sur mes origines et de la façon dont elles ont pu influencer ma vie, notamment familiale. D'aussi loin que je me souviens, nous célébrons en famille la fête de Pessa'h. Si cela peut paraître étrange puisque nous ne sommes pas croyants, en réalité, nous pensons le faire principalement pour faire plaisir à mon grand-père et sa femme. Toute une soirée durant, nous célébrons la sortie d'Égypte du peuple juif, sa libération. Cette année mon grand-père a fêté ses 90 ans. Je ne sais que trop que nous ne sommes pas éternels. Très vite la question de Pessa'h a pris une place particulière dans mon esprit, pour ne plus en partir. Pessa'h comprend son lot de mets traditionnels, inégalement savoureux, comme les Kneidlers, sorte de boulettes sans goût mais nourrissantes et que, dans ma génération, aucun membre de ma famille ne sait faire. Que deviendra la fête de Pessa'h quand plus personne ne saura comment la célébrer ? En fouillant dans le grenier de mon grand-père je

suis tombée sur une pellicule datant de 1959. J’y découvrais mon arrière grand-père, conduisant un Seder avec tous ses enfants et un petit-fils. En 2020 et 2021, nous avons fait Pessa’h sur Zoom, en raison du Covid. En comparant ces images aux archives de 1959, je ne peux que constater la perte, la fin d’un monde, sa disparition presque complète. Perte tout d’abord de la langue, perte de certains plats et disparition surtout des personnes qui, les unes après les autres, se sont éteintes. La voix de mon arrière-grand-père est empreinte d’un fort accent yiddish, disparu avec lui. Comme le disait Edison, cette voix, je la conserve précieusement. La langue, le grésillement du vieil enregistreur, tous ces sons font naître en moi un sentiment particulier : la nostalgie. A surgi le désir de faire un film familial pour exprimer ce sentiment, cette nostalgie particulière, d’un passé que je n’ai pas connu, et aussi, paradoxalement, celle d’un futur incertain. C’est cet angle que je souhaite donner à ce mémoire. Comment un son peut-il provoquer un sentiment de nostalgie ? Existe-t-il un son qui dirait à tout un chacun : vous avez perdu quelque chose ? Ces interrogations et leurs potentielles réponses me permettront de construire au mieux mon film de fin d’études, partie pratique de ce mémoire. J’y mettrai en scène, principalement avec des images d’archives, l’évolution de la fête de Pessah de 1959 à 2022 au sein de ma famille.

Bien que le thème de la nostalgie soit souvent abordé dans le cinéma, il ne l’a jamais été, à ma connaissance, sur la base d’une réflexion sonore. La citation d’Edison nous préparait à ce type d’interrogations, mais je elle n’est pas devenue un objet d’étude. Sans doute la difficulté de décrire et caractériser ce sentiment sont-ils un frein à son étude. Nous essayerons dans ce mémoire de cerner autant que possible la notion de nostalgie, et peut-être d’en proposer une approche différente. Au fil de l’étude de certaines œuvres, de certains procédés artistiques, nous verrons évoluer la définition de la nostalgie, pour finalement en proposer non une définition univoque mais en relever peut-être un aspect nouveau en nous fondant sur les philosophies du temps de Bergson, Deleuze et Saint Augustin.

Nous allons en particulier, au cours de ce mémoire, réfléchir à la façon dont le son peut contribuer à construire un sentiment de nostalgie dans un film.

Il convient dans un premier temps de définir le terme « nostalgie ». Dans le dictionnaire on trouve : nostalgie, nom féminin. 1. Tristesse et état de langueur causé par l'éloignement du pays natal ; mal du pays. 2. Regret attendri ou désir vague accompagné de mélancolie. On relève d'emblée une contradiction dans la coexistence possible entre la mélancolie et la douceur. Le sentiment de nostalgie est difficile à cerner, et peut-être ne se limite-t-il pas à la définition actuelle qui en est donnée. Il est lié à la mémoire. En effet, la nostalgie naît par un effet de résonance qui donne naissance à la mise en scène de la mémoire. « *Le souvenir pour moi c'est la nostalgie parce que nous avons quitté quelque chose de très beau, c'est notre terre natale, nos couleurs, notre musique, notre façon de vivre.* » , disait Enrico Macias. Le souvenir renvoie à un temps révolu, au passé. La question du temps est en effet sinéquanone à celle de la nostalgie. On évoque alors le regret du passé, d'un monde perdu, de quelque chose qu'on ne peut retrouver. Comment la question du temps lié à la nostalgie trouve-t-elle une expression sonore ?

Pour mener ma réflexion, j'ai choisi de me concentrer sur quelques films qui me sont chers et dont le visionnage fait naître chez moi un fort sentiment nostalgique. Parmi ces films, nous voyagerons à travers les époques, passant par les œuvres de Satyajit Ray ; des films de fiction comme *Les Ailes du désir*, mais également des documentaires tels que *Stories we tell*<sup>2</sup> et *Les enfants du 209 rue Saint Maur*.<sup>3</sup>

La réflexion passera également par des œuvres plus expérimentales trouveront tout autant leur place avec *Nostalgia*<sup>4</sup> d'Hollis Frampton, qui est autant un essai cinématographique qu'artistique. Quels éléments de la mise en scène sonore de ces films produisent cet état nostalgique ? Pourra-t-on y identifier des procédés communs ? Pour enrichir ma réflexion et ne pas en rester à une interprétation seulement subjective de ces œuvres, je me propose d'aller à la rencontre de ceux qui ont participé à la création de ces films, réalisateurs et ingénieurs du son notamment. Une partie des entretiens sera retranscrite tout au long du mémoire.

Afin de tenter de comprendre comment le son peut contribuer à construire un sentiment de nostalgie dans un film, nous étudierons dans un premier temps la restauration comprise comme un effort dirigé contre la nostalgie, puis nous



nous intéresserons à la parole en la séparant en deux parties distinctes : la parole pensée de la fiction et la parole dans le documentaire. Pour terminer, nous réfléchirons à la notion de temps et son lien avec la naissance du sentiment de nostalgie.

## PARTIE I

### A la recherche du temps passé

#### a) La restauration

Si la restauration est aussi souvent la seule possibilité de rendre visible des œuvres vouées sans elle à disparaître, je souhaite m'intéresser ici à un autre aspect de la restauration, consciente qu'elle ne se réduit pas à cela et d'élargir par là la représentation que nous nous en faisons. La restauration est l'effort pour ramener au présent quelque chose qui appartient au passé. Elle est donc intrinsèquement liée à la nostalgie. Elle signifie que quelque chose est perdu ou sur le point de disparaître et qu'on essaie de le retrouver ou de le préserver. Nous nous intéresserons ici à la restauration sonore exclusivement. Francis Poulenc, pianiste et compositeur français disait de la restauration : « Restaurer, c'est interpréter, rester au plus près de ce que l'auteur voulait, et c'est parfois émouvant ». On peut s'interroger sur la dimension interprétative de la restauration : jusqu'à quel point l'œuvre originale est-elle modifiée ? Pour trouver des réponses à mes questions, je pars à la rencontre de ceux dont le travail s'inscrit au cœur de cette problématique. Leon Rousseau, restaurateur sonore à Lobster Films accepte de s'entretenir avec moi.

*« Lobster est une des premières entreprises qui, lorsqu'elles ont vu arriver le son numérique et les capacités de montage et surtout de micro-montage c'est-à-dire au sample près, ils se sont dit qu'il y avait peut-être quelque chose à faire sur les vieux films. Parce que le problème des vieux films c'était que lorsque les éléments sont optiques, les poussières qui se retrouvent sur la piste son se traduisent par un plop ou un clic et comme à l'époque il n'y avait pas de déclic, pas de RX, on les enlevait à la main. »*

Leon Rousseau m'explique qu'à l'époque, la restauration sonore ne suscitait pas beaucoup d'enthousiasme car elle demandait une capacité de patience et de concentration monstrueuse.

*« Moi ça m'a bien plu et je suis resté. Ce qu'on essaie de faire c'est de montrer le film objectivement tel qu'il était. Sans rien modifier, sans embellir. Le geste de la restauration*

*c'est théoriquement, l'acte qui s'efforce d'être le moins créatif possible. Quand on fait de la restauration, le but est de donner accès aux films tels qu'ils sont et cela a pour conséquence que les grands films restent des grands films, en étant décorrélés du rapport qu'ils entretiennent avec le vécu de chacun, et en tant que films qui restent liés aux moments auxquels ils ont été vus, parfois pendant l'enfance. »*

Léon m'explique alors que pour lui, la notion de nostalgie est liée à l'enfance, moment où il rencontre les films d'Hitchcock et de Van Damme. *Est-ce que je relie trop la nostalgie à l'idée de l'enfance ?* Je ne peux répondre sur le moment à cette question. Ce qui m'interroge, ce n'est pas le rapport qu'entretient le restaurateur à l'œuvre qu'il restaure mais le moteur même de son geste, d'une tentative de ramener au présent ce qui appartient au passé, sans le modifier pour le laisser tel qu'on l'aurait entendu à l'époque. *Les Nuits de France Culture* permettent d'entendre deux restaurateurs sonores de l'INA : Jonathan Fitoussi et Christophe Jolibois.

*« Il y a d'abord une restauration physique puis une restauration audio. Le but est que les logiciels s'entendent le moins possible, que le son d'origine soit respecté le plus possible. Une restauration réussie est lorsqu'on n'entend pas que le son a été restauré. On est dans une démarche minimaliste. »*

La démarche de ces deux restaurateurs est donc la même que celle de Leon, rester fidèle à l'œuvre d'origine, sans la trahir.

*« Si on parle purement technique, quand on restaure on ne repart jamais d'éléments qui sont avant le mixage d'origine, sauf quand le mixage a disparu mais sinon, le mixage fait partie du film et ne doit pas changer, le format fait partie du film et ne doit pas changer. On doit simplement rendre accessible de la façon la plus vraie et la moins polluée possible des gestes artistiques réalisés à l'époque du film. »*

Tout en s'inscrivant dans cette démarche non interventionniste, les restaurateurs nettoient les fichiers, améliorent la qualité audio. Jonathan Fitoussi dit à ce propos :

*« La dégradation avec le temps est toujours présent sur le fichier numérique. Vient ensuite la restauration purement audio. On supprime les impacts, ce qui ressemble à un crépitement de feu. »*

La démarche des restaurateurs est donc très minimaliste. Dans la mesure du possible, ils vont chercher l'élément original le plus loin possible dans la chaîne de restauration. A la demande d'un client, il peut arriver que Léon choisisse d'intervenir davantage, pour rendre le film plus accessible au public moderne, *en faisant quelque chose de plus lisse, en enlevant plus de souffle, quelque chose comme ça*. Le souffle de l'enregistrement est donc un élément du passé, quelque chose qu'on ne fait plus aujourd'hui, conformément à ce que laisse entendre la phrase de Léon. On attribue ainsi au passé des sons, ou des manières de produire du son qui deviennent un marqueur du temps lorsqu'on les entend dans un film moderne.

Les matériaux sonores à partir desquels ces trois restaurateurs travaillent appartiennent également au passé. Il est très rare aujourd'hui d'enregistrer le son sur bande magnétique par exemple.

*« La bande magnétique s'est développée pendant la 2<sup>e</sup> GM, à des fins d'espionnage au départ. Elle a permis de copier, coller, couper, ce qui n'était pas possible avec les disques. Avec l'arrivée des magnétophones portable, on a pu aller en extérieur, ce qui était impossible jusqu'alors. La bande magnétique permet toute la souplesse qu'on connaît aujourd'hui, selon Christophe. A partir de la fin des années 70, on peut avoir des sources en bande magnétique qui sont des bandes 35 mm, c'est le même format que pour la pellicule film sauf que c'est perforé. On peut partir de ça, mais la bande magnétique a tendance à mal vieillir par rapport au son optique et il est de plus en plus rare de trouver des magnétiques d'époque, y compris des années 80 qui sont pas si vieilles que ça, et qui sont en bon état de bout en bout. »*

En effet la bande magnétique peut se détendre avec le temps et le support est fragile car il défile très vite. Parfois d'ailleurs, certains supports se détruisent au cours de la restauration. Le contenu peut être sauvé parce qu'il est numérisé mais le support est irrémédiablement perdu. Que se passe-t-il lorsque la restauration est impossible ? Est-ce un cas fréquent ? Je pose la question à Léon Rousseau.

*« Oui, cela arrive assez fréquemment. On a toujours cette idée qu'un film est un objet de grande consommation, qu'il y a les DVD mais encore une fois, un original il n'y en a qu'un. Dans les films où le son magnétique existe, c'est-à-dire à partir des années 60, dans le meilleur des cas on a le magnétique original et le négatif original qui a été tiré à*

*partir de ce magnétique. Et on peut avoir des interpositifs, c'est-à-dire des copies de ces éléments jusqu'aux exploitations qui sont à priori des moins bons éléments techniques puisqu'ils sont produits et utilisés des générations plus tard. Il s'agit des copies d'exploitations, les copies qui sont allées en salle, qui ont tourné, qui ont été manipulées. Le travail consiste aussi à trouver pour chaque passage du film les meilleurs éléments parce qu'on a plusieurs éléments qui existent comme je vous le disais. Dans les magnétiques qui commencent à se démagnétiser très fort il n'y a plus d'aigues du tout... Très souvent c'est une mosaïque à trois ou quatre éléments. Il peut arriver qu'il y ait un passage qui n'existe plus dans aucun élément. On dit souvent en restauration qu'il est temps de faire les films avant que les éléments ne disparaissent. »*

Il y a donc une réelle urgence à restaurer les films et d'empêcher leur disparition irréversible. Léon me disait au début de notre entretien n'avoir jamais eu l'idée que la nostalgie puisse être le moteur de la restauration, mais il me semble entendre précisément l'inverse par cette remarque. Il est temps de faire les films avant que les éléments disparaissent, avant qu'il soit impossible de les ramener au présent, avant de les perdre définitivement. A mon sens, c'est là le geste nostalgique par essence. L'envie de faire perdurer dans le temps ce qui est voué à disparaître, avant qu'un film tombe de l'autre côté. Lorsqu'un passage d'un film n'existe plus nulle part, les restaurateurs ne rajoutent rien.

*« Le risque de réécrire l'histoire est très grand. A son arrivée, le DVD permet de faire du 5.1, de nombreux studios ont fait de cette possibilité une sorte d'obligation de faire du 5.1. On fait une version 5.1 de nombreux de films. Toute l'œuvre de Bergman est disponible avec des mix 5.1 de très mauvaise qualité auxquels ont rajoutés des ambiances sur le mix original. Dans la restauration des films de Tati de la fin des années 90, ont réenregistrées des voix de comédiens... Dans Jour de fête par exemple c'est une vieille dame qui fait une voix off, ils ont réenregistré la voix parce qu'ils ne la trouvaient pas assez bonne. »*

Le son des certains films que j'ai entendus, voire étudiés n'est donc qu'un remix, une forme de mensonge sonore.

*« Il est impossible de trouver par exemple Vertigo<sup>5</sup> dans son mix mono original. Or le mix original, que j'ai vu une fois en festival, ce mix mono est génial. Le mix qu'il y a sur les DVD, les DCP, sur tout ce qu'on peut voir, tout ce à quoi le public a accès, c'est un*

*très mauvais remix auquel on a rajouté des bruits de bagnole et des ambiances de ville en dépit du bon sens. C'est une relecture voire une réécriture de l'histoire et quand il devient impossible d'entendre Vertigo avec son mix d'origine, c'est quand même un problème. »*

On parle évidemment de ce qui disparaît mais je n'avais pas pensé à ce qui apparaissait : les mixages qui n'ont pas été pensés par les réalisateurs à l'époque, lesquels ne peuvent se prononcer sur cet acte de relecture, de réappropriation d'une œuvre. Léon poursuit.

*« Tous les films en 35 mm qu'on restaure avec des éléments sublimes, où on part des éléments d'origine, scannés 4K ou 8K, à l'arrivée c'est magnifique. Mais tous ces éléments ne sont pas là que parce que quelqu'un s'est dit à un moment : « faisons un élément de conservation ». Ils sont encore présents parce qu'ils existaient, parce qu'on savait que si on voulait ressortir le film un jour, il faudrait repartir des négatifs. Donc les laboratoires conservaient les négatifs, à l'époque ils ne le faisaient même pas payer aux productions. Ces films-là ont traversé le temps par hasard parce qu'on avait besoin qu'ils existent sous forme d'objet. Ils ont été conservés par hasard en réalité. »*

Il n'y avait alors pas de pensée de la conservation et il n'y en a toujours pas.

*« On a tendance à penser qu'un film est un objet de grande consommation et qu'il existe en milliers d'exemplaires. Mais si on veut garder la qualité, on a beau être en 4K, on n'est pas mieux que du 35 mm image bien tournée. Quand on a les négatifs originaux des films même tournés dans les années 50 et que la restauration est bien faite c'est vraiment magnifique »*

Mais dans ce cas, comment peut-on essayer de penser à la conservation des films que nous tournons aujourd'hui ? Sont-ils voués à disparaître avec le temps ? Léon nous met en garde.

*« Le numérique pose un énorme problème de conservation, que l'on va rencontrer assez vite. C'est une image complètement erronée de penser que le numérique conserve. C'est le problème principal du numérique. Et c'est vrai aussi des versions de Protools. Pendant longtemps le format de Protools c'était pas wav c'était du sd2. C'est la même chose, seul le header change. Toutes nos sessions elles sont en sd2 jusqu'à assez récemment et ça y a plus un OS qui sait le lire. Donc il faut que nous préservions des ordinateurs en mac OS 9 pour pouvoir relire les backups et convertir les fichiers des anciennes sessions protools et des anciens sons. Sur des trucs qui n'ont même pas 10 ans... »*

Certaines œuvres peuvent donc disparaître simplement à cause d'un format que nous ne pouvons plus lire. Les outils surpuissants que nous avons de nos jours introduisent d'ailleurs des paradoxes. RX est un plug in de Protools que je qualifierais de magique et de dangereux. Pour enlever une fréquence, un clic, une sifflante, nous avons recours à RX.

*« On voit de plus en plus de gens qui se plaignent parce que « dans le cinéma français on entend pas les dialogues », alors confisquez tous les RX et puis ça ira mieux. Je vois les choses se faire, le monteur direct qui met une couche de RX, le monteur son qui met une couche de RX à la fin y a plus rien dans le son... pourtant lorsqu'il n'y avait pas de denoiser, personne se plaignait de la compréhension. Alors évidemment il y a avait un peu plus de souffle mais en réalité, ce n'est pas si important. S'il est naturel et qu'il est beau, personne ne se plaint qu'il y ait du souffle. Les raccords étaient moins lisses peut-être, mais on comprenait le dialogue.. »*

Il est vrai que l'utilisation de RX peut être excessive et il n'y a pas un seul intervenant à la Femis qui ne nous ai mis en garde contre cette tentation. On peut être en léger désaccord avec Léon Rousseau sur ce point, car utilisé à bon escient, RX permet également de sauver des dialogues. Son discours reflète une forme de nostalgie assez classique : « C'était mieux avant ». Mais Léon nous fait prendre conscience de la chose suivante : on pense que le numérique est une réelle sécurité pour la conservation pour les films alors qu'en réalité c'est en partie à cause du numérique que la plupart des films sont voués à sombrer dans le passé et l'oubli.

*« Il y a de toute façon une multitude de films qui vont disparaître. On estime que la moitié des films du cinéma du 20<sup>ème</sup> siècle ont disparu. Concernant les vieux films c'est cette question de la conservation qui est posée. Les éléments sont stockés dans des endroits réfrigérés, on gère le vieillissement des éléments. Mais sur les films plus récents, la question n'est pas posée. Il y a par conséquent toute une génération de films qui va pas être préservée et qui est donc vouée à disparaître. La seule chose dont on est surs, c'est de la possibilité de retirer des copies. De reshooter le négatif et de retourner à l'optique. Et on sait que ça, ça dure minimum 100 ans, parce qu'on a vu d'ores et déjà que ça avait duré 100 ans. Si on retourne aux éléments physiques on sait que ça va durer 100 ans. »*

Ainsi, la seule solution pour penser à la conservation des films qu'on tourne aujourd'hui serait de revenir aux méthodes d'avant, revenir paradoxalement au passé pour assurer un futur.

Malgré les doutes de Léon Rousseau, tout son discours me semble renvoyer à une forme de nostalgie. Celle-ci n'est pas en lien avec l'enfance disparue, mais qui se loge dans l'intention du geste restaurateur qui consiste à ramener quelque chose à la vie. Il faut bien distinguer ici la démarche historienne de la restauration qui au contraire doit exclure toute forme de nostalgie et même d'émotion du restaurateur vis-à-vis de l'œuvre qu'il restaure. Cette démarche objective une réalité passée. Néanmoins, la nostalgie refait surface lorsqu'enfin on peut regarder, voir ces œuvres reprendre vie. Il est intéressant de voir que l'émotion qu'il faut absolument éviter lors de la restauration est celle qui refait surface lors du visionnage d'images d'archives. Léon exprime également une forme de nostalgie plus classique à travers un regret des méthodes que l'on utilisait autrefois eu égard à leur qualité. Ainsi le souffle qui n'existe plus dans les films, trop nettoyés, jusqu'à en abîmer le dialogue, les mixages d'origines qui sont remaniés et auxquels on rajoute des ambiances pour respecter un format (5.1) imposé par le DVD. Finalement c'est le futur qu'interroge la restauration et non pas seulement le passé. Des milliers de films sont voués à disparaître et les cinéastes d'aujourd'hui n'en ont pas conscience, parce qu'ils se réconfortent dans la prétendue sécurité du numérique.



Boîte de la bande magnétique du Seder de 1959 enregistré par mon grand-père.



b) L'utilisation d'images et de sons d'archives dans Radiadio

En fouillant dans le grenier de mon grand-père, je tombe précisément sur ce que j'espérais trouver. Un sac rempli de films en pellicule. J'y découvre le film tourné en 1959 par mon grand-père lors d'une fête de Pessa'h. La pellicule est en bon état. Un peu plus loin, rangée dans un meuble où se trouvent encore les empreintes de mâchoire du cabinet dentaire de mon grand-père, je saisi une boîte un peu différente des autres. J'y découvre la bande magnétique, le son pris lors de ce Pessa'h, toujours par les soins de mon grand-père. La bande me semble bien conservée. Le lendemain, je demande à les faire numériser chez TopDisc. En arrivant devant la porte je peux lire « Faites numériser vos films de familles ». Bien que le numérique ait désormais une autre couleur à mes yeux depuis l'échange avec Léon Rousseau, il m'apparaissait clairement que c'était aussi le seul moyen de voir ses films, Pessa'h mais aussi d'autres dont j'ignore alors le contenu, le seul moyen de leur redonner vie. Toutes les archives visuelles sont muettes, seule la bande magnétique de 1959 va de pair avec les images de Pessa'h. Lorsque j'ai posé le son sur les images pour la première fois, je n'ai pas cherché de point de synchronisation. J'ai alors vu quelque chose qui ne se ferait plus aujourd'hui et qui ne pouvait dès lors qu'appartenir au passé. J'ai donc décidé de conserver cette désynchronisation entre l'image et de son de 1959. En plus d'un procédé qui me ramène au passé, le son de la bande magnétique est très caractéristique. On y entend le souffle de l'enregistreur Grundig qu'utilisait mon grand-père. Je me suis alors placée dans une démarche non interventionniste, laissant le souffle et les imperfections liées à la bande magnétique que l'on peut entendre. On a ainsi dans le film la confrontation entre un son analogique et un son numérique, pris parfois sur Zoom, contenant lui aussi ses bugs, ses retards. Par le son et la méthode d'enregistrement nous voyageons entre les époques. Je m'autorise même à monter le son d'une époque sur les images d'une autre, créant ainsi des ponts sonores dans le temps. Les images et les sons de différentes périodes se répondent dans des champs/contre-champs impossible dans la réalité de la vie, mais possibles dans le cinéma. Dans plusieurs images de Pessa'h

je vois mon arrière-grand-père qui a son petit-fils (mon oncle) sur les genoux et qui tient dans sa main un micro. En cherchant avec mon grand-père, nous avons finalement trouvé ce micro au fond d'un placard poussiéreux. L'idée de l'utiliser pour mon film est venue immédiatement à mon esprit. Peut-être pourrais-je ainsi retrouver un grain dans la voix que j'enregistrerai ? Ou un souffle particulier ? Ces questionnements m'amènent à réfléchir à la question de la voix, et plus particulièrement, la voix off.



*Moi-même, tentant de découvrir les images des pellicules 35 mm.*

## PARTIE II

### La voix

#### Quelques notions

Nous avons vu que l'utilisation de sons qui appartiennent au passé peuvent contribuer à la construction du sentiment de nostalgie dans un film. Il semble alors important de réfléchir à un autre objet de mise en scène sonore : la voix. Quelles voix peuvent nous plonger dans une nostalgie ? Comment sont-elles mises en scène ? Je parle ici de voix et non de parole car je ne parlerai pas de dialogues entre personnages mais de ce qu'on appelle voix off, une voix dont on ne voit pas la source. La voix off est le hors champ de la parole. Elle est plus interactive, c'est une voix qui évoque, qui commente parfois. Lors de notre rencontre, Jean-Paul Mugel, définit la voix : « La voix est la musique de l'être humain. ». La parole est notre instrument, la voix est riche de variations, chacune a un timbre différent, un grain qui interpèle l'oreille. L'ingénieur du son est presque toujours amené à enregistrer la voix.

*« J'aime beaucoup enregistrer l'anglais parce que c'est une voix qui accroche. Le français est beaucoup plus difficile à enregistrer. On a des voix blanches qui ne sont pas du tout musicales »*

Ce qui importe pour Jean-Paul Mugel, c'est cette musicalité, cette utilisation de la voix comme d'un instrument pour qu'elle devienne un vecteur émotionnel.

*« J'aime beaucoup la couleur de la voix mais j'ai vu sur des films américains, des acteurs qui font des effets de voix et qui ne portent pas du tout. En conséquence, on se retrouve avec des voix refaites en studio pour avoir ce grain et elles ne parlent pas du tout au plan sonore, je trouve cela insupportable »*

La couleur de la voix, son grain, autant de composantes que les acteurs peuvent utiliser pour modeler une sensation, faire naître une émotion chez le spectateur.

*« Aujourd'hui le problème est que les acteurs ne savent plus parler, et tu peux faire face à des acteurs qui ne savent pas poser leur voix. Quand on leur demande de ne pas parler fort, ils ne savent pas faire les chuchotés. Or la voix chuchotée est une voix qui accroche parce que les aigues qui viennent se mettre dessus. »*

C'est une remarque inattendue : on a plutôt l'habitude d'entendre de la part des ingénieurs du son que les acteurs manquent de niveau sonore, qu'ils ne savent pas porter la voix. Je repense alors à mon expérience sur le tournage de *En thérapie*<sup>6</sup>, dont nous avons tourné la saison 2 cette année et où j'étais seconde perche. Je me souviens de la première fois où j'ai vu Charlotte Gainsbourg entrer dans la pièce et comme je me suis fait petite face à elle. Avant de commencer à tourner, Antoine, l'ingénieur du son me dit que sur Charlotte, il faut placer la perche à la limite du cadre parce que sinon on n'entend rien. La prise se lance. Je place ma perche et Gainsbourg engage le dialogue avec Frédéric Pierrot. La voix de Charlotte est très faible, presque chuchotée. Techniquement ce style de jeu d'acteur peut nous poser problème car la voix est si faible qu'elle peut rapidement être recouverte par des sons parasites. Néanmoins je suis frappée par la justesse de son jeu. Cette voix calme, posée, où le timbre est plus marqué par moment est touchante, sensible, elle transporte directement l'émotion. Ce dont Jean-Paul parle ici ce n'est pas de niveau mais de savoir utiliser sa voix, de pouvoir jouer avec comme un instrument de musique. C'est à cela que j'assistais en perchant Charlotte Gainsbourg. Comment alors peut-on mettre en scène la voix dans le but de créer un sentiment de nostalgie ?



*Visage de ma grand-mère, caché dans le temps par la fin de la pellicule.*

a) La parole-pensée

Il y a un film qui, davantage que les autres, et sans que j'en sache la raison, me rend particulièrement nostalgique. Je l'ai revu pour essayer de comprendre ce qui pouvait produire en moi cet effet. Il s'agit des *Ailes du désir*, de Wim Wenders, 1987.

*« Wim a une culture de la voix qui est très belle. Quand il parle français, sa voix a beaucoup de charme et quand tu te fais bercer comme ça par une voix off c'est magnifique. »*

Jean-Paul Mugel, ingénieur du son sur ce film, a accepté un entretien. Je lui fais part de cette expérience : se faire bercer, envoûter par une voix, c'est que qu'il m'arrive à chaque fois que je regarde *Les Ailes du Désir*.

*« Le film a été très peu réfléchi avant. On a commencé le tournage des ailes du désir, Wim voulait tourner avant la fin de l'année parce qu'il avait gagné beaucoup d'argent avec Paris, Texas et que tout l'argent allait partir en impôt. On a commencé le tournage du film alors qu'on n'avait rien : un scénario de cinq pages avec quelques explications vagues »*

Dès le début de notre entretien, Jean-Paul pris de court toutes les questions que j'avais préparées. J'étais surprise d'apprendre qu'un film aussi aboutit avait pu être fait au jour le jour. Dans ce film un ange observe et écoute le monde dont il ne fait pas partie. Les multiples voix off que l'on entend sont les pensées de ceux que l'on voit, ce qui nous donne un accès privilégié à l'intime.

*« Wim était tellement fatigué pendant le tournage parce qu'il ne dormait pas, il fallait qu'il invente toutes les scènes pour le lendemain au fur et à mesure. Il avait imaginé par exemple l'ange qui sautait d'une histoire à l'autre. On avait donc mis un système de câble pour que la caméra passe d'un appartement à un autre, on a commencé par ce plan. Il y a eu le plan de l'ambulance qui passe et dans laquelle on saute. On a réalisé ensuite la grande bibliothèque. Toutes ces voix dans la bibliothèque c'est magnifique. ».*

L'ange entend toutes ces voix, il s'en nourrit. Lorsque dans une voiture, les deux anges se racontent leur journée, c'est en réalité plusieurs événements de la journée d'autrui dont ils se parlent. Les voix que l'on entend sont les pensées de ceux que l'on voit. Elles nous donnent un accès privilégié à l'intériorité. Ces voix

se mélangent et ravivent le sentiment de solitude du personnage de l'ange. *Pourquoi suis-je ici et pas là ?* Cet ange qui nous fait déambuler dans la ville et qui ne peut être au monde, s'éprend d'une trapéziste dans un cirque. *Ne plus penser à rien, être là.* Lui voudrait être, elle voudrait ne plus penser. Les anges, posés en observateurs ne peuvent que se souvenir au lieu de vivre. *Nostalgie. Nostalgie d'une vague d'amour qui monterait en moi.* Partout, elle est présente. « *C'est un film sur la nostalgie. Il y a déjà la séparation entre l'ouest et l'est. Il y a ce mur qui est là, si important et qui marque la nostalgie du temps d'avant-guerre. On voit les anciens nazis prendre leur voiture, et on sent ce moment du vieux Berlin. Il y aussi ces plans du vieil homme qui joue avec ses lunettes et qu'on revoit perdu dans un roman's land dans lequel il s'imagine avant les bombardements.* »

Pour les anges, la nostalgie vient de l'impossibilité de dire « maintenant », pour eux, la valeur, le sens des choses viennent aussi de la possibilité de les perdre, de ne pas « être à jamais ». Le dialogue n'est qu'intérieur, jamais partagé. On entend ce qui n'est pas dit, ce qui est gardé pour soi.

Tout est éphémère, on survole tout, on a l'impression de ne pas pouvoir s'accrocher aux choses. On passe sur les visages et avec eux les pensées défilent mais ne durent pas. *Et si c'était le temps la maladie ?* Dans *Les ailes du désir*, la voix est liée à un mouvement de caméra, c'est presque elle qui le déclenche.

« *C'est Wim qui pensait à ces mouvements, qui étaient conçus aussi en accord avec musique. On écoute Nick Cave et ce rythme donne le rythme de ces voix, il y a beaucoup de voix off, beaucoup de traveling aussi et Wim avait la volonté de mettre une voix off dessus.* »

Ce qui rend les mouvements de caméra des *Ailes du désir* aussi puissants, c'est précisément la voix qui les déclenche, les accompagne, et les lâche aussi parfois. Dans ce film la voix off transforme le mouvement extensif (dans l'espace) en mouvement affectif (qui touche à l'âme). La voix douce de l'ange, la voix un peu rauque de Marion, les pensées éphémères, chaque voix off creuse l'espace et se fraye un chemin pour atteindre les spectateurs, les auditeurs. Ces voix sont d'autant plus particulières qu'elles sont l'expression même de la pensée, d'une pensée presque irréfléchie, spontanée. C'est cela que j'appellerai la parole-

pensée : une voix off qui exprime spontanément (ou du moins nous le fait croire) l'intériorité des personnages. Tout vient du souvenir, de l'intérieur. L'ange ne désire qu'une chose : vivre. Il se crée alors chez lui une véritable nostalgie : la nostalgie de cette vue qu'il ne possède pas. Il est soumis à ce désir d'être humain, être au monde comme le sont ceux qu'il entend, et peut-être aussi ne plus entendre que sa propre voix intérieure. Cette nostalgie nous est transmise par la voix, la parole-pensée mise en scène par Wim Wenders.

b) La parole à l'épreuve de la mort et de l'oubli

Dans son documentaire *Stories we tell*, la réalisatrice Sarah Polley enquête sur son père biologique. Elle donne la parole à sa famille et principalement ses frères et son père. Tous racontent la même histoire, celle de la découverte de l'identité du père génétique de Sarah Polley, à leur façon, avec leurs mots. Tous évoquent la mère de la réalisatrice. Mère pour certains, épouse ou amante pour d'autres.

*« On fait revivre les gens en parlant d'eux. »*

Ici la voix change de statut, passant de celle d'un entretien à la voix off qui continue de retentir sur des images d'archives muettes. Tous parlent au passé, nous plongeant dans un temps révolu, disparu et réactivé par la parole qui fouille, qui est à la recherche de l'éclat de vérité. Le son et en particulier la voix, permettent ces ponts temporels qui nous font voyager dans le temps. Ce phénomène est notamment audible et visible dans le documentaire de Ruth Zylberman, *Les enfants du 209 rue Saint Maur*. Dans son film, Ruth Zylberman pousse la porte d'un immeuble et enquête sur son histoire et sur ceux qui l'ont habité pendant la seconde Guerre Mondiale. Lors de notre rencontre, je réalise sa forte relation avec la mise en scène sonore.

*« J'ai choisi le 209 mais en réalité, cela pourrait être le 207, le 212. Ce serait alors d'autres films, d'autres pour peu qu'on s'y intéresse, pour peu qu'on commence à écouter les voix. La métaphore du son est présente tout le temps. Elle est présente dans le mouvement qui me pousse vers l'importance d'entendre et d'écouter. C'est-à-dire que l'important, ce n'est*

*pas simplement ce qu'on voit sur les murs mais aussi les voix qu'on peut entendre derrière les façades. »*

Ruth explique que l'une des raisons pour lesquelles elle a choisi cet immeuble, c'est qu'il y a une cour centrale, ce qui veut dire quatre façades. On peut entendre la rumeur de l'immeuble, une vieille dame folle qui crie...

*« Et je me suis dit, de la même manière que dans Fenêtre sur cour on observe les choses de façade à façade, en se disant que ces gens derrière ces façades n'ont pas pu ne pas voir ce qu'il se passait chez les voisins, mais qu'il était tout aussi nécessaire qu'ils aient entendus ! »*

Dans Les enfants du 209 rue Saint Maur, Ruth Zylberman nous donne à entendre ce moment qui a basculé, ce moment où d'une vie banale dans un immeuble quelconque, les habitants sont passés à la terreur, et pour ceux qui se cachent, soumis à l'impératif d'un silence absolu.

*« Mon objectif, c'est de faire voir combien la manière dont on peut se représenter les choses du passé s'entrechoque avec le présent. De faire apercevoir cette sorte de pont sonore qui existe entre le passé et le présent et qui composait une sorte de temps éternel, temps sonore propre à l'immeuble. »*

Ce pont sonore passe par la voix, celle de ceux que Ruth interroge mais également la sienne, voix off douce qui nous entraîne dans l'enquête. Dans les différents entretiens avec les anciens habitants du 209 rue Saint Maur, elle cherche à ressusciter quelque chose par la parole. Ce quelque chose est de l'ordre du souvenir, douloureux pour la plupart, refoulé parfois. Le rôle de Ruth, par la voix off est celui d'un guide, autant pour le spectateur que pour ceux qu'elle amène à se rencontrer à la fin du film.

*« Souvent je fais mes propres voix, d'ailleurs j'en ai assez. J'écris mes textes, et dans ce documentaire, cela se justifiait parce que j'étais une sorte de personnage, celui de l'enquêtrice, ce qui rendait assez cohérent que ce soit moi qui fasse la voix. Mais même dans les autres cas, c'est souvent moi qui fais la voix dans mes films. Peut-être que ça empêche quelque chose, de l'ordre du jeu, de plus de fiction, je ne sais pas exactement quoi. J'écris aussi, et le texte de la voix est souvent assez littéraire, c'est sans doute la raison pour laquelle j'ai du mal à ce que ce soit interpréter par quelqu'un d'autre. Et précisément parce que je ne veux pas que ce soit interprété. Mais en l'occurrence pour le 209 c'était*



*cohérent parce que d'une part, j'étais un petit peu dans le cadre, que y a cette sorte d'enquête dans laquelle j'incarne une sorte de médiatrice, de passeuse entre les personnes de l'immeuble et les personnes qui vont regarder le film. »*

Ruth me demande quel genre de voix mon film de fin d'études fera entendre. J'évoque la voix de mon arrière-grand-père, son accent yiddish, ses tournures de phrases erronnées...

*« Il y a une autre chose que je n'ai pas encore mentionné à propos du film et qui m'intéresse beaucoup : je suis très sensible aux accents, à la manière dont des vieilles expressions resurgissent. Par exemple, dans le film, cette personne aux yeux bleus qui a perdu un couteau, il raconte cette histoire de couteau mais ce que j'adorais pendant son récit c'est qu'il employait l'expression « j'ai barbodé son couteau ». Or il y a de très nombreuses expressions qui ont disparu, et qui font resurgir tout à coup quelque chose qui passe par la parole. »*

La parole se révèle donc comme un marqueur du temps lorsque soudain un élément du passé surgit comme une expression qui n'existe plus ou un accent disparu.

*« Vous savez moi j'ai 50 ans, j'ai grandi entouré de personnes avec ce même accent yiddish. Mes grands-mères avaient cet accent, et tous leurs amis ainsi que mes parents parlaient en yiddish avec eux. J'avais l'impression que cette façon de parler, cette langue allait durer toujours. Et c'est un moment très étrange lorsque cette langue, cette manière de la parler, car ce n'est pas la langue yiddish comme est toujours parlée aujourd'hui par certaines personnes, mais cette manière de parler français, vous vous rendez compte qu'il y en a de moins en moins et finalement plus du tout. Cette sonorité là elle n'existera plus. Dans le film, il y a une séquence avec un vieux monsieur qui habitait au 209- il habite au 207 maintenant- et qui n'a pas loin de 100 ans. Je l'ai filmé parce que la manière dont il parlait, et le fait simplement d'entendre son accent, c'était comme retrouver un continent englouti qui n'aurait contenu que cette seule personne. Je voulais qu'on réentende cette façon de parler le français qui soudainement, et c'est vraiment curieux le moment où ça vous arrive, nous fait réaliser à quel point on a vieilli. C'est quelque chose que vous ne pensiez même pas sujet au changement des générations, quelque chose que vous pensiez éternel, et pourtant c'est fini. C'est fini et vous ne l'entendrez plus jamais. C'est comme la parole d'une mère qui mourrait... »*

Ruth est elle aussi d'origine juive et c'est un sujet qu'elle aborde avec sensibilité dans son film. On entend effectivement la voix de cet homme que Ruth aide à monter l'escalier. En le voyant, en l'écouter, c'est mon arrière-grand-père que j'entendais. Ce même accent que je savais disparu. Si le film dans son entièreté ne me renvoie pas à un sentiment de nostalgie (et ce n'est d'ailleurs pas le but du film), certains éléments sonores le font. La voix permet le souvenir, elle ramène au présent un passé douloureux, des sons inquiétants qui refont surface. Un son évocateur comme l'accent yiddish du vieil homme peut faire surgir un souvenir, et par là contribuer à la genèse d'un sentiment de nostalgie. Mais la voix est aussi un instrument pour lutter contre l'oubli. Nous parlons ici d'une définition assez classique de la nostalgie : on se remémore quelque chose qui nous touche et appartient au passé mais qui l'espace d'un instant prend une place dans le présent.

Un autre film illustre parfaitement cette idée que la voix pourra participer à la lutte contre l'oubli. Il s'agit d'un documentaire assez peu connu, qui s'intitule *Our Songbook*, réalisé par un artiste et réalisateur polonais : Arthur Zmijewski. Il y dépeint les problèmes de la mémoire individuelle et la dégénérescence graduelle de la mémoire collective. Lors d'un séjour à Tel Aviv en 2003, Zmijewski contacte des juifs polonais qui ont quitté leur pays natal, la Pologne, peu avant la seconde guerre mondiale. Le réalisateur leur demande de se remémorer des chansons polonaises de leur enfance. Les personnes qu'il interroge sont très âgées, et pour la plupart d'entre elles, se souvenir de ces chansons est un réel effort de mémoire, certains ne se souviennent pas même de leur prénom. Les voix sont fatiguées, par la durée de la vie et parfois par la maladie. Un vieil homme chante l'hymne national. Souvent les paroles lui échappent et il ne lui reste que l'air. La mémoire laisse place au fredonnement. Une dame ferme les yeux, comme si ôter l'image redonnait le souvenir de la mélodie. Ce qui est particulièrement touchant dans le film, c'est le moment que traduisent les voix, où quelque chose qui a été enfoui, oublié refait surface l'espace de quelques instants pour retourner aussitôt dans les abysses de la mémoire. Mais pour un temps au moins et par la seule vertu du son, leur histoire est revenue dans le présent. Cet instant là, dans la confusion des temps, fait naître

un sentiment de nostalgie chez le spectateur, et un plus fort encore chez ceux qui le vivent.



*Enregistreur Grundig utilisé par mon grand-père.*

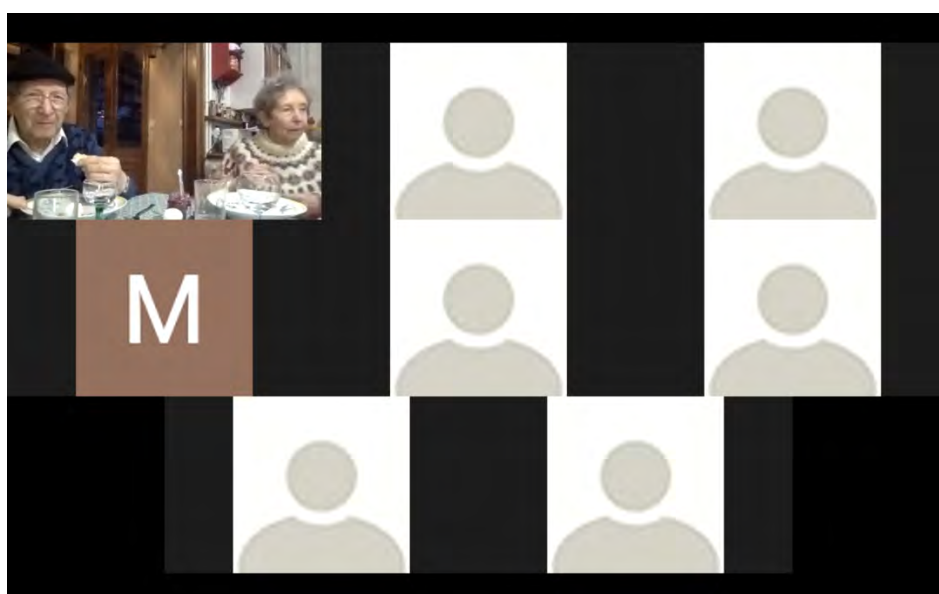
### *c) La mise en scène de la voix dans Radiadio*

Lorsque j'ai pensé à mon film de fin d'études j'avais une certitude : pas de voix off. J'avais peur de tomber dans ce qui constitue parfois un piège pour les documentaires dans lesquels la voix est un commentaire qui n'apporte rien aux images et tombe dans la banalité, si bien qu'on ne l'écoute plus. Après ces entretiens avec Jean-Paul Mugel et Ruth Zylberman et à mesure de la réflexion qu'ils m'ont apportée, j'ai cependant remis ce jugement en question. J'ai en effet découvert une forme de mise en scène de la voix off qui me semble satisfaisante et que j'appellerai la « parole-pensée ». Je décidais donc d'insérer dans mon film une voix off, la mienne, qui permette à la fois de consolider la construction de mon point de vue dans le film, et qui sois une voix spontanée, sans artifices, conservant ses hésitations, ses reformulations. Me mettant en scène dans la fabrication même du film dans Radiadio, il me semblait cohérent de faire ma

propre voix off. Il me suffit d'une seule journée pour me ranger de l'avis de Ruth. Entendre sa voix pendant le montage image est une réelle épreuve pour moi. J'avais toujours l'impression de sonner faux, de ne pas mettre la bonne intonation voire que ma voix était désagréable. Néanmoins les premiers retours sur le film allaient plutôt à l'inverse de mon ressenti, à savoir qu'on manquait de cette voix, qu'on la voudrait plus présente, qu'elle dévoile plus mes pensées. Cette voix donne aux auditeurs un accès à l'intime, à l'intériorité. Je ne parle pas tout le long du film, mais ma voix intervient par instants, de façon impromptue début du film, elle se fait plus présente à la fin. Elle est l'un des éléments qui permettra de créer un sentiment de nostalgie dans le film.

Le discours de Ruth sur l'accent yiddish m'a particulièrement touché parce que j'ai pu retrouver moi-même sur la bande magnétique de 1959 que j'utilise dans le film, la voix de mon arrière-grand-père. C'est lui qui dirige alors la cérémonie de Pessa'h, dans un mélange d'hébreu et de yiddish. Mais sa voix lors de son discours à la fin de Pessa'h est pour moi bouleversante. Son accent donne une musicalité tragique à ses paroles. Cet accent a disparu aujourd'hui. Ses tournures de phrases, sa manière de parler le français, autant de choses que personne ne pourra plus jamais entendre. Mon film de fin d'études confronte la voix de mon arrière-grand-père, son accent yiddish à un son numérique des réunions Zoom pour Pessah, et à ma voix, celle d'une jeune femme nostalgique qui confie ses pensées.

#### *Zoom Seder 2021*



## PARTIE III

### Réflexions sur le temps

#### a) Le film de famille

« Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile mais dans leurs mouvements, dans leurs actions, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolu » La Poste, 30 décembre 1885.

Le cinéma apparaît ici comme l'instrument même de la nostalgie, de la mise en sons et en image de celle-ci. Il tente de faire durer dans le temps des individus voués à disparaître. Pierre Bourdieu écrivait : « *Si l'on filme, c'est souvent pour, plus tard, revivre en commun les moments passés.* ». L'acte de filmer est la traduction en geste de la volonté de revivre le passé et de le ramener au présent. On peut le lire comme une volonté d'immortalisation, comme une tentative pour conjurer l'inexorable. Et c'est cette tentative que je vois dans les films de famille. Mon approche de ce genre particulier inclut les films dont le visionnage n'est pas réservé à la famille filmée. En un certain sens, le film de famille est le genre cinématographique qui est à l'origine du cinéma, si l'on pense aux frères Lumière. Ce genre cinématographique est nostalgique par son geste créateur. On filme des moments familiaux dont on sait qu'on pourra les revoir et que leur vision nous redonnera non ces moments mais le souvenir du bonheur qui leur est attaché.

« *Le cinéaste amateur, en filmant les scènes d'un voyage, d'une fête, de ses enfants, cherche à retenir le temps, à défaire la mort. Or, l'acte de filmer en général peut être considéré comme une extériorisation du processus de la mémoire* ».

Brakhage donne ici au mot « amateur » le sens de « celui qui aime ». A nouveau, il s'agit de se constituer des souvenirs, d'ancrer un événement dans la durée. On peut cependant distinguer deux types de films de familles : ceux qui participent

d'un quotidien et l'enquête. Dans le second cas, le fait même de filmer est ce qui permet l'enquête. Tout se passe comme si le film agissait comme une protection, en permettant à l'enquêteur d'accepter la réalité d'un évènement dont il fait la découverte en même temps que le spectateur, ou dont il établit à son intention le récit du chemin jusqu'à cette découverte. C'est le cas d'un film documentaire que j'ai découvert cette année : *Stories we tell* réalisé par Sarah Polley.

Dans son documentaire que nous avons abordé en évoquant la fonction de la parole, Sarah Polley conte, à travers la voix de sa famille, comment elle a réalisé que son père génétique n'était pas celui qu'elle pensait. Différents régimes d'image se répondent, les images filmées au présent par la caméra, qui a une place assumée, et des images d'archives muettes. Ce n'est que vers la fin du film qu'on réalise qu'il s'agit en réalité d'archives entièrement mises en scène. Mais l'émotion gagne le spectateur qui accepte d'être dupé, tant elle était intelligemment conçue. On ne comprend pas toujours la raison des sentiments qui nous envahissent, et je ne saurais donner l'explication du puissant sentiment de nostalgie qui m'a gagné à la fin du film... En revanche il me semble comprendre le procédé qui m'a amené à ressentir cela. On passe de la parole révélatrice des frères, du père aux archives muettes, nous plongeant soudain dans le silence. Par le passage du présent au passé, les temps se font écho tout en restant profondément séparés par le silence du passé. Ce silence permet d'amplifier les sons du présent, la parole de ceux qu'on écoute et confère par ce contraste une force émotionnelle au film. Ce silence constitue également une forme de mise en scène de la pensée de la réalisatrice, puisque le passé lui semble doté d'un caractère insaisissable, impossible à restituer. En effet qu'est-ce d'autre que le passé sinon le souvenir qu'on s'en fait ? Peut-être est-il alors plus fidèle de rendre au passé son silence que de lui attribuer des sons qui ne sont pas les siens. Cette mise en scène sonore donne un aspect presque fantomatique aux images d'archives, et renforce la sensation de l'instant présent produit par les témoignages et des images de la caméra.

C'est ce présent si particulier des films de famille qui nous touche : un présent dont on sent qu'il est déjà perçu autrement par celui ou celle qui filme. Dominique Cabrera disait :

*« Les films à la première personne sont la jubilation d'être en vie mais je vois aussi la disparition inscrite au bout de l'histoire. L'après. Les films à la 1 ère personne sont écrits plus que d'autres à la lumière de la disparition. »*

Mais à quelle disparition Dominique Cabrera fait-elle allusion sinon celle du présent ? En regardant *Grandir*<sup>7</sup>, je remarque combien il m'est difficile de réellement ressentir une très forte émotion. Ce que je ressens néanmoins c'est une peur, que j'identifie comme étant celle de la réalisatrice, et la distance par rapport à ce qui est filmé, car les choses sont filmées non comme ce qu'elles sont mais déjà comme ce qu'elles ne sont plus. Le présent devient passé sous nos yeux, voilà ce que nous montre Dominique Cabrera et ce contre quoi elle semble lutter. On ressent dans le film sa propre perception du présent et on essaie en vain de capter un pur moment de présent, qui puisse ne pas se transformer instantanément en passé. On peut ainsi avoir la nostalgie du présent, ce qui revient à ne pas tout à fait le vivre. Il faut considérer le présent comme une potentialité de passé pour parvenir à le regretter pensant qu'il est là, sous nos yeux, même sous l'objectif de la caméra. Très souvent cette poursuite du présent avant qu'il devienne passé se traduit par des films sans grande maîtrise technique. C'est sans doute que cela relève d'une urgence à filmer. Le son est très imprécis, le vent souffle et fait grésiller les micros qui ne sont pas protégés, le moteur d'une voiture prend le dessus sur la parole. Les voix peuvent saturer ou bien s'éteindre comme jamais on ne les laisserait faire en fiction. Il y a donc une réelle mise en scène de la « non mise en scène » sonore qui reflète un dispositif de l'instant présent et de l'urgence à le sculpter, le graver dans l'éternité et l'arracher au passé.

Quand j'ai regardé pour la première fois les images de Pessah datant de 2003, 2007 et 2020 j'ai eu ce même sentiment. Le cadre bouge sans cesse, la mie au point est souvent en retard. Le son est particulièrement imprécis, étant directement celui de la caméra, on entend davantage les personnes qui étaient physiquement proche de celle-ci que la personne filmée. En 2020, nous avons fait notre premier Pessa'h sur Zoom, en raison du Covid. Je me souviens avoir très vite sorti mon enregistreur stéréo comme pour m'assurer d'en conserver une trace, de ne pas laisser filer ce moment directement dans le passé, et je l'ai gardé en main pendant toute la cérémonie. Même si nous allons procéder au nettoyage

des voix au montage son, je fais le choix de garder cette mise en scène de la « non mise en scène », comme une urgence à saisir l'instant présent, sans y parvenir.

En fiction, on peut retrouver cet aspect de nostalgie particulier mais sous une forme de mise en scène différente. C'est notamment le cas dans le cinéma de Tarkovski.



*Mon grand-père et ses deux premiers enfants, figés dans l'instant.*

\*\*

b) Tarkovski, de l'écoulement à la goutte

Andrei Tarkovski, réalisateur russe exilé, réalise en 1983 le film *Nostalghia*<sup>8</sup>. Il y met en scène le personnage d'un poète, intellectuel russe qui voyage en Italie et qui se voit en prise à une forte nostalgie selon sa première définition, c'est-à-dire le mal du pays.

« J'ai voulu raconter ce que veut dire la nostalgie, mais j'entends ce mot dans son sens russe, c'est-à-dire une maladie mortelle. »

Tels sont les mots de Tarkovski sur la nostalgie qu'il a voulu raconter. Mais comment se traduit-elle dans le film ?



Comme dans la plupart des films de Tarkovski, il s'agit d'une immersion, et tout est sensoriel. Les plans s'offrent une durée, les mouvements sont lents, doux. Tarkovski nous invite à vivre ses films comme le font ses personnages. Mais c'est surtout le son qui nous prend par la main. On note la présence permanente de sons d'eau. On contorne des bains brumeux, toujours dans cette présence physique de l'eau. Le sol semble être constamment imbibé d'eau, si bien qu'à travers les pas des personnages dont le bruit fait intégralement partie de la mise en scène, on ressent une certaine lourdeur, humide et collante. L'eau coule, on entend son écoulement, et on l'aperçoit par les trous dans les murs. Elle envahit les lieux. Plus l'écoulement ralentit, plus le poète russe sombre dans la nostalgie ; jusqu'à ce que l'écoulement s'arrête et qu'il ne reste que la goutte. Il y a ainsi un lien extrêmement fort dans le cinéma de Tarkovski entre les sons d'eau et le sentiment de nostalgie. Dans une séquence du film, le poète se retrouve dans un lieu ressemblant à des ruines, de l'eau jusqu'aux genoux. Les sons de gouttes qui tombent envahissent l'espace sonore. **Ici c'est comme en Russie, je ne sais pas pourquoi...** dit Gortchakov.

La nostalgie c'est oublier l'écoulement et se concentrer sur la goutte. Cette dernière devient la durée, l'épaisseur du temps. La goutte devient à la fois l'instant et la durée, le réel et le fictif. La nostalgie se cristallise en un instant, souvent perdu, que rappelle la goutte. L'écoulement se morcelle non pas en conséquence d'une nostalgie de plus en plus présente mais comme son origine. C'est l'eau qui cause ce sentiment mais la façon dont sont traités les sons d'eau par Tarkovski joue également un rôle important. Un son qui fait naître un sentiment de nostalgie est un son à forte résonance sentimentale. Ici la résonance est littérale. Quel que soit le lieu, l'eau, son écoulement, ses gouttes emplissent l'espace par une réverbération large qui nous enveloppe. Lorsque on entend cette réverbération associée aux gouttes de Tarkovski, quelque chose soudain fige l'instant, et par cette force renvoie autant au passé qu'au futur. Le présent devient un présent du passé, un présent du futur et un présent du présent. On flotte dans l'espace et dans le temps. C'est ça qui rend si fortes certaines séquences du cinéma de Tarkovski. Mais la nostalgie est tragique chez

Tarkovski, intimement liée à la mort. La piscine est désormais vide, Gortchakov meurt. Lorsque l'eau n'est plus ni écoulement ni goutte, c'est la mort qui frappe.

\*\*\*

c) La musique chez Satyajit Ray

Un air de musique et nous nous souvenons qu'il existe un passé, et nous sommes plongés dans la douce souffrance du rappel du temps disparu pour l'humanité et pour nous-mêmes. Dans *Le salon de musique*, Satyajit Ray fait le portrait d'un monde en train de disparaître. Le réalisateur a un rapport à la musique très fort. Dès son enfance, il a pour habitude de se coucher en lisant des partitions de musique. En 1961, il se met à composer et écrire lui-même la musique de ses films. La musique dans le cinéma de Satyajit Ray, c'est la perception du temps. A chaque fois que j'ai évoqué le sujet de mon mémoire avec des amis ou des cinéastes, tous me faisaient la même remarque : et la musique alors ? Je pris conscience alors de la puissance nostalgique de la musique, quoique je ne l'éprouve pas. La musique me renvoie parfois à un état mélancolique mais qu'il convient de distinguer de la nostalgie. C'est seulement en découvrant le cinéma de Ray que la mise en scène de la musique a pu me faire ressentir ce sentiment. L'origine du film *Le salon de musique* est simple et Ray la raconte lui-même dans une interview. La seconde partie de la trilogie d'Apu a été un échec. Que faire après en conséquence ? Ray cherche alors une histoire qui puisse plaire au public, avec des éléments de musique et danse. Ce n'est qu'en écrivant le film que c'est devenu une histoire sérieuse, raconte Ray. A propos du film, Claude-Marie Trémois écrit dans le *Télérama* : « *Le salon de musique*, c'est la fin d'un monde. Les bourgeois enrichis prennent la place des propriétaires terriens appauvris : les premières voitures remplacent les éléphants... A elle seule, la musique de Vilayat Khan suffirait à notre bonheur. Mais, dans le contexte où la place Ray, elle donne au film son vrai sens. *Le salon de musique* parle d'un passé révolu dont le souvenir est toujours vivant. C'est exactement ce qui se passe pour celui qui vient d'assister à un concert de musique indienne : les

musiciens ont improvisé selon des règles très strictes. Au départ, quelques notes, toujours les mêmes. Peu à peu, les musiciens trouvent une mélodie qu'ils développent. Le rythme se précise, s'amplifie, se précipite, jusqu'à devenir tellement lancinant que lorsque les musiciens s'interrompent, il continue de battre en nous. Rien ne meurt. Tout ce qui a existé, existe et existera... Les pierres peuvent se déliter ; les glaces se ternir ; un cheval blanc emporter le dernier raja ; la culture- c'est-à-dire le passé- continue de nous faire vivre. »

En effet chez Ray, la musique est la perception du temps. Dès les premières minutes du film, la musique a un caractère insaisissable. On la croit off puis grâce à un mouvement de caméra ou une réplique, on comprend qu'elle est en réalité « In », c'est-à-dire entendue par les personnages du film. Ainsi la musique inclut le spectateur au film, chacun écoute la même chose. On tend l'oreille. La musique est inscrite dans l'espace. Ce dernier point facilite l'identification au personnage et l'empathie que nous aurons à son égard par la suite. C'est elle à nouveau qui au début du film, permet de déclencher le souvenir. Nous sommes sur le toit de la maison avec le personnage principal lorsqu'un air de musique se fait entendre. C'est au son de cette mélodie que nous voyageons dans le passé et retournons dans les souvenirs de Biswambhar Roy. Nous disions précédemment que le cinéma de Ray est un cinéma de la perte. Cette perte est symbolisée par la musique. Dans une séquence du film, ce phénomène est particulièrement visible, ou plutôt, audible. Roy, appauvri, ayant perdu sa femme et son fils, se retrouve seul dans le salon de musique. Les toiles d'araignées ont pris possession des tableaux, accentuant le caractère passé et perdu de la noblesse de la famille. Roy se redresse et s'adresse aux personnages peints sur les tableaux. *To you my noble ancestor*. Lorsqu'il prononce cette phrase, la réverbération de la voix fait sentir le vide, le poids du silence laissé par les années. C'est alors que la musique, fantomatique se met à jouer. Qu'il est tragique d'entendre de la musique dans ce lieu qui désormais est vide, où ne reste que le passé. Cette confrontation du passé, qui aurait aussi bien pu être un futur -un salon de musique vivant- face à son échec présent, est saisissante. On entend et on voit à la fois, ce que le salon de musique était, ce qu'il n'est plus, ce qu'il est maintenant, et ce qu'il n'aura jamais pu être. C'est de cette confrontation tragique que naît un sentiment de nostalgie.

Dans mon film de fin d'études, la musique aura également une fonction dans la perception du temps. J'ai choisi d'enregistrer des musiques Klezmer. Le Klezmer est un style de musique d'origine juive traditionnelle des ashkénazes. Pendant longtemps, elle fut portée par le violon comme instrument principal mais avec le temps, remplacé par la clarinette. Depuis mon adolescence, je suis assez familière avec cette musique et souvent nous formons un duo piano/guitare avec mon frère, en reprenant les classiques de la musique Klezmer. Il était donc évident pour moi que nous pourrions enregistrer nos duos pour le film. Je souhaitais également pouvoir ajouter la clarinette, instrument que je trouve particulièrement émouvant et avec lequel on peut jouer sur le souffle, l'attente de la note. La musique a presque pour fonction de fictionnaliser les images du passé et du présent, créant un pont entre elles et plaçant le film dans un espace-temps irréel : celui de la mémoire.

Vous aurez remarqué que depuis quelques pages, nous ne parlons plus simplement du passé et du présent mais aussi du futur ? Pourtant ce dernier n'est quasiment jamais évoqué dans la question de la nostalgie. J'aimerais alors proposer ma vision de la naissance du sentiment de la nostalgie.

\*\*\*\*

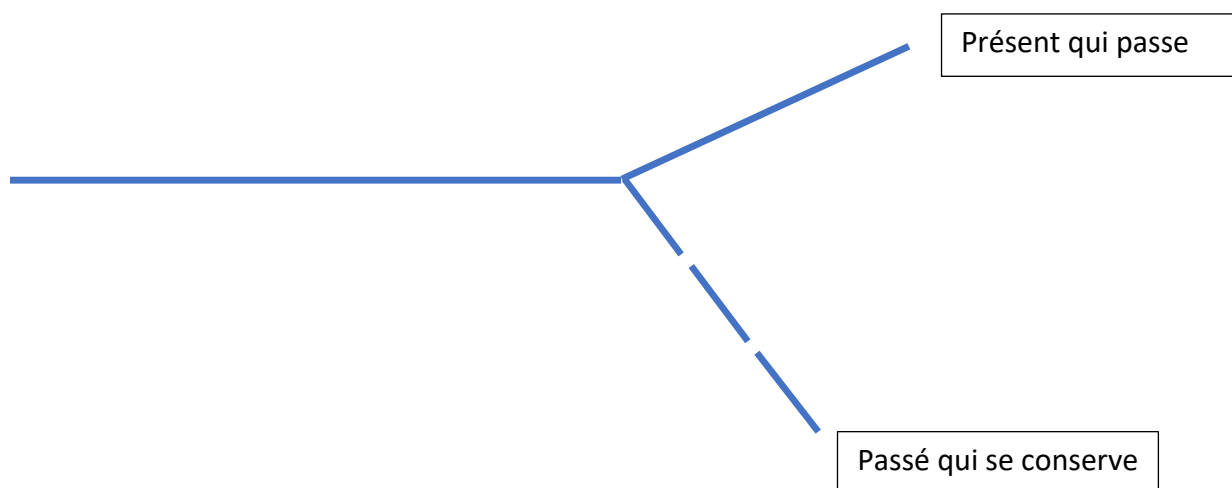


*Pepe et son petit-fils, micro en main.*

d) Naissance de l'image nostalgique

Comme je le disais, ma nostalgie vis-à-vis de Pessa'h et de ma famille est assez particulière puisqu'il s'agit de la nostalgie de quelque chose qui n'est pas encore arrivé. Une nostalgie du futur. Pour comprendre ce concept qui peut sembler contradictoire avec la définition commune de la nostalgie, revenons sur le concept de temps et d'image-cristal.

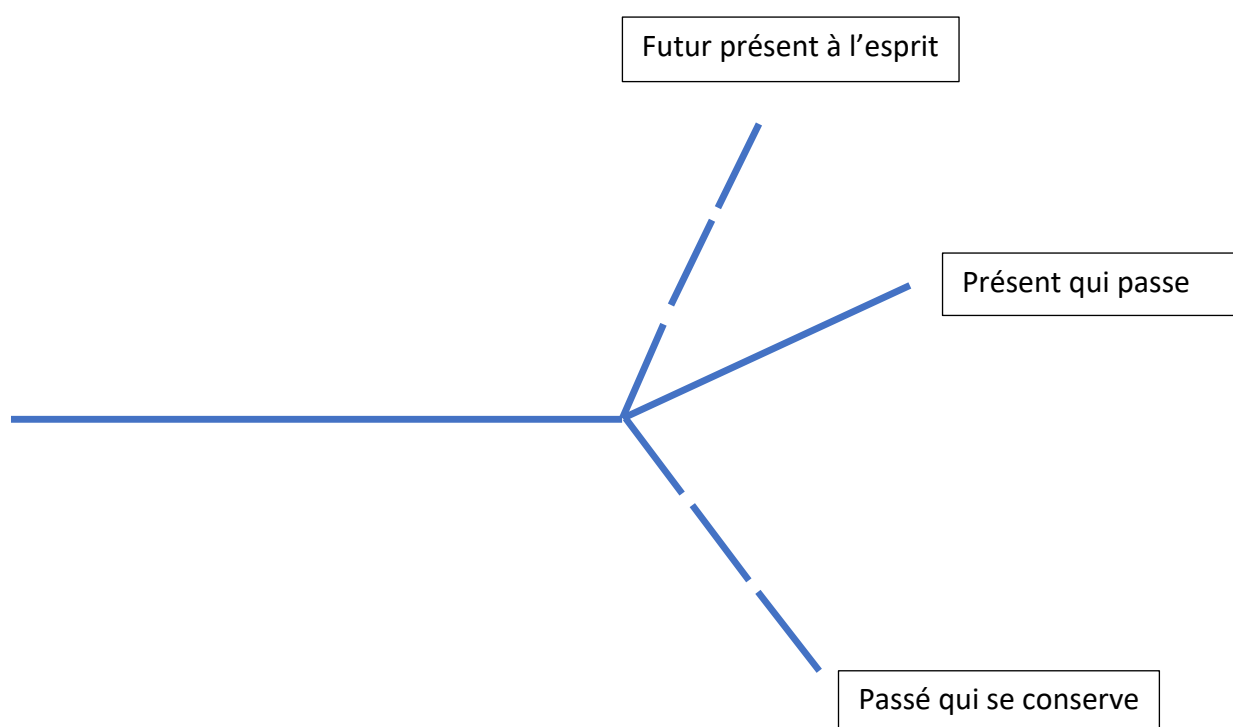
Dans son livre *L'image-temps*, Deleuze définit une image-cristal ainsi : « Le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps. Le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé. ». Ainsi, on observe une scission du temps qui ne se résume plus au présent mais se dédouble en présent et passé. Une image-cristal serait une image qui renvoie à ce dédoublement. Qu'est-ce que Deleuze appelle le cristal ? « Le cristal est la limite fuyante entre le passé immédiat qui n'est déjà plus et l'avenir immédiat qui n'est pas encore. Miroir mobile qui réfléchit sans cesse la perception en souvenir. ». Ce que je comprends de cette définition, c'est que le cristal symbolise la scission du présent, avec d'un côté un présent qui passe et qui devient passé, et de l'autre, un présent qui n'est pas encore, donc un futur proche. Ainsi notre perception du présent deviendrait en même temps un souvenir puisque le présent est également un passé. Deleuze s'inspire de Bergson, qui a énoncé cette idée d'une autre façon, sans forcément la traduire au cinéma. Selon Bergson, le temps se dédouble en présent et passé, présent qui passe et passé qui se conserve. On retrouve de manière plus claire la scission du temps qui divise le présent en deux. Traduisons cette idée avec un schéma.



On peut voir qu'au moment de l'intersection O, le temps se dédouble. Cela se produit de manière simultanée et non pas l'un à la suite de l'autre. Au moment de la scission, une partie du temps devient le présent qui passe et l'autre, le passé qui se conserve.

En voyant pour la première fois ce schéma, je me suis dit qu'il pourrait être la représentation de la nostalgie à laquelle nous faisons allusion précédemment. Le présent est représenté ici dans sa potentialité de passé. Mais ce schéma ne peut pas correspondre à la nostalgie que j'éprouve vis-à-vis de Pessa'h, ou d'une disparition qui n'a pas encore eu lieu. Il manque pour cela encore un aspect du temps. J'en suis donc venue à une hypothèse qui complète la théorie de Bergson, mais cette fois, en la reliant totalement au cinéma. Si ma nostalgie est celle de quelque chose qui n'est pas encore arrivé, comme une nostalgie de l'attente, alors il est question de futur, mais non d'un « avenir immédiat » comme le propose Deleuze. Il s'agit ici d'un futur lointain dans les faits mais présent à l'esprit, un futur qu'on ne peut s'empêcher d'imaginer par le présent qu'on est en train de vivre, à cause du sentiment de la potentialité de passé de ce même présent. Ainsi,

pour donner naissance à cette nouvelle forme de nostalgie, il n’y aurait pas un dédoublement du temps, une simple mais une triple scission du temps. Saint Augustin disait « Il y a un présent du futur, un présent du présent et un présent du passé. ». Lorsqu’on assiste à la coexistence de ces trois temps, il se produit quelque chose d’inexplicable. Mon idée n’est pas lointaine de celle de Saint Augustin mais relativement différente tout de même. Voici un schéma qui pourrait la modéliser.



On retrouve en grand partie le schéma de Bergson mais avec cette fois une branche supplémentaire, qui opère simultanément aux deux autres. Il s’agit du futur présent à l’esprit. Lorsque ces trois temps coexistent dans une même image sonore, cela donne naissance à une image-nostalgie. Prenons un exemple cinématographique.

Je trouve dans *Nostalgia* d’Hollis Frampton une belle application de cette théorie. L’idée du film est simple, un seul plan. A l’intérieur du cadre, un instrument en acier qui chauffe. Dessus, une photographie. Au son, pas d’ambiance, on n’entend pas la photographie qui se consume, seulement la voix

d'un homme, celui qui a pris ces clichés, et qui décrit la photographie. Pourtant quelque chose nous trouble assez rapidement. Ce que décrit cette voix ne correspond pas à ce que l'on voit sur la photographie qui brûle. En effet, elle nous parle de celle qui n'est pas encore visible, de la photographie suivante. J'accepte cette gymnastique intéressante et me prête au jeu. Une trentaine de minute plus tard, je m'aperçois que le film est presque terminé, il n'y aura pas le temps pour une prochaine photographie. C'est là que le film a pris tout son sens à mes yeux. Trois temps coexistent : le présent avec la photo qui est filmée et qui petit à petit brûle sous nos yeux et se transforme en passé, en même temps qu'elle reste présente sous une forme différente. Mais il y a aussi le futur avec cette voix off qui nous décrit la photographie qu'on ne voit pas encore mais qui viendra ensuite. Que se passe-t-il alors lorsque le film va se terminer et qu'il n'y aura plus de photographie suivante ? C'est là que naît l'émotion. Dans la conscience que ce futur dont nous parle la voix off n'est présent qu'à notre esprit et ne le sera jamais autrement. Ainsi le présent prend une autre dimension, on sait qu'on voit une photo sombrer dans le passé pour la dernière fois. C'est de la coexistence de ces trois temps et leur confrontation que naît un sentiment saisissant de nostalgie.

Je disais à propos du cinéma de Tarkovski : « *il y a quelque chose qui soudain fige l'instant et qui par cette force me renvoie autant au passé qu'au futur* ». On passe lentement de l'écoulement à la goutte, le présent qui passe, le passé qui se conserve et le futur présent à l'esprit se confondent, se mélangent et la nostalgie peut enfin naître.

La nostalgie ne se limiterait donc pas comme on le pense à un regret du passé mais aussi à une pensée du futur et elle ne peut exister sans elle.





*Ma famille réunie pour le Seder de 2022, et le tournage qui se déroule.*

## Conclusion

Dans l'archive de 1959, je sens à quel point mon arrière-grand-père a conscience que lorsque son fils (mon grand-père) filme, il constitue une mémoire, pour lui et pour toute la famille.

*« Vous avez un souvenir de moi, on sait jamais si c'est le dernier, si c'est le cinquantième. Mais c'était tellement un souvenir inoubliable pour tous les enfants, et vous allez faire pour vous un souvenir grandiose. Vous serez très satisfaits pour cette chose là. »*

Les dernières paroles de Pepe pour Pessah sont celles qui m'ont donné envie, voire le besoin, de faire ce film. Lorsque j'entends sa voix dans mon film de fin d'études, j'entends un accent disparu, celui d'un homme appartenant lui aussi au passé. Mais s'il n'y avait que cela, je ne serai pas nostalgique. Ce que j'entends surtout, c'est à quel point sa parole est au présent, à quel point elle résume ce que je m'efforce de faire. J'entends aussi ce qu'il y a à venir. La mémoire qu'on se crée et qui conserve le passé, une chose pour laquelle dans le futur, nous serons reconnaissants et heureux de pouvoir se dire que notre passé à nous, c'est celui-ci, avec ces personnes-là.

## FILMOGRAPHIE

- 
- <sup>1</sup> Les Ailes du désir, Wim Wenders, 1987
  - <sup>2</sup> Stories We Tell, Sarah Polley, 2012
  - <sup>3</sup> Les enfants du 209 Rue Saint Maur, Ruth Zylberman, 2017
  - <sup>4</sup> Nostalgia, Hollis Frampton, 1971
  - <sup>5</sup> Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958
  - <sup>6</sup> En thérapie, épisodes réalisés par Emmanuel Finkiel, 2021
  - <sup>7</sup> Grandir, Dominique Cabrera, 2013
  - <sup>8</sup> Nostalghia, Andreï Tarkovski, 1985
  - <sup>9</sup> Le salon de musique, Satyajit Ray, 1981

## BIBLIOGRAPHIE

Deleuze Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, 1983

Deleuze Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Éditions de Minuit, 1985

Odin Roger, *Le film de famille : usage privé, usage public*, Méridiens-Klincksieck, 1999

Goursat Juliette, *Mises en je, Autobiographie et film documentaire*, Publication Université Provence, 2016