Mise en son des images d'archives dans le cinéma documentaire

—

Quelles sont les différentes manières
d'y mettre en son les images d'archives ?
Quelles conséquences entraînent-elles alors ?

La fémis — École nationale supérieure des métiers de l'image et du son
partenaire PSL

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

—

Thibaut Sichet
Département Son | Promotion 2020

Sommaire

Introduction....3

I – La mise en son illusion : sonoriser l'image d'archives....6

a. Faire parler le silence : *En Sursis*, Harun Farocki....6

b. Dissiper la valeur documentaire : Série *Apocalypse*, Isabelle Clarke et Daniel Costelle....10

c. Faire vivre et ressentir le passé : les films d'archives de Sergueï Loznitsa....20

d. Réflexions sur la mise en son diégétique de *La Brenva en hiver*....35

II – La mise en son autonome : images d'archives et univers sonore extra-diégétique....40

a. Quand le son fait image : *Poussières d'Amérique*, Arnaud Des Pallières....40

b. Faire sonner la dissidence : *Eût-elle été criminelle...*, Jean-Gabriel Périot....46

c. Traitement extra-diégétique du son dans *La Brenva en hiver*....53

Conclusion....58

Bibliographie....60

Introduction

Depuis que je m'intéresse à la fabrication du cinéma, autrement dit à la manière dont sont faits les films, de quoi ils sont constitués, l'idée d'un cinéma de « seconde main »[1] a toujours piqué ma curiosité. Réutiliser une matière préexistante, la recycler, lui donner une deuxième vie, est une idée qui me séduit. En outre, faire un film avec des images d'archives sous-entend une certaine simplicité dans la fabrication qui m'intéresse. Si tant est qu'on ait l'accès aux-dites archives, la création est à la portée de tous : pas de matériel coûteux, ni de logistique. Parallèlement, étant fasciné par l'histoire de l'alpinisme, j'avais envie d'employer mon travail de fin d'études pour raconter une histoire qui me tient beaucoup à cœur : L'affaire Vincendon et Henry, un drame qui s'est passé sur les parois du Mont Blanc lors de l'hiver 1956. Cette curiosité vis-à-vis de l'usage des images d'archives au cinéma, tout particulièrement dans le documentaire, et l'envie de raconter ce drame alpin m'a donc logiquement entraîné vers l'idée suivante : tenter de fabriquer un film essentiellement constitué d'images d'archives et explorer ce que cela implique, notamment en terme de bande son. La réflexion menée dans le présent travail, autour de la question de la mise en son des images d'archives dans le cinéma documentaire, se présente donc comme la continuité de cette exploration.

Déjà, il conviendrait de définir ce qu'on entend par « images d'archives ». Néanmoins, il apparaît que cette notion n'a jamais pu faire l'objet d'une réelle définition objective faisant consensus, et que l'historiographie de ses usages élude donc cette question[2]. Cependant, on pourrait dire que toute image du passé — autrement dit antérieure au film dans lequel elle est utilisée — si tant est qu'elle revendique son caractère propre au sein du montage (sa forme, ses spécificités, son altérité si elle est mélangée à d'autres images), représente une potentielle matière documentaire. Mais c'est cette valeur documentaire qui est difficilement saisissable, car elle s'observe au cas par cas, dépendant à la fois de la nature de l'archive, c'est à

[1] Terme emprunté à Christa Blümlinger : *Cinéma de seconde main – Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias, 2013.*

[2] Julie Maeck et Matthias Steinle, *On ne naît pas image d'archives, on le devient*, dans *L'image d'archives*, p. 11-18.

dire sa provenance et sa portée, mais aussi des questions qui lui sont posées à travers le réemploi dont elle fait le fruit. Ainsi, d'une certaine manière, l'image d'archives est définie par l'utilisation qu'on en fait, et cette utilisation met en avant nombre de questionnements, tant sur le plan éthique qu'esthétique.

Premièrement, il est évident qu'une image d'archives dispose d'un caractère singulier, d'une « histoire » qui lui est propre. Dans un contexte donné, elle avait une fonction précise. Néanmoins, Laurent Véray, en citant Siegfried Kracauer, parle de la « porosité » des images d'archives, en mettant en avant quelles sont « perméables aux manifestations aléatoires de la vie »[3]. Par conséquent, l'image d'archives possède un caractère polysémique, et ne montre jamais qu'une seule chose. Elle témoigne aussi d'un certain contexte, d'une situation politique et sociale donnée. Ensuite, on peut constater qu'une image visionnée ultérieurement à sa création acquiert un nouveau sens, qui ne correspond plus exactement à celui de sa production. La société a évolué, et notre regard avec : on ne peut pas regarder ces images avec les yeux du public de l'époque. En poursuivant dans ce sens, le montage de cette même image, en l'intégrant à une oeuvre distincte, créé une certaine dialectique, un biais. Mais alors, sous cet angle différent où ces prises de vues pré-existantes sont montées, parfois recadrées ou sonorisées, l'image d'archives se voit elle dénaturée ? manipulée ? En tout cas, on ne parle jamais de manipulation lorsque l'on monte le son d'un film où les images sont tournées pour l'occasion alors que quelque part, tout montage fait l'objet d'une certaine manipulation, ce qui n'est pas synonyme de mensonge pour autant. Lorsqu'un monteur son pose sur un plan une ambiance provenant d'un lieu tout à fait distinct de celui visible à l'image, il ne s'agit pas de manipulation ni de mensonge, mais bien d'une interprétation sensible, d'un geste de création. Finalement, en s'appuyant sur Jean-Luc Godard et en prenant en compte le fait que l'élaboration de la bande son — le montage son, la mise en musique, etc. — fasse partie du montage, on peut considérer par extension que la mise en son se confond dans « *l'art de produire une forme qui pense, l'art de donner un sens dialectique à l'image* »[4], et ce, quelque soit la nature de cette image.

---

[3] *Comment utiliser les images d'archives ?* Entretien de Laurent Véray avec François Ekchajzer, Télérama n°3237, 25 janvier 2012.

[4] *Jean-Luc Godard : Dictionnaire des passions*, Jean-Luc Douin.

Pour mener ma réflexion, j'ai décidé de resserrer mon champ d'études en extrayant certains usages des images d'archives au cinéma. Je me suis appuyé pour cela sur la classification de ces derniers par Laurent Véray[5], déjà cité précédemment. Il distingue ainsi quatre usages. Premièrement celui des films de fiction, où l'archive sert très souvent de caution historique, et à situer l'action dans une époque déterminée, ou encore pour des raisons économiques. Ensuite, celui des films usant de l'image d'archives dans un but exclusivement plastique, où celle-ci n'est pas utilisée pour construire un discours ou une réflexion, mais essentiellement pour sa matérialité. J'ai décidé de ne pas me pencher sur ces deux premières catégories pour me concentrer sur les deux dernières qui s'articulent autour du documentaire. Elles se distinguent par la manière dont sont considérées les images d'archives dans ces documentaires, c'est à dire la façon dont le réalisateur les observe et les assemble. J'aurai l'occasion de revenir plus en détail sur cette distinction, mais en tout cas, nous verrons que ces deux catégories regroupent une large palette de cas distincts dans le traitement de la bande son, s'étendant de la libre interprétation de l'image au refus de tout ajout de matière sonore. J'essaierai donc, au fil des pages qui vont suivre, de poser mon regard sur les différentes manières de mettre en son les images d'archives dans le cinéma documentaire, afin d'observer les effets ainsi produits, et finalement tenter d'en révéler les conséquences.

Dans un premier temps, je me pencherai sur la sonorisation des images d'archives, en étudiant la question de la création d'une bande-son qui « illusionne » un son direct synchrone. Pour cela, je me pencherai sur le travail d'Harun Farocki dans *En Sursis*, sur les documentaires télévisuels *Apocalypse* d'Isabelle Clarke et Daniel Costelle ainsi que sur les films d'archives de Sergueï Loznitsa. Je terminerai en faisant part de ma propre expérience à ce propos dans mon travail de fin d'études. Ensuite, j'aborderai la question de la confrontation des images d'archives avec un univers sonore extra-diégétique, qu'il soit musical ou plus abstrait. Je m'appuierai ainsi sur *Poussières d'Amérique* d'Arnaud Despallières et sur le court-métrage *Eût-elle été criminelle…* de Jean-Gabriel Périot. Je complèterai enfin ma réflexion en évoquant mon propre travail sur l'élaboration de la bande son de mon film de fin d'études.

---

[5] *Ibid*.

I – La mise en son illusion : sonoriser l'image d'archives

a. Faire parler le silence : *En Sursis*, Harun Farocki

Commencer une réflexion sur la sonorisation des images d'archives par un film entièrement muet peut paraître un bien drôle de choix. Cependant, il me semble nécessaire d'évoquer ce travail qui, dans sa manière de traiter l'archive, met en avant beaucoup des enjeux que représentent le travail avec cette matière. Aussi, le silence y occupe une véritable place et la volonté de laisser ces images muettes s'avère être une prise de position de la part de Farocki, en témoignant d'un grande délicatesse à leur égard. En allant plus loin, le silence intervient, comme le pourrait une bande son — ce que j'essaierai de montrer dans le suite de ma réflexion — directement sur notre perception des images. Finalement, évoquer l'absence de bande son permettra d'avoir en quelque sorte un point de départ et servira pour relativiser le travail de sonorisation observé dans la suite de cette étude.

En Sursis est sorti en 2007. Il est conçu à partir de plans muets tournées en 1944 par le photographe Rudolf Breslauer, prisonnier à Westerbork, camp de transit situé à une cinquantaine de kilomètres de Groningue, aux Pays-Bas. En ce qui concerne le contexte de ces prises de vues, c'est le directeur du camp lui-même, Albert Konrad Gemmeker, qui en fût à l'origine. En 1944, la plupart des juifs néerlandais étaient déjà déportés et ce dernier craignaît ainsi la fermeture du camp dont il était responsable, ce qui aurait pour conséquence son reclassement vers d'autres théâtres d'opérations. Gemmeker visait plutôt la reconversion de Westerbork en camp de travail, ce qui lui garantirait le maintien de sa place[6]. Lui vint alors l'idée : concevoir un documentaire témoignant de la vie et des activités du camp. D'après les historiens Koert Broersma et Gerard Rossing, le film aurait donc été commandité pour justifier l'utilité du camp auprès du régime nazi. 63 ans plus tard, Harun Farocki se réapproprie ces images et les assemble. Il manipule cette matière visuelle en utilisant parfois le ralenti ou l'arrêt sur image, en montant par moment

[6] Ido de Haan, « Vivre sur le seuil. Le camp de Westerbork dans l'histoire et la mémoire des Pays-Bas », *Revue d'histoire de la Shoah*, p. 37-60.

deux fois le même plan. Néanmoins, il n'ajoute aucune matière sonore : le film est parfaitement muet, à l'image des plans de Breslauer. Le spectateur est alors guidé à travers ces images par des intertitres, blancs sur fond noir.

A propos de ces plans, Sylvie Lindeperg remarque que notre perception est ambivalente :

> « Ainsi notre commerce avec les images d'archives apparaît-il structurellement régi par une temporalité double, qui passe par un incessant va-et-vient entre leur valeur indicielle et leur puissance spectrale. »[7]

Or, cette double temporalité s'obtient en partie grâce au choix du silence, à l'absence de bande son. La première temporalité est celle qui nous met, quelque part, dans la peau de l'archéologue : à la vue de ces images, on remonte le temps, et on questionne l'origine de cette prise de vue. Elle agît alors comme une remise en perspective historique et porte en elle une véritable valeur documentaire. Le silence vient alors jouer un rôle : il est porteur d'une authenticité, celle du matériau brut récupéré par Farocki, et qui est ainsi offert à notre regard de spectateur. Au cours d'une discussion avec Lindeperg, Jean-Louis Comolli s'exprime alors en ces termes :

> « il ne viendrait pas à l'esprit d'un historien de tricher avec l'histoire de l'armement qui a été employé dans la guerre ; les caméras, leurs limites, le noir et blanc, l'absence de son, voilà des circonstances historiques qui nous en disent autant sur l'époque et la guerre que les détails des armes ou des uniformes. »[8]

Par conséquent, ce mutisme devient alors un indice, et se substitue complètement à une éventuelle bande-son : il devient porteur d'une trace, en tant que détail technique certes, mais qui nous donne accès au point d'origine de la prise de vue. En l'occurrence, il nous éclaire sur l'aspect rudimentaire du geste de l'opérateur, et sur l'évidente absence de preneur de son. Ici, mettre en musique ou bien rebruiter, ce serait en quelque sorte apporter un biais, qui viendrait entraver la relation étroite

---

[7] Sylvie Lindeperg, « *La Voie des images. Valeur documentaire, puissance spectrale* » *Cinémas*, volume 24, pp. 41-68.

[8] Sylvie Lindeperg, *La voie des images : Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*.

qu'entretient le spectateur avec le matériau originel. Anne Roche va même jusqu'à dire que « c'est estimer que le cinéma est hors histoire »[9].

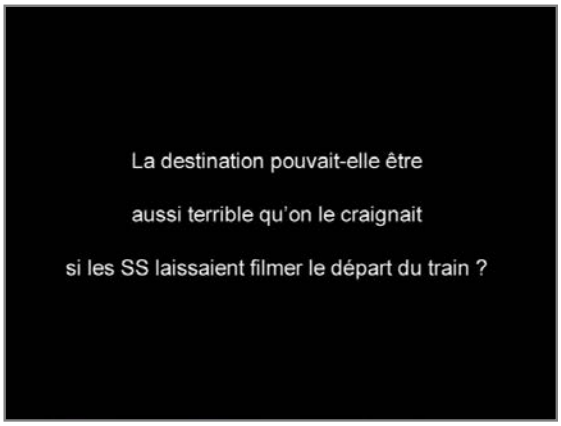
La seconde temporalité évoquée par Lindeperg est celle qui ne peut passer outre le temps écoulé. Celle qui nous fait regarder ces images en sachant à quel tragique destin sont destinés les individus filmés. La mémoire collective ne peut nous affranchir de ce regard. Néanmoins, ce sont ces allers-retours et ces alternances de positions, ce « *va-et-vient* » entre distance et contiguïté, rendu possible notamment par le choix du silence, qui nous permettent de nous rapprocher de ces personnages filmés, « passés à l'état de fantôme qui viennent hanter notre présent »[10].

Ce choix démontre également la position de Farocki vis-à-vis des archives, et sa démarche de réalisateur. Dans *En Sursis*, l'intertitre s'impose comme substitut au commentaire oral — la traditionnelle voix off documentaire — à une différence près : les cartons se placent dans le creux des archives, ainsi, rien n'est mis en parallèle de manière simultanée avec les images. Farocki se positionne, mène sa réflexion sur ces images, mais les propose néanmoins brutes au spectateur. Par ailleurs, le film questionne la présence de la caméra et l'acte de filmer dans un camp de transit. Quelque part, Farocki enquête sur la matière et le contenu filmé par Breslauer. Par arrêts sur images, répétitions des plans ou ralentis, il cherche des indices sur les

[9] Anne Roche, « Sylvie Lindeperg, La voie des images : Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944 », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, numéro 117, pp. 143-145.

[10] Sylvie Lindeperg, *Ibid.*

conditions de tournage. Cela paraît donc pertinent de conserver le caractère authentique des images : le cinéaste nous donne accès à sa réflexion telle qui l'a eue devant sa table de montage. Aussi, le silence participe à entretenir, en parallèle avec cette idée d'enquête à l'intérieur des archives, un autre rapport aux images, qui se rapproche du domaine pictural. C'est d'ailleurs pour cette raison que pour l'analyse de ces images, Lindeperg s'appuie sur le travail d'un historien de l'art, Daniel Arasse, et son ouvrage *Le Détail*. Dans ce dernier, Arasse incite à rompre avec la « bonne distance prescrite »[11] pour s'approcher et se plonger dans les détails qui ont autant, voire plus, à nous apprendre que l'oeuvre — l'image dans notre cas — prise dans son ensemble. Dans sa lignée, Farocki rompt avec cette « distance prescrite » et se plonge dans les détails de ces images muettes. Il arrive ainsi, par exemple, à identifier une vieille femme en zoomant dans l'image : il déchiffre ainsi une partie de son nom et de sa date de naissance inscrite sur une valise. En croisant ces observations avec la liste des convois, le cinéaste parvient à retrouver la date de déportation de cette femme, et par conséquent celle à laquelle ces images ont été tournées.



Finalement, cette volonté de respect dans la manière de montrer les archives se place dans le prolongement de la démarche du réalisateur berlinois. Il dispense un constat net, à travers les images pré-existantes, du paradoxe qu'était Westerbork : un

[11] Gaëtan Brulotte (1994), compte rendu de [La jouissance du détail en peinture /Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*] *Liberté*, 36 (1), pp. 200–208.

camp où cohabitait départs vers Auschwitz et scènes de cabarets. Il montre aussi la pertinence d'exploiter le silence, pour mieux dévoiler et questionner en profondeur ces images, qui par leur authenticité et leurs poids voyagent en nous, en *va-et-vient.*

En introduction, j'évoquais la distinction émise par Laurent Véray à propos des différents usages des images d'archives dans le documentaire. La première fait directement référence au travail de Farocki : il s'agit de films où les archives sont « finement observées » et où le réalisateur « fait l'effort de les identifier, les analyser, voire les contredire »[12]. Il met en avant le fait que les images y sont montées selon une logique de confrontation laissant alors apparaître un nouveau sens aux yeux du spectateur. La deuxième catégorie rassemble les films qui construisent « un continuum visuel à partir des archives ». Les différences de natures y sont négligées, et ces dernières ne sont employées que pour ce qu'elles représentent, et non ce qu'elles sont. La série documentaire *Apocalypse* se place en paradigme de cette utilisation des images d'archives.

b. Dissiper la valeur documentaire : Série *Apocalypse*, Isabelle Clarke et Daniel Costelle

Lorsque j'ai choisi de me pencher sur les images d'archives pour mon travail de mémoire de fin d'études, j'ai tenté de regrouper mes souvenirs de cinéma — et de télévision, le cas échéant — à l'époque où je n'étais pas encore sensible à cette matière ou, tout du moins, elle m'interpellait moins qu'aujourd'hui. M'est alors revenu à la mémoire un documentaire vu à la télévision, quand j'avais 17 ans. Un documentaire en deux parties qui retraçait la vie et le parcours d'Adolf Hitler au travers d'images d'époque. A ce moment, le cinéma et tout ce qui relève de l'image en mouvement ne m'animait pas comme aujourd'hui. Néanmoins, *Apocalypse Hitler* m'avait laissé une drôle d'impression. Je me souvenais de la voix autoritaire de Matthieu Kassovitz, que je n'avais entendue à cette époque que dans *Munich* de Steven Spielberg, des coups de canons et de timbale, de la musique grandiose et

[12] *Ibid*.

omniprésente, et enfin de ces images aux couleurs pastels. Tout cela m'avait laissé un peu perplexe. Conscient d'avoir vu un documentaire, j'avais pourtant l'impression d'y avoir été immergé comme dans un film de fiction américain. J'ai donc décidé de revenir un peu sur mes pas et de retourner voir du côté de cet *Apocalypse*, afin d'observer ce qu'il nous propose en terme de mise en son.

Apocalypse Hitler fait partie d'une série documentaire historique, introduite en 2009 par *Apocalypse, la Seconde Guerre mondiale.* Ce que j'avais vu en 2011 correspond au deuxième volet, et on en compte sept aujourd'hui. Tous ces films sont réalisés par Isabelle Clarke et Daniel Costelle et portent la même esthétique formelle : des images d'archives restaurées, sonorisées et colorisées sur lesquelles est posé un commentaire en voix off — *voix over* pour être rigoureux — au premier plan sonore et de la musique au second, tout cela de manière presque omniprésente. Ces deux composantes sonores sont assez récurrentes dans les documentaires historiques télévisuels employant des images d'archives mais « l'originalité » de la série en terme de bande son réside dans la sonorisation de ces images d'archives. En plus d'être restaurée et colorisée, chaque image d'archive montée dans le film est sonorisée. A l'inverse de la démarche de Farocki de conserver le silence du support originel, Clarke et Costelle reconstituent une bande son pour chacun des plans.

A priori je ne vois pas de problème éthique, de mon point de vue tout du moins, à sonoriser une image d'archive. Refuser d'ajouter une quelconque matière additionnelle à ces dernières par mesure de « respect » à leur égard serait pour moi l'expression d'un purisme qui rendrait difficilement compatible leur réemploi au cinéma. Car se priver d'ajouter de la matière sonore par volonté de ne pas « dénaturer » l'archive, c'est se priver d'une manière d'exprimer un regard sur cette dernière. Par ailleurs, en poursuivant ce raisonnement, on ne pourrait même pas monter les images entre elles, car cela constitue déjà un biais, comme évoqué précédemment. Ainsi je pense pouvoir partir du principe qu'il n'y a pas de contre-indication éthique notable à la sonorisation d'image d'archives. Tout comme le silence choisi d'*En Sursis*, sonoriser un plan correspond à un geste de mise en scène. Ce n'est pas le fruit du hasard : le réalisateur l'a choisi, et ce pour une raison précise. Il convient néanmoins, comme tout ce qui constitue la mise en scène d'un film, d'en

questionner les intentions. Et c'est à mon sens en confrontant l'intention au geste de mise en scène qu'on fait apparaître la posture d'un réalisateur, ce qu'il désire transmettre et véhiculer à travers son oeuvre. En outre, il me semble que dans le contexte d'un documentaire dit historique, usant qui plus est d'images préexistantes, l'idée d'intention est particulièrement importante.

Ainsi, selon la séquence d'introduction du premier volet de la série, *Apocalypse* semble avoir la modeste intention de dévoiler « la véritable histoire de la Seconde Guerre mondiale ». George Didi-Huberman, dans un article publié dans Libération[13], cite Daniel Costelle qui parle de « séduire le jeune public » ou encore de « bluffer » le spectateur. Didi-Huberman relève alors l'aspect paradoxal des intentions de Clarke et Costelle : comment montrer le « vrai » tout en voulant « séduire » ou « bluffer » ? Il me semble d'ailleurs que ce paradoxe s'étend au-delà des intentions initiales des réalisateurs. Pour asseoir cette idée de vérité, ils usent du pouvoir mythique de l'image d'archives à faire autorité, à convoquer le passé sans intermédiaire selon un « effet de réel »[14]. Or, l'omniprésence du commentaire en voix-off, principal élément de la bande son de la série, tend à reléguer ces images au rang de pures illustrations alors asservies au discours. Thierry Bonzon, évoquant cette omniprésence de la voix-off comme aspect caractéristique du film de « remontage d'archives commentées »[15] , cite très justement André Bazin à ce propos :

> « Le principe de ce genre de documentaires consiste essentiellement à prêter aux images la structure logique du discours et au discours lui-même la crédibilité et l'évidence de l'image photographique. Le spectateur a l'illusion d'assister à une démonstration visuelle quand ce n'est en réalité qu'une suite de faits équivoques ne tenant que par le ciment des mots qui les accompagnent »[16]

---

[13] Georges Didi-Huberman, *En mettre plein les yeux et rendre «Apocalypse» irregardable*, Libération, 22 septembre 2009.

[14] Roland Barthes, « L'effet de réel », *Le bruissement de la langue*, pp. 167-174 cité par Julie Maeck et Matthias Steinle, *Ibid*.

[15] Thierry Bonzon, « Images, lettres et sons », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 107, pp. 171-186.

[16] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Ontologie et langage, cité dans François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, p. 112.

Ainsi, les images d'archives en elles-mêmes ne disent rien, alors qu'on use de leur statut — bien ancré dans l'imaginaire collectif — à convoquer l'authenticité, comme le souligne François Niney à propos du film de Frédéric Rossif *De Nuremberg à Nuremberg* : « du sens des documents d'origine il ne reste rien et on ne nous dit rien »[17]. Elles illustrent passivement un discours présenté comme une vérité autoritaire, n'émettant pas le moindre doute. Et la voix de Matthieu Kassovitz de sculpter et modeler les images selon les bons vouloir du texte. Pour asseoir davatange cette autorité, la voix est au premier plan, très compressée, exprimant une certitude extrême. On l'écoute alors benoîtement, comme je l'avais fait quelques années auparavant, sans avoir la moindre pensée tournée vers les images d'archives en elles-mêmes. Mais pourtant, Chris Marker nous avait mis en garde à propos de la capacité de la voix off, et de la bande son plus généralement, à mettre en avant la fragilité sémantique des images. Dans *Lettres de Sibérie*, il filme les rues de Iakoutsk « le plus objectivement possible » avant de superposer à cette même suite d'images trois propositions de voix off, donnant alors trois sens complètement différents à la séquence. Cinquante ans plus tard, on retrouve pourtant les mêmes travers : *Apocalypse* et *De Nuremberg à Nuremberg* utilisent le même plan d'exode — « brut » pour l'un, colorisé et recadré pour l'autre — illustrant deux propos distincts : l'un désigne dans cette image les parisiens quittant Paris, l'autre le peuple belge fuyant son pays.

[17] François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, p. 258

Outre le texte, donnant évidemment le sens général, Marker use également dans sa démonstration du ton de la voix et de la musique pour mettre en évidence la capacité de la bande son à faire glisser des images — considérées au départ comme objectives — vers l'expression d'un net point de vue. *Apocalypse* use des mêmes procédés : la voix de Kassovitz passe par tous les tons, selon les circonstances et l'effet désiré sur le spectateur. La musique, composée dans les premières saisons par Kenji Kawai puis par Christian Clermont, est aussi utilisée pour guider le spectateur, et l'orienter émotionnellement face aux images. Par exemple, on remarque parfois au sein d'une même séquence que la musique change du tout au tout selon les acteurs mentionnés par le commentaire. Dans le premier épisode d'*Apocalypse Hitler*, une séquence (29'10) nous montre le peuple allemand, dont les conditions de vie sont mises à mal par les exigences du traité de Versailles. La voix off dit alors : « les allemands ont froid, les allemands ont faim, ils tentent de voler le charbon des français ». Sous la voix de Kassovitz, des nappes de synthétiseurs profondes en longs accords mineurs sont rejointes par des cordes aux accents lyriques. La musique cherche à nous faire entrer en empathie avec le peuple allemand, qui subit avec peine les conséquences du lourd traité, jusqu'à les prendre en pitié. La voix off embraye ensuite sur la République de Weimar qui subit aussi le traité, économiquement : « ces dépenses énormes l'entrainent à faire marcher la planche à billet à toute allure, le mark se déprécie d'une manière affolante ». La musique change alors complètement : le tempo s'accélère de manière drastique, les nappes disparaissent et les cordes se pressent en ostinato tendu, soutenues par des coups de grosse caisse. On imagine alors les billets qui se multiplient de manière exponentielle, volant à mesure que leur valeur s'effondre : la conséquence va résolument être catastrophique. La voix off revient ensuite sur le peuple allemand qui « paye un jour le kilo de pommes de terres un milliard et le lendemain la miche de pain 460 milliards de marks », accompagnée par cette même première musique larmoyante sur les images du peuple allemand subissant la dévaluation. En cinquante secondes, la musique a changé deux fois, en passant d'un extrême à l'autre. C'est bien la preuve qu'elle cherche à nous orienter : Clarke et Costelle, grâce à la musique, « vectorisent » l'émotion du spectateur et court-circuitent quelque part sa capacité de réflexion face aux images, et surtout son aptitude à s'en émouvoir de lui-même.

Par ailleurs, la quasi omniprésence de la voix off et de la musique contribue à former comme un ciment autour des différentes images montées, de sorte à en gommer l'hétérogénéité. La sonorisation presque systématique de ces images d'archives participe aussi à cet effacement du contexte et du point de vue de l'opérateur. Et puisqu'il n'est jamais question des auteurs de ces images, à quelques rares exceptions près, ce traitement sonore pousse le spectateur à considérer les images comme provenant d'une source unique, et à ne jamais se poser la question simple : qui a tourné ces images ? Pourquoi ? On ne sait jamais à quelles images on a réellement affaire, et les pistes nous sont brouillées par le traitement de la bande son, entre autres artifices visuels. Pourtant, cela peut s'avérer délicat : il paraît discutable sur le plan éthique de mettre au même niveau, sans distinction notable, des films amateurs tournés par des soldats et des images de propagandes. Cela tend à rendre cette matière moins signifiante, et à en réduire la valeur documentaire. Thierry Bonzon va jusqu'à parler d'un « patchwork » tenu en partie par « la vertu unificatrice de la sonorisation et de la colorisation »[18]. A l'inverse de Farocki dans *En Sursis* qui questionne l'acte de filmer et qui porte un regard détaillé sur la « matière » de l'image, Clarke et Costelle se contentent, par cette grande homogénéisation sonore, de considérer l'image uniquement pour ce qu'elle *représente*, et non ce qu'elle *est* réellement.

J'aimerais considérer maintenant la sonorisation de ces plans d'archives plus en détail. Je relevais tout à l'heure les intentions paradoxales des réalisateurs, qui s'observaient également dans les rapports entretenus par les images d'archives et la bande son. Il me semble qu'on peut aussi l'étendre à ce travail de sonorisation lui-même. Le travail de reconstitution sonore a été effectué sur chaque épisode de la série par Gilbert Courtois. Monteur son passionné par la Seconde Guerre mondiale et collectionneur de sons militaires, il semblait être l'homme idéal pour se mesurer à cette tâche. Dans le making-off du premier volet de la série, il nous explique sa démarche : il considère les images d'archives comme une matière « sacrée » qui demandent à être « très très réaliste », autant que faire ce peut. Daniel Costelle semble d'ailleurs impressionné par ce « réalisme » criant et confie à la caméra :

[18] *Ibid*.

« quand il fait un coup de canon, le sixième étage tremble ! ». Je me demande alors si, dans une démarche de « réalisme », il est cohérent de doter un document originellement muet de la capacité de faire trembler un immeuble… Aussi, s'il avait existé un son synchrone, la bande passante des supports d'enregistrement de l'époque ne lui aurait surement pas permis de restituer pareil effet ! Courtois poursuit ensuite : « je ne sais pas trahir, je ne sais pas tricher (…) les sons seront toujours extrêmement justes ». Dans son mémoire de fin d'études, Agathe Poche s'arrête à juste titre sur ce dernier terme et en souligne la relativité : les sons montés par Gilbert Courtois seraient « justes » « si nous étions dans le présent de l'opérateur » mais pas vraiment « si l'on s'intéresse à un document historique qui ne le contient pas »[19]. Et c'est à mon avis à cet endroit que se situe le problème essentiel de la sonorisation d'*Apocalypse* : confondre ce qui est de l'ordre d'un certain « réalisme » et l'idée d'une « justesse ». Car en prenant un élément chargé d'une certaine authenticité, attestant d'un réalisme avéré — l'image d'archives — et en y joignant un second objet authentique — les sons de la collection de Courtois — il ne relève pas de l'évidence que cette addition profite également au caractère authentique de l'ensemble, au contraire. Néanmoins, lors de ma première vision il y a plusieurs années, j'y avais cru. Ou tout du moins, je ne m'étais pas posé la question. Mais alors, pourquoi m'étais-je laissé « prendre au piège » ? Eh bien c'est parce que la sonorisation des images d'*Apocalypse* nous place dans un régime qui relève du cinéma de fiction, du film d'action. Michel Chion, dans *L'audio-vision*, nous explique pourquoi :

> « Les codes du théâtre, de la télévision et du cinéma ont créé pour chacun d'entre nous des conventions de réalisme très fortes, déterminées par un souci de rendu plus que de vérité littérale, et ces conventions, qui varient au cours de l'histoire du cinéma et de l'histoire tout court, submergent facilement notre expérience propre et s'y substituent. »
>
> (…)

[19] Agathe Poche, *Quelles questions sonores soulèvent le travail sur les images d'archives ?*, 2015

> « le spectateur, lorsqu'il entend dans un film un son dit réaliste, n'est pas en mesure de confronter celui-ci au son réel qu'il pourrait entendre à côté ; il se rapporte plutôt, pour juger de sa vérité, à son souvenir de ce type de son, souvenir lui-même influencé par d'autres films. »[20]

En usant ainsi des conventions du cinéma d'action, Clarke et Costelle nous submergent et nous influencent. Et ces mêmes conventions sonores viennent d'ailleurs buter contre la valeur documentaire des images d'archives, avec laquelle elles entrent en conflit. Dans les séquences de combat par exemple, Agathe Poche remarque que « la continuité spatio-temporelle est parfaite »[21]. Effectivement, la création d'une dimension sonore hors-champ laisse à penser que toutes les images montées appartiennent au même espace géographique et au même espace temps. Dans *Apocalypse Verdun* (3min20s), on en a l'illustration. Considérons le montage de trois plans montés successivement. Le premier nous montre deux poilus cheminant dans une tranchée, enjambant un de leurs camarades gisant sur le sol. Le deuxième est un plan serré sur un poilu, qui sourit à la caméra tout en mangeant. Le troisième nous montre finalement l'intérieur d'une infirmerie dans laquelle un soldat blessé se fait décorer par un officier. Il est très probable que ces trois plans aient été tournés à des moments différents, dans des lieux distincts. Néanmoins, les mêmes coups de canon et autres éclats d'obus en hors-champs associent ces trois plans entre eux en leur conférant une continuité spatio-temporelle, vraisemblablement factice. Le spectateur est alors placé dans un point de vue unique, fabriqué de toute pièce pour l'occasion. Les espaces sont connexes, l'histoire — et l'Histoire par extension — se déroule de manière logique et attendue, comme une fiction bien scénarisée, au mépris de l'hétérogénéité du matériau originel issu d'autant de points de vue différents qu'il y avait d'opérateurs.

Aussi, la sonorisation semble s'exécuter selon un certain systématisme, au dépens de la justesse évoquée précédemment. Chaque élément de l'image est sonorisé et bruité, sans considération pour l'opérateur et son point de vue. En atteste le bruitage de la série, qui reproduit soigneusement chaque action présente à l'image.

---

[20] Michel Chion, *L'audio-vision*

[21] *Ibid*.

On peut en relever un exemple pertinent dans le premier épisode d'*Apocalypse Hitler* (28min20s). La Ruhr est occupée par les soldats français. La séquence montre les funérailles d'un officier français assassiné. Le cortège funéraire traverse une ville allemande, et la voix off nous précise que les soldats français « giflent les allemands qui ne se découvrent pas ». On voit alors un soldat français asséner un coup de pied au derrière d'un civil allemand portant encore son chapeau. Le bruitage vient souligner ce geste, d'une manière bien grotesque à mon goût. Mais l'important n'est pas là. Il m'apparaît quasiment certain que de là où se situe l'opérateur, ce coup de pied n'aurait pas été audible. Au vu de la force du coup en question, et des nuisances environnantes (passage d'une calèche et du cortège militaire au pas en arrière plan) le maigre son émis par « l'impact » aurait très sûrement été masqué aux oreilles de l'opérateur. Ils ajoutent ainsi une violence qui n'existe pas dans la scène originelle et opèrent une déconnexion entre le point de vue et le point d'écoute. Très probablement qu'Isabelle Clarke et Daniel Costelle ne se sont pas posé cette question. Car sous couvert de « réalisme », ce qu'ils cherchent à travers la sonorisation, c'est le spectaculaire. Mais en apportant cette dimension spectaculaire, ils annihilent la valeur documentaire des images qu'ils emploient.

Cette annihilation, ils en font eux-mêmes la démonstration. Dans le deuxième épisode d'*Apocalypse, la Seconde Guerre mondiale*, on peut relever un des très rares passages où les auteurs des images sont mentionnés et où l'image est réellement interrogée (29min25s). La séquence nous montre des prisonniers des troupes coloniales françaises affamés, égorgeant une chèvre avant d'en manger la chair crue. La voix off nous précise qu'ils sont filmés par des cinéastes amateurs parmi les rangs allemands, avec « une complaisance malsaine ». La séquence qui suit est cette fois tirée, comme nous l'indique la voix off, des actualités allemandes. On y voit d'autres soldats issus des colonies dont on s'attarde longuement sur les visages en gros plans avant d'assister à une scène de groupe où ces mêmes soldats dansent avec entrain. Le commentaire d'époque est restitué : la France compte sur ses colons pour se défendre. La voix off rentre alors en dialogue avec les images et nous guide dans leur lecture : ces images témoignent d'un violent racisme, « qui imprègne les soldats allemands après sept années d'endoctrinement nazi ». Dans l'ensemble de cette séquence, la sonorisation a disparu. Il n'y a aucun son monté, aucun bruitage, alors

que les séquences qui l'entourent en contiennent comme l'ensemble de la série. Pour retrouver le point de vue de l'opérateur, et mettre en avant le biais qu'il peut constituer, le silence — certes relatif car subsiste l'omniprésente musique — s'est imposé. C'est bien l'aveu que la sonorisation systématique nuit à la valeur documentaire des images ! Pour la reconvoquer, Clarke et Costelle redonnent un peu de liberté à l'image, la délestent, et elle est enfin considérée pour ce qu'elle est en tant que matière concrète et non comme simple illustration.

Finalement, dans le dossier de presse d'*Apocalypse, la Seconde Guerre mondiale*, Isabelle Clarke disait : « Nous nous sommes emparés des images d'archives comme si nous les avions tournées nous mêmes »[22]. Cela résume assez bien la manière dont sont considérées les archives dans l'ensemble de la série : les images sont traitées comme si elles avaient été conçues dans le but de construire une fiction, sans en mesurer le poids, sans en interroger l'histoire propre. A la place, Clarke et Costelle veulent en mettre « plein les yeux », en calquant sur ces images l'esthétique du blockbuster à l'américaine. A grands coups de timbales et de canons, de musiques grandiloquentes et d'effets de sound design mixés en 5.1, ils constituent une bande son remplie à ras bord, ne laissant pas un seul instant le spectateur respirer et interroger un tant soit peu les images qu'on lui montre, ou plutôt, qu'on lui impose. A travers la mise en son, ils modèlent les images comme s'il s'agissait d'un matériau brut et sans histoire, et les conforment sans vergogne au « style *Apocalypse* ». Et cela au mépris de tout ce qu'elles ont traversé et de tout ce qu'elles pourraient nous

[22] *Apocalypse, la Seconde Guerre mondiale*, dossier de presse, p. 6

raconter. Ce dont ils ne semblent pas avoir pris la mesure, c'est qu'en cherchant l'immersion et le « réalisme » plus vrai que nature, ils rompent la distance entre le passé et le spectateur et dévalorisent cette matière précieuse. La bande son est alors mise au service de l'asservissement de ce dernier, placé dans un régime qu'il connaît bien, celui du film à grand spectacle. Une avalanche d'images d'archives lui passe devant les yeux, et pourtant il ne peut y poser son regard. Car, comme nous l'indique Didi-Huberman, « en mettre plein les yeux » — et plein les oreilles — « c'est le contraire de donner à voir »[23].

c. Faire vivre et ressentir le passé : les films d'archives de Sergueï Loznitsa

Sergueï Loznitsa est un cinéaste ukrainien né en 1964. Il ne s'intéresse au cinéma que tardivement, après avoir fait des études de mathématiques et occupé un poste de scientifique en cybernétique. Il sort son premier film en 1996, *Aujourd'hui nous construisons une maison*. Il réalise à la fois des films de fiction et des documentaires, et ces derniers sont fabriqués tantôt avec des images tournées pour l'occasion, tantôt avec des images d'archives. On compte à ce jour cinq films fabriqués avec des images d'archives dans la filmographie de Loznitsa : *Le Siège* (anciennement traduit *Blocus*), *Revue*, *The Event, Le Procès* et *Funérailles d'Etat*.

Par rapport à la distinction de Laurent Véray, il me semble que le travail de Sergueï Loznitsa avec les images d'archives occupe une place un peu à part. Les images y sont montées pour produire un continuum visuel, à l'instar *d'Apocalypse,* mais la nature des archives n'est à mon sens pas négligée. Déjà, contrairement à la série de Clarke et Costelle, Loznitsa ne traite dans la plupart de ses films que d'un seul événement. Ainsi les images ont une cohérence, et proviennent essentiellement de la même source. Il cite également les opérateurs quand il le peut. Par exemple, *The Event* montre l'attente de la population saint-pétersbourgeoise pendant les quelques jours de flottement du mois d'août 1991, lorsque des généraux russes conservateurs organisent un putsch pour mettre fin à la pérestroïka. Les images montées par Loznitsa ont toutes été tournées par les opérateurs d'actualités du studio

[23] George Didi-Huberman, *Ibid*.

Gosfilmofond, le studio documentaire de Saint-Petersbourg. Aussi, ils sont tous soigneusement cités au générique. Cette base visuelle cohérente témoigne d'emblée d'une certaine forme d'honnêteté et de respect dans la démarche du réalisateur. Loznitsa conserve l'hétérogénéité de son matériau visuel, et ne lui apporte aucune modification, contrairement aux images retouchées et colorisées d'*Apocalypse*. Dans le récent *Funérailles d'Etat*, les images en noir et blanc cohabitent avec la couleur sans aucune distinction. Seul *Revue* se place un peu en marge des autres films, utilisant diverses images issues de la propagande soviétique étalées sur une plus large période. Néanmoins, une certaine unité de provenance est conservée. Véray dit également que c'est lorsque les images sont articulées selon une logique de confrontation que le montage s'apparente d'une certaine manière à un travail d'historien[24]. En ce sens, il me semble qu'il omet de considérer les potentielles vertues de la bande son pour constituer ce travail historique. Il parle d'un sens qui naît de la rencontre entre deux images, mais ne parle pas d'un sens qui naîtrait de la confrontation d'une image et d'un son. C'est à cet endroit qu'apparaît pourtant le geste singulier et ostensiblement subjectif du réalisateur ukrainien. Jean-Gabriel Périot, lors d'une conférence à la Fémis citait *Le Siège* pour mettre en avant cette idée de confrontation et de subjectivité. Selon lui, dans le film de Loznitsa, il n'y pas de confrontation à l'intérieur des plans — au sens visuel — mais le regard singulier du cinéaste transparaît dans le montage par la confrontation entre le travail sophistiqué de sonorisation et la « simplicité imposée de l'archive »[25]. En effet, *Le Siège* utilise les images muettes tournées lors des 900 jours du siège de Leningrad pendant la Seconde Guerre mondiale, de septembre 1941 à janvier 1944. Loznitsa entreprend dans ce film un travail titanesque de montage son, et recrée de toute pièce la bande son de cet événement historique avec son ingénieur du son et complice Vladimir Golovnitski. C'est de cette manière que le réalisateur cherche à « faire Histoire », à l'offrir au spectateur. Lors d'un entretien, Arnaud Hée[26] me confie que dans ses films d'archives, Loznitsa utilise la sonorisation pour « déplacer les images, et les emmener

[24] *Comment utiliser les images d'archives ?* Entretien de Laurent Véray avec François Ekchajzer, Télérama n°3237, 25 janvier 2012

[25] Conférence de Jean-Gabriel Périot aux Rencontres de la Fémis, 20 janvier 2016.

[26] Critique de cinéma, responsable de la programmation de la retrospective Loznitsa à la Cinémathèque du documentaire, début 2020.

ailleurs que ce qu'elles sont ». Car pour la plupart, ces images sont issues de la propagande soviétique. Telles qu'elles, elles témoignent d'un biais lourd, et c'est de cette manière que Loznitsa les tord, les retourne. Le son intervient donc pour « créer des écarts, des espaces, pour que quelque chose s'infiltre », toujours selon Arnaud Hée. Ainsi dans la première partie de *Revue*, Loznitsa reconstitue méticuleusement toute la bande son des scènes de propagande soviétique pour la confronter à elle-même, et mettre en avant son caractère ridicule et outrancier.

Il est également à noter que le cinéma documentaire de Loznitsa est dénué de tout commentaire, et ne contient que très peu de musique. Le spectateur n'est placé devant personne en particulier, il n'est pas guidé en permanence comme dans *Apocalypse*, mais il est libre de penser et de ressentir les images — et les sons —, comme dans *En Sursis*. On peut par exemple s'appuyer sur le premier plan de *The Event*. Le spectateur est littéralement « lâché » à l'intérieur du film, sans carton ni commentaire. C'est par le son diégétique que lui parviennent les informations : on apprend par la radio tenue dans les mains d'une saint-petersbourgeoise que l'état d'urgence est déclaré. Le spectateur n'en sait pas plus que cette dernière. Quelque part, rien n'est étranger au film lui-même, les images et les sons agissent en totale indépendance et Loznitsa nous laisse nous en imprégner. La posture qu'il adopte dans ses films d'archives est celle de la « *vigie* », comme l'évoque Annick Peigné-Giuly : la bande son et le montage des images d'archives sont ses seuls moyens d'expression. Une posture qui donne l'impression d'un certain recul et qui, de prime abord, semble évoquer une certaine distanciation. A l'entrée de ses films, le spectateur est mis face à la vie et à l'évolution d'une population, *in medias res,* mais en position d'observateur extérieur. Loznitsa en dit la chose suivante : « C'est ma méthode, j'estime que le spectateur est assez intelligent pour comprendre »[27], puis « je ne peux que regarder et penser ». L'aveu d'un regard subjectif et singulier sur l'événement historique, et qui témoigne aussi d'une certaine modestie. Le travail de Loznitsa s'oppose ainsi nettement à celui de Clarke et Costelle : le spectateur est libre et autonome, bien loin du modèle didactique et discursif d'*Apocalypse*.

[27] Cité par Annick Peigné-Giuly, *Faire/refaire l'Histoire*, revue Images documentaires n°88/98, juillet 2017.

Cette « position de vigie » amène souvent à rapprocher le cinéma de Loznitsa du domaine pictural, exprimant une certaine fixité. Evgeny Gusyatinskiy, critique de cinéma russe très familier du cinéma de Loznitsa, compare l'effet produit par les films de ce dernier, et en particulier ceux fabriqués à partir d'archives, à celui que pourrait procurer une photographie[28]. Il se rapproche ainsi de la notion de *punctum* développée par Roland Barthes dans *La Chambre claire*. Il parle d'un « saisissement esthétique qui happe subtilement le spectateur » et de la « qualité fondamentale de la photographie qui est d'osciller entre la vie et la mort ». Mais à mon avis, le punctum n'est pas compatible avec le cinéma, et *a fortiori* avec celui de Loznitsa. Le punctum induit un arrêt, un objet figé dans l'espace et le temps. Cette fixité permet de s'y plonger totalement et de ressentir « ce vertige du Temps écrasé »[29]. Néanmoins, la place du sonore dans le travail du cinéaste ukrainien rompt à mon sens cette immobilité et ce caractère pictural. Barthes le disait lui-même : « la photographie doit être silencieuse »[30], et Daniel Deshays de poursuivre : « le sonore n'est pas dans la stase, n'est pas dans l'arrêt, ce n'est que du mouvement »[31]. De cette manière, j'ai plutôt l'impression que Loznitsa cherche, par la sonorisation des archives, à nous mettre en mouvement, à nous faire ressentir ce passé évoqué. En quelque sorte, en bruitant et en sonorisant ces images, le cinéaste rend présent une forme de passé et le fait vivre, l'incarne. Ici, on est donc à l'opposé de ce que l'on peut ressentir avec *En Sursis*. En sonorisant ses archives, Loznitsa inhibe d'une certaine manière le pouvoir de « *va-et-vient* »[32] qu'elles pourraient comporter, pour mieux les réactualiser, pour les ancrer dans une forme de présent, et surtout les faire ressentir au spectateur. Néanmoins, tout cela n'est possible que parce Loznitsa fait confiance au pouvoir évocateur des seuls images et sons, et nous laisse libre face à eux. Dans *Apocalypse*, l'omniprésence du commentaire et de la musique, reléguant les archives sonorisées au rang de simples illustrations, empêche totalement de ressentir quelque chose qui

---

[28] Evgeny Gusyatinskiy, *Le vertige du temps*, revue Image documentaires n°88/89, juillet 2017.

[29] Roland Barthes, *La Chambre claire, notes sur la photographie*, pp. 150-151.

[30] Roland Barthes, *Ibid*.

[31] Daniel Deshays, interventions aux rencontres nationales des pôles régionaux d'éducation et de formation aux images.

[32] Pour reprendre le terme de Sylvie Lindeperg évoqué précédemment.

pourrait être du même ordre. On peut alors prendre l'exemple de la construction du film *Revue*. Le travail sonore y est divisé en trois parties. Au début du film, le son direct est totalement supprimé au profit d'une sonorisation fabriquée par Golovnitski et Loznitsa. L'idée est alors de placer le spectateur en observateur neutre. Ensuite, plus le film avance, plus le travail de sonorisation diminue au profit du son direct originel des images de propagande. Au fur et à mesure que le film se déroule, le spectateur est de plus en plus confronté à la propagande. Par conséquent, à la fin du film, il ne l'observe plus, mais la reçoit lui-même. Ainsi, même si les films d'archives de Loznitsa témoignent d'une distance visuelle, d'un certain recul, le sonore permet de nous rapprocher de ces images du passé : pour prendre le pouls du vivant, et mieux y inclure son spectateur.

Pour Daniel Deshays, toute restitution sonore n'est que la restitution d'un geste[33]. La manière dont on pose les pieds en marchant, la manière dont on conduit une voiture, en faisant crisser les pneus par exemple, ou encore la manière dont on entre en contact avec une peau, qui peut aller de la caresse au coup. Il me semble qu'on peut étendre cette idée à l'ensemble du travail cinématographique de Loznitsa, et en particulier dans notre cas particulier du documentaire d'archives. Il y emploie la matière sonore avec une telle précision qu'elle devient son moyen d'expression essentiel. Le travail de sonorisation restitue alors la précision des gestes des personnages à l'intérieur du film, mais se prolonge au-delà : il restitue le geste de réalisateur de Loznitsa, son regard singulier sur ces images. De cette manière, le son s'établit comme une relation d'un être à un auditeur, d'un être à un autre. Cet être, c'est à la fois le personnage du film, mais aussi son réalisateur. Et c'est cette étroite relation qui fait que le son se substitue si bien au texte. Les films d'archives de Loznitsa nous le montrent bien.

Lorsqu'il évoque le travail de montage son dans ses films, qu'il qualifie parfois de « second tournage »[34], Loznitsa emploie le terme d' « *intonation* ». Cette notion, applicable à l'ensemble de son travail, désigne une sorte de couleur sonore qu'il confère au film, et ce d'une manière extrêmement maîtrisée. Lors d'une conférence à

---

[33] *Ibid*.

[34] *A la recherche de l'accord sonore*, conférence à la Bibliothèque publique d'information, juin 2018.

la Bibliothèque Publique d'Information, Loznitsa nous dit que cette notion a évolué au cours de sa filmographie. Lors de ses premiers films, l'intonation relevait beaucoup de l'intuition, alors qu'aujourd'hui, il l'envisage dès le scénario. Cette notion d'intonation est centrale dans son travail avec les archives, dans la mesure où elles sont parfois muettes, comme dans *Le Siège*, ou délibérément délestées de leurs son synchrone, comme au début de *Revue*.

Le travail de sonorisation de Loznitsa dans ses films d'archives, à mon avis, s'oppose nettement à celui *d'Apocalypse*. En premier lieu, le cinéaste ukrainien ne tombe jamais dans l'écueil du systématisme. Sa volonté de maîtrise totale sur la bande son s'exprime toujours selon des choix, et fait le fruit d'une réflexion. Ainsi, il prend la décision délibérée de ne pas sonoriser ce qui conduit au pathos, ou pourrait témoigner d'une violence triviale. Dans *Le Siège*, même si certains événement sonores se passent au premier plan, Loznitsa fait parfois le choix de les réduire au silence. Par exemple (7min40s), une scène semble montrer à l'image un échange verbal houleux entre une femme et un soldat de l'armée russe. Ceux-ci sont très présents visuellement, mais aucun son ne sort de leur bouche. On entend simplement les klaxons, la rumeur et les pas de la foule. Plus tard dans le film (43min10s), on voit une mère déposer le corps de son jeune enfant dans la fosse commune. L'image nous montre son visage déformé par la tristesse et les larmes. Néanmoins, au son, seul un fond d'air d'extérieur est audible. Pourquoi sonoriser ce que l'image nous montre déjà de manière criante ? Au contraire, Loznitsa fait preuve de pudeur à l'égard de cette femme. Par respect, il fait le choix de garder le silence.

Cette sonorisation s'établit aussi selon un certain principe de minimalisme. Elle n'a, à mon sens, pas la vocation de reconstituer un son purement réaliste. Loznitsa cherche bien évidemment à nous faire associer les sons reconstitués aux images d'archives, mais ne cherche pas à reconstruire ce qu'aurait pu capter un microphone au voisinage de la caméra. De cette manière, il oriente son spectateur vers attitude où son oreille est attentive. Car « faire entendre, c'est mettre le spectateur dans une situation de désir, d'être désirant »[35]. Ainsi, disposer les sons avec parcimonie fait que le spectateur est d'autant plus apte à les considérer et à les interpréter. Cette volonté de focaliser l'attention du spectateur s'exprime aussi à travers le mixage et l'équilibre des niveaux. Loznitsa hiérarchise beaucoup les différents sons pour en échelonner l'importance. De cette manière, le son vient focaliser, organiser la vision du spectateur. Pour mettre en avant cette idée, on peut s'appuyer sur la séquence du *Siège* où les saint-petersbourgeois puisent de l'eau dans les rues de la ville, privés d'eau courante dans leurs domiciles. Dans cette séquence, tous les sons relevant de l'eau sont au premier plan sonore, se détachant nettement du reste de la bande son. L'attention du spectateur est focalisée dessus, à l'image de l'esprit des habitants de Saint-Petersbourg. La rudesse des conditions de vie pendant le siège les amènent à se concentrer sur les besoins primaires : l'eau en est le centre, ce que le mixage vient souligner. En outre, quelque part, cette hiérarchisation permet aussi à Loznitsa de faire dire à l'image ce qu'il désire, malgré les restrictions qu'imposent l'utilisation d'images d'archives. Même s'il n'a pas pu choisir les plans et les cadres, la sonorisation vient ici se substituer à d'éventuels gros plans qui viendraient insister sur cette idée de nécessité vitale de l'eau.

Aussi, si cette sonorisation n'a pas la vocation d'être naturaliste, elle n'est pas étrangère à l'écoute humaine pour autant. Cette dernière, toujours selon Daniel Deshays, est une écoute dite « désirante »[36], « qui se déplace, qui choisit dans l'espace ». Contrairement au microphone qui enregistre la totalité d'un espace sonore, l'oreille choisit et se focalise sur des éléments sonores. Par conséquent, en quelques sorte, la sonorisation de Loznitsa ne fait pas figure d'artifice par rapport au réel. Elle ramène alors une dimension subjective, certes, mais une dimension

[35] Daniel Deshays, *Ibid*.

[36] *Ibid*.

humaine aussi. C'est d'ailleurs à travers cette dimension qu'il nous fait vivre et ressentir les situations, et ce passé qu'il dessine à travers les archives comme nous avons pu l'évoquer précédemment.

Dans le cinéma de Loznitsa, un des sons central pour *l'intonation* du film est celui des pas. Ils sont tous bruités très finement. Pour le cinéaste, le son direct d'un pas, si l'image possède un son synchrone, ne convient pas. Conserver ce son direct, quelque part, c'est ne pas choisir. Et cela, ce n'est pas envisageable pour le réalisateur ukrainien. Toute la bande son doit être maîtrisée, et cela commence par le choix de la texture sonore des pas des personnages qui doivent « convenir »[37]. A travers ce bruitage, Loznitsa dit créer un « *effet renforcé* »[38]. Cet effet, on le retrouve chez Michel Chion sous un autre nom : c'est la notion de « *valeur ajoutée* ».

> « Par valeur ajoutée, nous désignons la valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée, jusqu'à donner à croire, dans l'impression immédiate qu'on en a ou le souvenir qu'on en garde, que cette information ou cette expression se dégagent « naturellement » de ce qu'on voit et sont déjà contenues dans l'image seule. Et jusqu'à procurer l'impression, éminemment injuste, que le son est inutile et « redondant », et qu'il redoublerait un sens qu'en réalité il amène et crée, soit de toutes pièces, soit par sa différence d'avec ce qu'on voit. »[39]

Ce sens que vient créer le son des pas, c'est la façon dont il caractérise le personnage, dont il lui donne corps et le fait vivre. Peu importe les années qui séparent le personnage filmé du spectateur qui l'observe : il vit sous l'oeil de ce dernier, il est ramené à une forme de présent, d'immédiat. A travers cette attention, Loznitsa nous renseigne aussi sur le milieu dans lequel les personnages évoluent. L'intérieur réverbérant du mausolée de Staline dans *Funérailles d'Etat*, dont la résonance des pas souligne l'absence de tout autre son, le son sec des pavés de Saint-Petersbourg en été au début du *Siège*, remplacé progressivement par le son étouffé des pas dans la neige, dure d'abord, humide ensuite.

---

[37] *A la recherche de l'accord sonore*, conférence à la Bibliothèque publique d'information, juin 2018.

[38] *Ibid*.

[39] Michel Chion, *L'audio-vision*.

Cette attention, au-delà de l'esthétique, place le spectateur dans une situation de recevoir, de ressentir l'événement au présent. Cela s'explique de deux façons, d'une part parce que l'oreille fonctionne selon « une urgence de saisir l'objet »[40] : elle travaille vite, et aussi selon l'idée qu'elle ne traite que ce qui est de l'ordre du mouvement. D'autre part, quand un son est entendu « il arrive directement à notre corps, sans avoir besoin de le visionner, de le formuler ». Ainsi, la sonorisation permet d'obtenir quelque chose qui relève du charnel, elle fait parvenir un message au corps, à la mémoire corporelle, et c'est le synchronisme qui accroche cette dimension charnelle et vivante à l'image.

Par ailleurs, à ma première vision du *Siège*, avant même mes lectures sur les rapports audiovisuels, j'ai pu expérimenter cette dimension charnelle dont parle Deshays. Je me souviens, à l'écoute d'un son, avoir ressenti un grand effroi, de l'ordre du sensoriel, dépassant toute réflexion. Outre l'horreur de la scène, le son m'avait percuté en plein cœur. Il s'agit du son d'un corps jeté dans la fosse commune (43min45s), heurtant le sol d'un son sourd et lourd, exprimant parfaitement ce qu'on appelle le « poids mort ». Ici, il me semble que le son transcende l'image : c'est lui, par retranscription de la densité et de la texture du corps qui nous met face à l'horreur de la situation. L'expression sonore de ce poids mort nous suggère alors le vide de l'âme en faisant directement appel à nos sens, avant même qu'on interprète intellectuellement la scène. Car à l'image on ne voit pas ce corps, il est caché par un tissu. Il n'a alors d'humain qu'une vague forme, et bien sûr l'idée mentale qu'on s'en fait, qu'on construit. Néanmoins, c'est le son qui nous ramène au concret, au sensoriel : l'impact sonore nous rappelle qu'il s'agit bien d'un être vivant qui est jeté, et parallèlement qu'il est bel et bien mort. Et tout cela va à une vitesse folle dans notre tête : quand j'ai entendu ce son, j'ai instantanément grimacé d'effroi. Tout cela me parvenaît en une fraction de seconde. J'avais l'impression d'avoir éprouvé toute la violence de la situation par ce seul son confronté à une image, bien plus qu'en voyant des images parfois beaucoup plus « explicites » (la séquence se termine sur trois plans d'amas de cadavres, dont on peut distinguer cette fois les visages).

[40] Daniel Deshays, *Ibid*.

On peut relever un second exemple d'utilisation pertinente du synchronisme dans *Le Siège*. A la fin du film, la levée du siège est fêtée en lançant des feux d'artifices dont le son ressemble étrangement aux coups de canons qui retentissaient pendant le siège. Ici, le sens est amené par différence avec ce que l'on voit. A l'image, ces feux d'artifices sont associés à la joie des saint-petersbourgeois : c'est la victoire et la vie va enfin pouvoir reprendre son cours. Le son se place en contrepoint de cette image, il fait encore référence au combat, à la violence. Il vient apporter une nuance à cette joie des citadins. La séquence qui suit nous montre la pendaison de prisonniers allemands : même dans la joie, la cruauté subsiste.

Finalement, le dernier son du film fait aussi écho à un passage antérieur. Sur le générique, on distingue sur le fond de rumeur de ville qui subsiste, le même son de grincement métallique que l'on a pu entendre lors de la scène de la fosse commune, scène particulièrement lourde et émouvante. Or, Loznitsa, bien conscient des caractéristiques physiologiques de l'oreille humaine, manie ces sons aigus avec conscience de leur impact : « le son sert à affiner notre perception, par exemple les sons très aigus servent à éveiller le spectateur et le mettre en état de recevoir le film »[41]. Il utilise ces sons en « rimes », et s'il cherche à faire rimer la conclusion du film avec la scène qui en est peut-être la plus pénible, c'est pour en venir à une sombre observation. Après que la joie — par ailleurs relativisée par la bande son — se soit exprimée à travers la pendaison de prisonniers, Loznitsa ne peut que décrier l'absurdité de la guerre sous toutes ses formes : même après la victoire et la

[41] *A la recherche de l'accord sonore*, conférence à la Bibliothèque publique d'information, juin 2018.

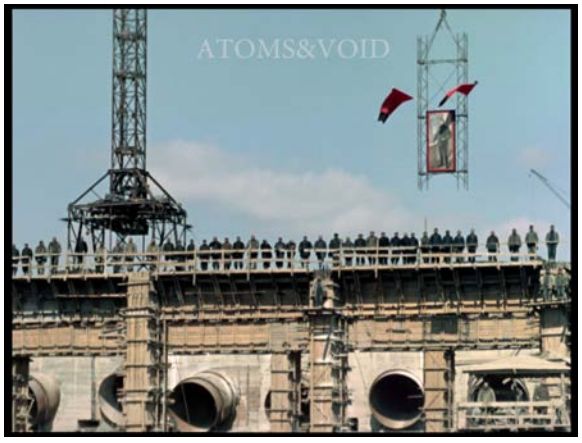
délivrance, la violence est toujours présente, passe d'un camp à l'autre comme si c'était cyclique. C'est là que le film dépasse le simple siège de Leningrad et que Loznitsa déploie son regard acerbe et distancié à travers la mise en son. Le film prend alors une portée plus large, s'étend à un constat amer sur la société en général, voire l'humanité.

Un autre aspect essentiel du travail sonore dans les documentaires d'archives de Loznitsa, c'est son utilisation comme acteur spatio-temporel majeur. Comme premier exemple, on peut s'appuyer sur la manière dont le cinéaste reconstruit un univers sonore relatif aux saisons qui passent et au temps qui évolue dans *Le Siège*. Les sons montés sur les premiers plans du films reconstituent une fin d'été paisible : en dehors du brouhaha de la ville, on distingue un fond d'air suggérant une chaleur adoucie par une brise légère. Des oiseaux chantent. Loznitsa est par ailleurs très attaché aux sons émis par les oiseaux, ils dit « les relier aux gens, et inversement »[42]. Donc quand les oiseaux manifestent leur activité, c'est pour souligner celle des habitants. Le chant des oiseaux fait ainsi écho aux notes émises par l'orchestre qui s'accorde. Plus tard, quand retentit la première sirène d'alarme et que les sons de la ville s'estompent, tout est beaucoup plus calme, il n'y a plus d'oiseaux. C'est un grincement métallique qui a remplacé l'espace fréquentiel occupé auparavant par ces chants. Cela annonce la fin des activités humaines, et le début de l'automne dont l'atrocité à venir est synonyme. Après les bombardements et les soins apportés au blessés, la vie semble reprendre son cours (20min). On entend même à nouveau l'orchestre. Néanmoins, quelque chose a changé dans la bande son. Le fond d'air est plus lourd, plus inquiétant. Aussi, il n'y a presque plus d'oiseaux. Seules quelques hirondelles font une apparition furtive : l'hiver arrive. Dix minutes plus tard, la neige et le froid sont au centre du montage son. On ne distingue plus que des pas et autres passages de traineaux dans la neige ou la glace. Les sons sont centrés autour des déplacements, ceux nécessaires pour accéder aux fonctions vitales des habitants : aller chercher de l'eau ou des rations de nourriture. Plus tard (42min), le vent arrive. Un vent dont le froid semble saisissant. Il accompagne l'insignifiance des passants face aux cadavres sur les trottoirs, à demi ensevelis sous la neige. Il fait trop froid, les

[42] *Ibid*.

temps sont trop durs pour s'apitoyer. Ils n'ont d'autre choix que d'avancer. Après cette séquence, les pas s'écrasent maintenant dans une neige partiellement fondue. Le fond d'air s'allège : la température redevient supportable et l'heure est au constat sordide : les rues sont jonchées de cadavre qu'il faut jeter à la fosse commune.

Dans *Funérailles d'Etat*, Loznitsa emploie le son pour cette fois dilater le temps, voire donner l'impression qu'il est momentanément suspendu. A la fin du film (2h02min), plusieurs plans se suivent où la population enlève son couvre-chef, en guise d'hommage à Staline. Or, peu importe les plans et leurs échelles, aucun son n'est bruité pour signifier ce geste. La bande son est loin d'être silencieuse, on entend une musique solennelle de recueillement, des locomotives qui tournent à plein régime pour déployer des volutes de fumées, des coups de canons. Mais on ne distingue aucun son qui émane d'activités humaines. Les plans sont différents, mais la bande son demeure quasiment identique. Tout ce qui est bruité spécifiquement est étranger à l'humain. Cela exprime alors l'idée d'une suspension du temps présent, de la vie. L'hommage est tel qu'il se substitue à l'écoulement du temps, à la vie qui suit sont cours. On relève un second exemple un tout petit peu plus tard (2h06min). La scène se déroule à la surface d'une exploitation minière, au dessus de laquelle est suspendu un portrait de Staline, tenu par une grue. Le portrait semble voler au dessus des ouvriers. On entend alors retentir une cloche, et quelques grincements émis par la grue. Tout le reste n'est que silence. La caméra suit en panoramique les mouvements du portrait flottant. Les quelques sons qui ponctuent la scène en amplifient la lenteur, ils dilatent le temps. La cloche appuie le fait que malgré le passage du temps, tout semble ici figé. Les grincements de la grue mettent en avant l'absence de tout autre son. La vie est mise entre parenthèse par les flottements de ce portrait de Staline au dessus des ouvriers.



Le début du même *Funérailles d'Etat* (2min35s) démontre aussi la capacité du son à jouer sur l'espace. Il met en avant le caractère fédérateur de ces funérailles pour le peuple soviétique, et ce, à différentes échelles. Les images d'archives montées montrent plusieurs régions de l'URSS, où les différents peuples soviétiques écoutent l'annonce radio déclarant la mort de Staline. Malgré les discontinuités visuelles spatiales à l'image — variété des physiques, de la météo, de la géographie — le message radio est lui continu. Seul la couleur et l'acoustique évoluent légèrement en fonction des lieux et des systèmes de diffusion. Le caractère fédérateur s'exprime ici à l'échelle de la nation : la continuité de ce message radio montre l'ampleur de l'URSS et la diversité de ses peuples, néanmoins, tous ces peuples se rassemblent unanimement autour de ce message radio diffusé aux quatre coins de la gigantesque nation soviétique. En outre, ce caractère fédérateur s'exprime aussi par le son à une échelle plus locale. Quand les images d'archives montées isolent les individus dans des plans serrés, pour montrer le recueillement individuel, l'ambiance sonore, elle, continue d'établir une idée de fédération « locale ». Femmes, hommes et enfants sont isolés dans les images mais rassemblés par l'ambiance sonore qui est constante. L'influence du dictateur soviétique et son importance dans la vie des soviétiques est ainsi signifiée. Elle s'exprimait à l'échelle d'un peuple, mais également jusqu'à l'intérieur des communautés, des foyers.

Dans *The Event*, Loznitsa abandonne parfois le minimalisme et la précision qui caractérise ses bandes son au profit d'une saturation sonore, d'une « *situation*

pléthorique »[43] comme l'appelle Daniel Deshays. Dans ces cas, selon ce dernier « on entend rien, et donc, on ne voit plus rien ». D'ordinaire, Deshays parle de cette situation pléthorique comme d'un écueil, d'un manque de considération pour la bande son. Dans le cas de Loznitsa, cela vient créer un effet pertinent. Dans la séquence de la barricade (9min30s), à travers cette saturation sonore, Loznitsa nous immerge dans le flou de l'espace visuel et, *a fortiori*, dans le point de vue de l'opérateur. On entend des éclats de voix qui semblent provenir des quatre coins de l'écrans, des passages de véhicules, des pas, des objets lancés sur la barricade. On ne sait plus où donner de la tête, à l'image de l'opérateur qui ne sait plus où et quoi filmer. Un étrange « jeu de miroir »[44] se met également en place à travers cette saturation de l'espace sonore et visuel. Que filmer pour un opérateur d'Etat quand ce dernier se déconstruit sous ses yeux ? L'attente et l'incertitude de la population qu'il filme se reflètent alors dans sa propre situation, dans l'acte de filmer lui-même.

Chez Loznitsa, le sonore permet aussi de faire part de son regard cynique sur ces événements passés, sur le contenu de ces images d'archives. Il lui permet de mettre en avant l'ironie de certaines situations. Dans Revue, une séquence montre une scène de théâtre. Elle se passe dans un village, Un homme joue Lénine, visiblement personnage principal, qui échange avec une villageoise. La scène ayant beau se dérouler dans un grand théâtre ostensiblement citadin, Loznitsa et Golovnitski ont tout de même ajouté un hors-champ sonore à la pièce. On y entend des chiens aboyer, des animaux de la basse-cour, un train qui passe. Ainsi, en renforçant artificiellement le réalisme de la scène, il en signifie l'outrance, le ridicule. Dans *The Event*, Loznitsa confère cette fois à la musique une fonction « ironisante ». Chaque séquence du film est séparée par un noir. Sur ces différents noirs, il monte différentes variations du ballet *Le Lac des cygnes* de Tchaïkovski. Ce choix musical n'est pas anodin. Pendant le putsch, le ballet saturait littéralement les médias. Que ce soit à la télévision ou à la radio, Tchaïkovski occupait tout l'espace. Le ballet agit comme une sorte de running gag, relevant l'ironie de la situation : le

[43] Daniel Deshays, conférence pour l'Université de tous les savoirs, 18 juillet 2004.

[44] Arnaud Hée, interview dans le supplément DVD de *Revue* et *The Event*, Une collection documentaire.

peuple attend, ne voit rien, ne sait pas ce qui se passe. L'avenir du pays semble se jouer pendant qu'on lui demande d'écouter sagement un ballet romantique. Arnaud Hée relève que le paroxysme de l'ironie se situe dans l'utilisation de la variation la plus lyrique à la fin du film, lorsque l'on apprend que l'événement n'a finalement pas eu lieu. Cela montre à quel point le peuple a pu être dupé : croyant à une potentielle révolution, à un changement historique, il n'en sera rien. Cette ironie s'exprime également par l'utilisation de ce même ballet pour le générique de fin : le film se termine comme il a commencé, à l'instar de « l'événement ».

Dans sa conférence à la BPI, Loznitsa faisait part de l'enseignement essentiel qu'il avait tiré de la fabrication de son premier film : « le son n'est pas littéralement lié à l'image, et le son littéral n'est pas utile »[45]. C'est peut-être pour cela qu'il affectionne tant les images d'archives et les événements passés. Sur ces images pré-existantes, souvent muettes, le réalisateur devient libre d'écrire la bande son qu'il entend. Aussi, pourquoi signifier une nouvelle fois quelque chose que l'image raconte déjà ? Pourquoi ne pas profiter de la richesse potentielle que représente la sonorisation pour dire autre chose, sans tricher pour autant, sans dénaturer l'image d'archives ? En outre, dans la même conférence le réalisateur ukrainien confie qu'il considère le montage des images comme une attraction — au sens du divertissement — alors que c'est le son qui véhicule le *sens*[46]. Voilà ce qui résume à mon avis la position de Loznitsa dans son travail avec les images d'archives. Là où Verray nous parle d'une dialectique qui passe par le montage, la confrontation des images entre elles, Loznitsa la contourne et exprime son regard avec son moyen d'expression favori qu'est la sonorisation. Il l'emploie pour façonner les notions d'espace et de temps à sa guise et surtout pour plonger son spectateur au cœurs des événements historiques qu'il traite et les lui faire éprouver. Tout cela pour finalement qu'il en prenne mieux la mesure et qu'il en ressente le poids historique.

---

[45] *A la recherche de l'accord sonore*, conférence à la Bibliothèque publique d'information, juin 2018.

[46] *Ibid*.

d. Réflexions sur la mise en son diégétique de *La Brenva en hiver*

J'expliquais en introduction la genèse de mon projet de film de fin d'études. Il me tenaît à cœur, d'une part, d'expérimenter le travail avec les images d'archives et d'autre part de raconter une histoire qui m'est chère et qui m'accompagne depuis que j'en ai fait la découverte. C'est à la fois un film à la première personne, et un film qui raconte objectivement l'affaire Vincendon et Henry. Il m'a donc paru intéressant d'instaurer deux régimes d'images qui permettrait de passer de mes interrogations personnelles et contemporaines à la narration du périple des deux jeunes alpinistes. Ainsi, les images d'archives incarnent le récit passé, tandis que mon point de vue est représenté par des plans tournés dans la vallée de Chamonix pour l'occasion.

La première partie du film raconte l'ascension de Vincendon et Henry sur la voie de l'éperon de la Brenva. Dans cette partie du film, j'avais envie que l'on accompagne les deux alpinistes, que l'on vive avec eux cette ascension qu'ils avaient longuement désirée. En outre, les récits de Walter Bonatti et Silvano Gheser, avec qui ils ont fait l'essentiel de l'ascension, ainsi que d'autres sources, ont permis d'avoir une vision assez claire de ce qu'à pu être cette phase d'ascension. En quelque sorte, c'est la partie de l'histoire où l'on sait, de manière plutôt détaillée, ce qu'on vécu les deux jeunes garçons. Un traitement du son « diégétique » m'a donc semblé pertinent. Dans le sillage de Loznitsa, j'ai donc essayé de faire ressentir cette ascension au spectateur à travers la sonorisation des images d'archives, qu'il se sente proche des protagonistes et, par conséquent, qu'il s'identifie à leur point de vue. En premier lieu, j'ai travaillé à reconstruire un environnement sonore crédible. L'enjeu était de faire ressentir l'altitude et l'aspect sauvage de la haute montagne, tout en signifiant que le temps était au grand beau. La complexité du choix des ambiances était donc d'évoquer la grandeur de l'espace, et surtout le froid, tout en évitant la sensation de menace et d'hostilité, qui sera l'apanage de la seconde partie de l'ascension.

L'essentiel des images d'archives utilisées pour cette première phase d'ascension sont des images d'alpinisme estival. A l'époque de Vincendon et Henry, l'alpinisme hivernal est marginal, et donc très peu filmé (voire même pas du tout). Au cours de mes recherches d'images, je n'ai trouvé aucune trace de film traitant d'une ascension hivernale à une époque voisine de celle de mes protagonistes. Il m'a donc

fallu évoquer l'hiver à travers des images d'été, où les personnages sont très peu couverts. Par un assemblage de fonds d'airs et de vents plutôt aigus, j'ai donc essayé de retranscrire l'idée du froid hivernal, tout en conservant pour autant la sensation d'un temps clément et propice à une ascension.

Il fallait aussi assurer une forme de lien entre ces images hétérogènes. A l'inverse de Loznitsa, le film est construit à partir d'une multitude d'images d'origines différentes, qui n'ont donc pas nécessairement de cohérence visuelle. Cette cohérence, nécessaire à mon sens à l'immersion dans l'histoire, devait donc passer par le son. De cette manière, le son occupe une fonction motrice dans le récit. En se prolongeant parfois d'une image à une autre, il assure une forme de continuité temporelle et spatiale, mais aussi narrative. Les conditions météorologiques sont à l'origine de toutes les péripéties de cette première partie, il fallait donc les faire apparaître dans le film. Or, comme je le disais précédemment, les archives dont je disposais ne montrait que des conditions de haute montagne estivale. C'est donc par le montage son que j'ai essayé de retranscrire ces éléments météorologiques acteurs du récit. Ces sons m'ont aussi permis de bâtir le rythme de cette partie du film. Je voulais y évoquer le temps qui s'écoule avant le début de l'ascension et l'incertitude des deux alpinistes. Il fallait que le temps paraissent distendu, dilaté, tout en conservant certaines ellipses, certaines ruptures. Toute la subtilité du travail résidait d'ailleurs dans la justesse de cet équilibre, qui m'a été difficile à trouver. En ce sens, l'arrivée du bruitage m'a aidé à structurer cette partie du film.

Effectivement, ce dernier a aussi été très important pour asseoir cette idée de narration par le sonore. Les bruitages sont arrivés très tard dans la bande son du film,

mais ont par ailleurs constitué un riche apport. Au cours du montage son, j'ai éprouvé quelques difficultés à faire en sorte que le spectateur soit en empathie avec les deux jeunes alpinistes durant la toute première partie de l'ascension, qui par ailleurs me servait aussi à introduire et présenter les personnages. Comparé à la deuxième partie du film qui est beaucoup plus rapide dans le déroulé des événements, le début du film est plutôt lent et contemplatif. Je tenais beaucoup à ce déséquilibre car j'avais la conviction qu'il fallait passer du temps avec Vincendon et Henry, pour mieux ressentir l'ampleur et la gravité de ce qu'ils traversont par la suite. Sans bruitage, ces plans avait alors quelque chose de désincarné, de fantomatique. En premier lieu, je trouvais que cette sensation avait du sens, théoriquement tout du moins, puisque l'histoire ramenaît à la vie deux garçons morts en montagne. Je voyais donc dans l'épure de ma bande son une forme de délicatesse, de pudeur. Néanmoins, en projetant le montage son plusieurs fois, en variant les publics, il revenaît toujours la même remarque : le début du film, jusqu'à la tempête, ennuie un peu. Il manque quelque chose de vivant, quelque chose à quoi se raccrocher. En suivant la piste de Loznitsa, j'ai donc essayé de bruiter quelques passages avec les moyens du bord, à partir de bruitages de banques de sons. Tout d'un coup, ils devenaient plus organiques, plus ancrés, plus vivants. Cela me parut une évidence. Si Loznitsa ravive les événements passés qu'il traite, c'est en créant du synchrone, et en jouant avec la *valeur ajoutée* !

Cependant, à l'inverse de Loznitsa, les images que j'avais collectées étaient extrêmement hétérogènes, que ce soit en terme de provenance ou d'époque. A partir du moment où j'ai commencé à sonoriser les archives, dès le montage, la question de l'éthique s'est donc posée. Finalement, ne suis-je pas en train de mentir au spectateur, de tordre ces images soigneusement glanées ?

Déjà, il me semble que je ne trompe pas le spectateur, comme pourrait le faire *Apocalypse*. Comme le dit Jean-Gabriel Périot pour son propre cinéma, un montage « affirmatif »[47], qui revendique son existence ostensiblement, est le reflet du regard d'un auteur. Le spectateur est donc prévenu : ce qu'il voit est une création, un geste, avec tout ce que cela induit de subjectivité. En ce sens, l'affirmation de mon geste réside dans l'ostentation du caractère hétérogène des différentes images, associée au

[47] Conférence de Jean-Gabriel Périot aux Rencontres de la Fémis, 20 janvier 2016.

travail du son, qui dépasse largement l'échelle du plan. Ainsi se côtoient des images de nature très variées, mais qui se voient unies par la bande son. Il me semble donc que le spectateur occupe une place active dans le film. Quelque part, sachant ces images de natures très diverses, il décide lui-même de se prêter au jeu que le son et les intertitres lui proposent.

En ce qui concerne le « respect » des archives, il me semblait être une belle idée de faire naître des images inexistantes — celles de l'ascension de la Brenva par Vincendon et Henry — à travers des images d'archives, donc pré-existantes. Mon idée était, par l'assemblage et la sonorisation de ces archives, de faire renaître quelques choses de celles-ci. En quelques sorte, de raviver un pouvoir évocateur en elles, pour leur faire dire autre chose que ce qu'elle avaient déjà pu dire, tout en conservant leur caractère propre. Aussi, toujours en opposition à l'usage des archives fait dans *Apocalypse*, il me semble que les archives et leur mise en son sont au centre du film. Comme je l'ai dit, à travers la sonorisation, les archives prennent une dimension motrices dans la narration. Néanmoins, il faut leur en laisser la place. C'est un des aspects essentiel qui différencie mon travail de celui de Clarke et Costelle.

Finalement, je crois que ce qui me tenaît le plus à cœur d'expérimenter dans ce film et plus particulièrement dans sa première partie, c'était la capacité du son à unifier une matière visuelle très hétérogène. Autrement dit, comment la sonorisation permet de faire se rejoindre des images de différentes natures, et même de différentes époques, pour raconter une seule et même histoire. J'imagine aussi, quelque part, rendre une forme d'hommage à ces images et à leurs opérateurs, en recyclant cette matière, en la ramenant à la vie.

Néanmoins, j'avais envie de signifier par le son la rupture dans l'histoire que représente l'arrivée au sommet du Mont Blanc. Cette séquence marque un tournant, car elle constitue le dernier moment où l'on est sûr de ce qui est arrivé à Vincendon et Henry. A cet instant, je voulais donc rentrer dans un deuxième régime sonore, qui marquerait la fin des certitudes quant à ce qui est arrivé aux deux jeunes alpinistes. Je voulais signifier que quelque chose reste avec eux, que l'on sente un changement radical. C'est dans le premier plan de cette phase sommitale de l'ascension que la

sonorisation disparaît : le dernier bruitage du film chevauche le deuxième régime sonore. Le son diégétique passe ainsi le relais.

II – La mise en son autonome : images d'archives et univers sonore extra-diégétique

a. Quand le son fait image : *Poussières d'Amérique*, Arnaud Des Pallières

Poussières d'Amérique est sorti en 2009. Le film est uniquement constitué d'images d'archives privées, issues du fond Prelinger. Ces archives américaines, collectées par l'archiviste Rick Prelinger regroupent environ 60 000 films, tournés entre 1906 et 1960. On y trouve des images issues de films institutionnels, de films publicitaires, de films éducatifs ou encore de films amateurs, en couleur et en noir et blanc. A travers ces images et par le biais d'intertitres, Des Pallières y raconte une histoire subjective et fantasmée des Etats-Unis où il mêle faits historiques — « la grande Histoire » — et anecdotes racontées à la première personne, sans distinctions particulières. Le film ne comporte aucune chronologie, aucun dialogue. Toutes les images employées sont muettes, et la bande son a donc été complètement recréée.

Dès les premiers intertitres du film, Des Pallières confie qu'il compte faire l'histoire d'un pays qui le fascine : « Personnellement, je trouve que l'Amérique est le plus grand pays dans l'histoire du monde », mais que paradoxalement il n'a jamais visité. Cela reflète la nature du film : quelque chose qui relève du fantasme, du rêve.

> « Car évidemment il ne s'agit pas tant, à travers le cinéma, de représenter le monde que, selon Des Pallières lui-même, de « restituer quelque chose du monde », c'est-à-dire de recréer (par le montage) notre rapport (forcément subjectif) au monde »[48].

A travers le texte, l'assemblage d'images d'archives et leur mise en son, Des Pallières dresse un tableau concret, celui de l'histoire d'un pays, mais par le prisme du subjectif et des sensations. Le travail sonore dans *Poussières d'Amérique* joue d'ailleurs un rôle essentiel dans ce rapport au sensoriel. La bande son est un ensemble composite mêlant le travail de montage son de Jean Mallet, les compositions originales de Martin Wheeler ainsi que des pièces musicales pré-existantes. En

[48] Frédéric Majour, *Bandes à part*, Le son dans les films d'Arnaud des Pallières, revue Vertigo n° 27, pp. 35 - 38.

dehors des passages musicaux additionnels, les travaux de Mallet et Wheeler se mêlent et se confondent presque pour former un continuum sonore qui selon moi confère une identité toute particulière au film.

Frédéric Majour dit à propos de la bande son des films d'Arnaud Des Pallières qu'elle « vise avant tout à *dénaturaliser* l'image »[49]. Dans le contexte particulier de *Poussières d'Amérique* le son permet à Des Pallières de déplacer les archives pré-existantes et de se les approprier. L'image n'a plus un sens littéral, son sens originel, mais entretient un rapport qui relève davatange de l'association d'idée, en suggérant une lecture des histoires racontées par les intertitres. Par exemple, le début de la deuxième histoire du film, racontant l'arrivée de Christophe Colomb sur le contient américain, assemble diverses images de navigation en mer. La bande son mélange en continu des nappes floues et graves à une sorte de bruit blanc rappelant tant le soufflement du vent que le flot des vagues sur la coque du navire. Sa nature et son caractère répétitif nous fait oublier le contenu précis des images et oriente notre interprétation. Les images hétérogènes s'assemblent avec cohérence et abandonnent leur représentation originelle : on ne se soucie plus de la nature du bateau représenté, tantôt à voile, tantôt à moteur, tantôt en noir et blanc, tantôt en couleur. Grâce à cette ambiance sonore étrange et continue, toutes les images nous renvoient alors à l'histoire racontée et le contenu précis des images n'a plus d'importance : ce qui compte, c'est l'ambiance, l'atmosphère générale.

[49] *Ibid*.

Au-delà de déplacer l'image, Majour poursuit en disant que le cinéma de Des Pallières tend à créer des « figures sonores », « au sens où les sons, eux aussi, produisent des images »[50]. Il me semble que *Poussières d'Amérique* s'avère être un exemple pertinent de cette idée de production d'images par le sonore. A titre d'exemple, une des histoires raconte la construction d'une maison. Le père du narrateur, quand il était enfant, dessina un jour une maison rose pour un travail scolaire. L'enseignant lui donna une mauvaise note car pour lui, les maisons n'étaient pas roses. Une fois adulte, quand le narrateur avait six ans, il fit construire une maison. Ils n'étaient pas riches. Le père eût une unique coquetterie : l'achat de peinture rose pour en peindre les murs de la maison. De son côté, l'image exprime l'idée de construction. Elle nous montre l'installation d'une piscine dans le jardin d'une maison, probablement dans une banlieue résidentielle. Encore une fois, l'association d'idée prime sur le contenu précis des images : il ne s'agit pas de la construction d'une maison à proprement parler. Le son lui, suggère un cadre. On y entend des oiseaux chanter, une rivière couler au loin, du vent souffler dans les feuilles d'un arbre. Il nous transporte là où l'on imaginerait la maison en train de se construire : à la campagne, dans un cadre plus champêtre que ce que les images d'archives suggèrent. De cette manière, le son produit aussi une image, qui vient d'ailleurs déplacer, « dénaturer » les archives. En outre, on peut y voir une seconde lecture. L'idée de la maison bâtie au milieu de la campagne, en marge de tout milieu urbain rappelle aussi l'enfance du père, à l'époque du dessin. Les enfants dessinent souvent les maisons isolées, entourées d'arbres et d'oiseaux. Ainsi le son permettrait aux deux époques de cohabiter : la construction au présent est montrée par les images, tandis que le son permet d'y superposer le dessin du père, et son imaginaire d'enfant.

Néanmoins, dans son article, Majour parle de formes sonores « relativement discrètes », et « toujours en retrait par rapport à l'image »[51]. Quand il écrivait ces lignes, *Poussières d'Amérique* n'était pas encore sorti. Si je précise cela, c'est qu'à mon avis, ce film propose une nouvelle dimension sonore à la filmographie

[50] *Ibid*.

[51] *Ibid*.

de Des Pallières. Résolument, la bande son de *Poussières d'Amérique* n'est pas en retrait par rapport à l'image. D'ailleurs lors de ma rencontre avec Jean Mallet, il m'a expliqué que le montage son s'était déroulé en même temps que le montage de l'image. Arnaud Des Pallières et lui s'échangeait des morceaux de montage en permanence, pendant les deux ans qu'ont duré la post-production du projet. Quelque part, dans la l'élaboration du film, il n'y avait pas de hiérarchie au sein de la post-production, l'image et le son se sont construits ensemble. Jean Mallet m'expliquait aussi que pour certaines séquences, le montage son précédait même le montage de l'image. La bande son ainsi construite servait donc de support d'inspiration pour l'assemblage des images d'archives. D'ailleurs, le son joue souvent un rôle de « guide » à l'intérieur du film. Là où le flux image est saccadé, divisé par les différentes archives et les intertitres, le son vient unifier et créer une continuité dans les différentes histoires que constitue le film. Par exemple, c'est le son qui vient signifier le passage de l'introduction du film à la première histoire à proprement parler. Sur le dernier intertitre de l'introduction « Ou c'est la vie qui vous dépasse », le son change complètement : on quitte l'étrange univers spatial pour prendre la mer. Nous voilà dans la première histoire du film, à propos de la découverte du continent américain. Si le son joue le rôle de guide à l'intérieur du film, c'est que, d'une certaine manière, il pourrait s'apparenter au regard de Des Pallières sur ces images. Toutes les images du films sont des archives, elles pré-existaient et, comme on l'a dit, avaient une histoire, un passé. Le son, lui, à l'exception des pièces musicales, a été créé de toutes pièces pour le film. Ainsi, à la manière de Loznista, mais selon une toute autre forme, Des Pallières injecte son regard subjectif de réalisateur sur les images par la fabrication d'une bande sonore. Néanmoins, à l'inverse du réalisateur ukrainien qui se propose de nous faire vivre et ressentir l'Histoire, Des Pallières nous offre un regard beaucoup abstrait, plus subjectif, et plus poétique. Je ne pense pas qu'il cherche à constituer un travail historique comme Loznitsa, ou même Farocki. Ce que recherche Des Pallières dans son film, c'est transmettre des sensations, celles qu'il ressent lui-même face à ces images et ces histoires. Dans *Poussières d'Amérique*, un son revient de manière récurrente, c'est celui des respirations de l'astronaute, que l'on entend pour la première fois lors de l'introduction du film où Des Pallières nous fait part de sa fascination pour le continent américain. Par conséquent, la répétition

de ce son nous ramène à ce début, et donc à la fascination de Des Pallières. Il agît comme un marqueur du subjectif : à la manière de l'astronaute qui découvre l'inconnu spatial, Des Pallières parcourt l'Histoire d'un continent qu'il rêve et qu'il nous fait visiter à travers son imaginaire.

Si les sons de *Poussières d'Amérique* sont si riches et ont la capacité de modifier la nature des images d'archives, c'est notamment parce qu'ils s'attachent à ne jamais décrire littéralement ce que nous montre l'image. Même quand ils semblent aller dans le même sens, un certain décalage est toujours maintenu. Par exemple, lorsque les colons européens rencontrent les arawaks, à l'arrivée sur le continent américain, on voit des archives de vagues qui s'écrasent sur la côte. Au son, on entend également le fracas des vagues. Néanmoins, ces images et ces sons ne se rejoignent jamais : il n'y aucun synchronisme. Dans ce cas de figure, Daniel Deshays dit que son et image font « 1 + 1 = 3 »[52]. Il y a d'une part l'image et le son, et d'autre part la signification que leur confrontation fait naître faute de point de synchronisation. Si synchronisation il y avait, image et son ne ferait qu'un : 1 + 1 = 1. Ainsi le montage son ne tombe jamais dans l'écueil de l'illustration des images, celles-ci étant déjà l'illustration de l'histoire — certes abstraite et imagée — transmise par les intertitres. Ainsi, à partir du récit, images et sons partent en quelque sorte dans des chemins différents, selon une certaine autonomie, mais pour s'enrichir l'un l'autre et créer du sens par confrontation. On peut s'appuyer par exemple sur la séquence des cochons pour illustrer ce propos (49min). Les images d'archives nous montre des cochons dans une prairie. Un père et son fils s'amusent avec eux, ils se distraient visiblement de la situation. Le son qui accompagne en premier lieu est étrange, rapide et répétitif. On pourrait l'associer à un son mécanique, un son de machine. Puis ce son ralentit, et laisse ainsi émerger des sortes de râles graves, qu'on pourrait relier aux cris des cochons. Une fois ces cris identifiés, ils incarnent quelque chose de menaçant. Le son devance ici le récit de l'histoire. Elle nous dit que si les cochons savaient leur destinées, au vu de leur aspect et de leurs cris, l'espèce humaine aurait le dessous. Le son exprime effectivement cette idée de domination, là où l'image continue de nous montrer ce père et son fils, jouant avec les cochons. Le décalage

[52] Daniel Deshays, conférence pour l'Université de tous les savoirs, 18 juillet 2004.

créé par conséquent un violent contraste : d'un côté l'image incarne une forme de réel, là où le son accompagne plutôt le récit vers l'imaginaire, et suggère de prendre un peu de distance sur notre condition, sur la domination de l'Homme sur la faune.

Cette esquive perpétuelle du synchronisme agît aussi fortement sur la perception du temps à l'intérieur du film. On est loin de la *valeur ajoutée* par synchronisme du travail de Loznitsa. Le son du film de Des Pallières n'a pas — ou très peu — de point de synchronisation avec l'image et ne remplit donc pas les critères nécessaires à une temporalisation de l'image[53]. On se situe alors dans un rapport au temps proche de celui du cinéma muet : le temps est flottant, fluctuant. Là où la durée des plans des films muets variait d'une projection à l'autre, en fonction de la vitesse de projection choisie par le projectionniste, la vitesse plans de *Poussières d'Amérique* semble élastique. Cette absence de synchronisation nous met dans une disposition singulière faces aux images : le temps devient flou, se brouille.

Finalement, la bande son de *Poussières d'Amérique* nous plonge dans une sorte de transe, qui nous fait naviguer entre les différentes images, les différentes histoires, les différentes époques. Tout se mélange, sans organisation particulière : l'accostage de Christophe Colomb sur les berges américaines côtoie de simples anecdotes beaucoup plus anodines et contemporaines. Tout cela s'emmêle et se dilue au mépris de la hiérarchisation des événements, en dépit des époques. D'une certaine manière, la question de la valeur documentaire ne se pose pas vraiment. Les archives employées par Des Pallières n'ont pas la vocation de refaire précisément l'histoire d'un pays, de documenter des faits précis, historiques, mais de partager ce qu'il ressent à l'égard de celui-ci, de transmettre les images qu'il lui inspire et les sensations qui s'en dégagent. Avec le son, il travaille à « déplacer les images » pour les associer aux émotions qu'il désire transmettre au spectateur. Et à l'intérieur d'un matériau visuel pré-existant, le travail sonore devient déterminant dans l'expression du regard subjectif du réalisateur. Le son se confond alors avec son regard sur les archives, à son intime ressenti face à elles.

---

[53] Michel Chion, *L'audio-vision*.

b. Faire sonner la dissidence : *Eût-elle été criminelle…*, Jean-Gabriel Périot

Dans un autre registre, Jean-Gabriel Périot, dans son travail avec les images d'archives, utilise aussi le son comme si c'était une trace de sa subjectivité de réalisateur, comme si c'était un relais de son regard sur les images. Le travail sur la musique dans *Eût-elle été criminelle…* en est un exemple très probant.

Le film voit le jour en 2006. Il occupe une place un peu particulière dans la filmographie de l'auteur, car c'est le seul film dont l'origine soit les images elles-mêmes. La plupart de ses autres travaux commence par une recherche d'images préliminaire, en fonction d'un sujet choisi au préalable. La genèse d'*Eût-elle été criminelle…*, elle, est une rencontre avec des images d'archives : celles des femmes tondues à la libération de l'été 1944. Lors d'un travail de commande pour un festival, Périot se retrouve confronté à ces images, les regarde, à de multiples reprises. Petit à petit, son regard glisse, se déplace. Avec le temps, l'émotion s'estompe quelque peu face à la cruauté dont témoigne ces images. Ses yeux se posent finalement ailleurs : sur la foule et ses badauds, en liesse face à cette violence, pourtant si pénible à nos yeux d'aujourd'hui.

Le film est construit en diptyque et utilise l'hymne national français, La Marseillaise, comme unique bande son. La première partie montre des images la Seconde Guerre mondiale en accéléré, selon un ordre chronologique. Elle donne en quelque sorte un contexte à la deuxième partie. Celle-ci traite du châtiment corporel — la tonte — qui fut infligé aux femmes accusées de « collaboration horizontale ». Néanmoins, en plus de traiter cet événement relativement marginalisé dans l'histoire de la Libération, Périot guide notre regard vers ce qui prolonge cette violence aveuglante et « directe ». Il nous propose ainsi de poser notre regard une autre forme de violence, moins criante, mais tout aussi affreuse : celle véhiculée par le comportement de la foule, jouissant de ces actes barbares. Le montage de cette seconde partie retrace donc le parcours de Jean-Gabriel Périot face à ces images. Il propose au spectateur de revivre son propre cheminement de regard afin qu'il éprouve lui aussi ce même glissement : « ce que je voulais montrer c'était la façon dont moi j'avais réussi à voir ces images. Il fallait donc les décortiquer, les fragmenter

pour montrer leur complexité : c'est ce qui fait qu'après quand on les recompose elles deviennent excessivement troublantes ».

Là où Des Pallières nous livre des images brutes, sur lesquelles sont regard s'exprime par le sonore et le texte, Périot utilise des effets de montage (accélération, ralenti, recadrages, répétitions) pour retranscrire sa perception subjective. La bande son opère alors une fonction différente. Elle se substitue à un discours et prolonge le regard de Périot signifié par le montage. Ce dernier la façonne et la tord pour mieux nous donner son point de vue sur ces actes barbares, témoignant de l'absurdité de l'acte de vengeance et de la violence que peut engendrer le patriarcat. Au cours de ses conversations avec Jean-Gabriel Périot, Alain Brossat résume clairement la fonction essentielle du travail sur la musique mené par le réalisateur dans *Eût-elle été criminelle…* :

> « Il s'agit bien de *faire entendre*, littéralement, que quelque chose *sonne faux* dans le récit courant, institutionnel, de la Libération comme émancipation collective ou bien retrouvailles d'un peuple et de sa grande Histoire, ses traditions et ses idéaux. »[54]

Maintenant, je vais me pencher plus en détail sur le rapport qu'entretient la musique et son traitement avec les images d'archives et leur montage singulier. Regardons comment ces rapports évoluent au cours du film et quels effets ils produisent.

Le premier plan d'*Eût-elle été criminelle…* décrit ce que l'on imagine être un repas officiel. Un homme est debout autour de convives assis, et derrière lui trône un buste de Marianne entouré de grands drapeaux tricolores. Au son retentissent les premières notes d'une interprétation instrumentale de la Marseillaise, qui nous accompagnera d'ailleurs durant tout le film. Les premières secondes du plan paraissent nettes, évidentes : ce repas officiel sur fond de Marseillaise nous montre un moment qui semble être glorieux. Peut-être la libération y est-elle fêtée ? Néanmoins, une poignée de secondes plus tard, cette première impression se voit

[54] Alain Brossat, *Ce que peut le cinéma*, p. 122

contrastée par le traitement effectué sur l'hymne national : celui-ci se voit progressivement réverbéré. Cette réverbération produit un effet de flou qui influence notre lecture de ce plan et du suivant, décrivant le même repas sous un autre axe. Bien que ces deux premiers plans soient diffusés à vitesse quasiment normale, les mouvements des personnages paraissent se brouiller à mesure que le plan avance et que la Marseillaise se dilue. De cette manière, dès les premières secondes du film, on pressent une certaine opposition face aux images, quelque chose qui semble aller contre elles, sans savoir vraiment de quoi il s'agit. Les plans qui suivent nous montrent différents défilés civils et militaires. La réverbération de la Marseille augmente encore. Face à ces images de défilements de drapeaux, d'hommes en uniforme, témoignant d'une certaine cohésion nationale, cette Marseillaise toujours plus floue exprime maintenant clairement le pressentiment des premiers plans. Périot exprime un contraste, et vient nuancer ces manifestations de fierté nationale en tordant ce qui est un de ces plus importants symboles. Il cherche ainsi à créer un « effet d'éloignement »[55] : cette fierté nationale est à relativiser : « La France collaborationniste est en fait loin du champ de bataille »[56]. La réverbération de l'hymne national exprime bien cette idée de manière littérale. L'éloignement est alors matérialisé par le traitement du son. A l'instar de la réverbération qui apparaît quand on s'éloigne de la source sonore, Périot nous montre que la France s'éloigne du conflit armé pour se soumettre à l'opposant. En outre, ces symboles et valeurs nationales se brouillent par la domination de l'occupant. La Marseillaise n'a plus le même sens sur un territoire où l'identité nationale est mise à mal.

[55] Jean-Gabriel Périot, propos recueillis par Laurence Moinereau en 2009 pour l'agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique

[56] *Ibid*.

Ensuite, le rythme du montage s'accélère davantage et aux images de défilés français se succèdent des défilés nazis, laissant eux-même place à des images de conflits armés, de bombardements, défilants à une vitesse effrénée. Arrivé aux premières images de combat, la réverbération atteint son apogée. L'hymne national est méconnaissable. Périot découpe alors cette masse informe en morceaux qu'il repasse plusieurs fois en boucle avant de passer au fragment suivant. La mélodie, qui assurait une référence temporelle sonore bien qu'elle soit de plus en plus brouillée, n'est plus perceptible. Le spectateur se retrouve donc sans aucun repère dans le temps. Il subit les images montées par Périot, qui génèrent une sensation de trop-plein, d'étouffement. Les événements s'enchaînent à une vitesse terrible, sans pouvoir les comprendre, à la manière de la tactique militaire allemande de la « Blitzkrieg ». Le continuum sonore qu'est devenu la Marseillaise participe à cette sensation d'étouffement. A l'image du spectateur face aux images, la Marseillaise bégaye, s'essouffle, subit.

Puis le rythme du montage ralentit enfin, lorsque les images deviennent celles de la libération. On y voit la joie du peuple qui danse et rit. La vitesse redevient nominale lorsque l'on voit des gros plans de femmes dansant et chantant. La Marseillaise, elle aussi, semble reprendre une allure normale. Le spectateur éprouve alors sensation de soulagement, comme à la fin d'une épreuve, à l'image des personnages montrés par Périot. Ces femmes semblent heureuses et éprouver une joie sincère à l'égard de la libération de leur pays. Néanmoins, en tendant l'oreille, quelques artefacts persistent dans la musique. Un léger écho subsiste, comme pour évoquer un dysfonctionnement hérité du chaos précédent. Là où les images semblent équivoques, la bande son nuance cette ostensible joie, qui sera effectivement de courte durée. Quelques plans plus tard, lorsque l'on voit le peuple brandir ses mains en l'air avec les doigts en V, un large sourire aux lèvres, l'hymne national se dédouble plus nettement. Il résonne, chancelle. La dissonance ainsi créée détonne avec l'image qui montre une joie toujours aussi nette. Le plan suivant nous montre une rangée d'hommes, isolés par un recadrage. L'homme du milieu secoue quelque chose hors-champ et s'en amuse. Sur ce plan, la Marseillaise amorce une nouvelle disparition dans un nouveau flou réverbéré et retardé, accompagnant notre première stupeur face aux images : quelques mèches blondes bord cadre nous laissent deviner ce que

secoue cet homme, dans un hors-champ imposé par Périot. Le plan suivant isole aussi le visage d'un homme. Celui-ci semble d'abord sérieux puis se déride lorsque son regard croise l'objectif de la caméra. A cet instant, il éclate de rire dans un élan de joie qui semble presque enfantin. C'est d'ailleurs dans cet éclat de rire que la Marseillaise laisse résonner ces dernières notes distinctes. Comment est-ce possible d'éprouver une pareille joie enfantine face à cette violence ? La sidération de Périot se lit alors dans ce second flou éprouvé par la musique, incarnant la dérive que représente ce « carnaval moche »[57]. C'est dans les plans qui suivent que débute le « carnaval » à proprement parler. Dans un flou sonore total, les premières humiliations apparaissent ostensiblement aux yeux du spectateur. C'est là qu'intervient le différentiel évoqué par Brossat. Quelque chose « *sonne faux* » dans l'imaginaire collectif lorsqu'il est question de la Libération. Périot exprime par son travail de déconstruction de la musique l'idée d'une dissonance historique à travers cette dissonance littérale. Il existe bel et bien un différentiel entre l'imaginaire contemporain de la Libération et son déroulement effectif.

La musique persiste dans ce même flou jusqu'à un plan où se détache clairement une de ces femmes, visiblement apeurée, escortée par deux hommes en uniforme. Sa robe blanche se détache nettement des uniformes sombres des militaires. Elle se rapproche de la caméra, et lorsque le visage des hommes sort du champ, apparaît en fondu une autre version de la Marseillaise, cette fois chantée par une femme. L'assurance et la verve du chant contraste violemment avec la peur qu'on lit sur le visage de cette femme en blanc. Ce contraste rend d'ailleurs d'autant plus palpable l'idée d'un retour violent au patriarcat, après avoir été ébranlé par le conflit et l'occupation. Le fait d'être confronté à ces images tout en entendant la Marseillaise chantée par une femme renforce l'idée d'un fossé qui se creuse. D'un côté les femmes sont publiquement châtiées, de l'autre, elles expriment leur joie face à cette humiliation en entonnant, on l'imagine, l'hymne national comme on l'entend au même moment. La bande son souligne donc le caractère ambigu de ces images, et toutes les contradictions qu'elles induisent.

Ensuite, ce sont les paroles qui viennent perpétuer le contraste et relever la barbarie de la situation. « ces féroces soldats », « égorger nos fils et nos compagnes »

[57] Alain Brossat, *Les Tondues. Un carnaval moche*.

sont autant de paroles qui témoignent de l'absurdité de la situation : le peuple devient son propre ennemi. La Marseillaise, chant prônant l'union nationale, témoigne ici du contraire, d'une anti-fraternité, d'une violence civile théâtralisée. Néanmoins, la fierté du regard de certaines de ces femmes humiliées résonne aussi d'une autre manière avec l'hymne national. Ces regards, confrontés à la Marseillaise, renvoient alors à une idée de défi : ces bourreaux aussi ont pour certains collaboré, se sont soumis à l'occupant. Pourtant, personne ne les accable publiquement de la sorte.

Plus tard, le chant s'interrompt au moment où l'on découvre l'intégralité du plan où l'on avait vu l'homme au sourire d'enfant. En fait, il se situe juste à côté d'une femme aux longs cheveux blonds, à qui l'on tond les dernières mèches restantes. Le plan est monté deux fois. La première fois dans sa valeur originelle, laissant voir la femme tondue et l'homme au rire d'enfant dans le même plan. Sur celui-ci, un choeur d'hommes prend le relais de la chanteuse soliste. Le plan est ensuite répété, en se rapprochant du visage de la femme puis en glissant sur celui de l'homme, comme pour créer une relation de cause à effet. Dans la musique, le choeur masculin donne une dimension particulière au sourire de cet homme que nous avons déjà évoqué. Encore une fois, un contraste s'observe : ce sourire infantile s'oppose à la gravité et au timbre du ton du choeur. Aussi, dans ce même plan, on peut remarquer la présence d'un enfant, entre l'homme et la femme tondue, visiblement choqué par la violence de la situation. Cette sidération s'oppose nettement au franc sourire de l'homme à côté de lui. Quelle réaction est la plus mature finalement ? A qui associer la sagesse que nous évoque le timbre de ce choeur ? Probablement davantage à l'enfant qu'à l'homme d'âge mûr, qui, dans son ignorance enfantine, se voit finalement plus à même de ressentir la violence de la situation.

La soliste revient ensuite rejoindre le choeur masculin sur un ensemble de plans où l'on voit défiler des femmes, le crâne rasé. Face à ces plans, la composition de la musique nous dit aussi quelque chose. On a d'un côté la chanteuse soliste, de l'autre le choeur d'hommes. Dans les plans d'archives montés par Périot, on voit pourtant une multitude de femmes qui défilent, humiliées. L'unique voix de la soliste se fait donc le relais de toutes les voix de ces femmes, là où la foule, principalement masculine, pourrait s'illustrer à travers le choeur. Ainsi, l'impossibilité de se justifier, le non-droit à une écoute, à une justice, s'exprime dans l'unicité de cette voix féminine. En outre, elles sont aussi privées de leur identité, de leur singularité. Condamnées à une apparence marginale et identique, leurs voix individuelles n'existent plus et se confondent, désormais uniquement distinguées par leur prétendu méfait.

Finalement, le court-métrage se termine en découvrant l'intégralité du plan où la foule brandit le V de la victoire, grand sourire aux lèvres. On y voit donc avec stupeur ce qui avait été caché par Périot : une femme rasée, au premier plan, avec une croix gammée dessinée sur le front. Le refrain résonne alors, et appuie encore une fois, et plus que toutes les autres, cette idée de dissonance évoquée précédemment.

Si l'on devait poursuivre notre classification, le film de Périot dans la même catégorie qu'*En Sursis*. Les images d'archives y sont « finalement observées », et leur montage, singulier et sophistiqué, retranscrit directement le regard du réalisateur-monteur et la manière dont il a évolué avec elles. Néanmoins, la travail mené sur la musique fait prendre au film une tournure tout autre que celle du film d'Harun Farocki.

Par l'usage d'un symbole musical qui incarne quelque chose du « mythe national », Périot entre dans ce que Brossat appelle un « récit de défection »[58]. En se substituant à tout discours, l'hymne national tordu et bafoué devient un véritable geste politique et dissident. Aussi, en les associant a posteriori à un grand symbole national, il réactualise ces terribles images d'archives et les rend indissociables de l'Histoire du pays, qui tendrait pourtant à les reléguer à sa marge. A l'inverse d'*Apocalypse*, Périot ne « vectorise » pas l'émotion de son spectateur en faveur de son

[58] Alain Brossat, *Ce que peut le cinéma*, p. 122

discours par la musique. Ce dernier reste libre dans sa lecture des images, quoique guidé par la proposition que lui en fait Périot à travers son montage. Qui plus est, *Eût-elle été criminelle…* va aussi à l'encontre du discours de Loznitsa à propos de la distinction du son et du montage. Pour celui-ci, le montage n'est qu'une attraction, et le sens est porté par le son. Périot montre pourtant que le sens peut aussi bien provenir du travail sur le son que de l'assemblage des images. Dans *Eût-elle été criminelle…,* montage et travail sonore s'accompagnent en contrepoint pour nous faire parvenir un message composite. Le film témoigne à la fois du regard sensible de son auteur sur des images du passé, mais aussi d'un engagement plus viscéral, d'un geste politique.

c. Traitement extra-diégétique du son dans *La Brenva en hiver*

Lors de ma rencontre avec Jean Mallet pour parler de son travail sur *Poussières d'Amérique*, j'ai profité de l'occasion pour lui présenter mon projet de film de fin d'études, et lui demander quelques conseils quant aux méthodes de travail à adopter pour la post-production. A la manière de son travail sur le film d'Arnaud des Pallières, il m'a fortement encouragé à commencer à travailler sur le montage son en parallèle du montage image. Même si cela s'est avéré quelque peu inconfortable en pratique — dialogue parfois hasardeux entre les logiciels de montage image et de montage son, segmentation nette des étapes de post-production dans le calendrier de la Fémis — ce conseil fut peut-être le plus précieux qu'on m'ait donné.

Sur des archives essentiellement muettes, le travail de montage, au sens de l'assemblage des images muettes entre elles, s'est vite avéré limité. Bien que j'étais relativement sûr des images que je voulais monter, nous éprouvions, le monteur et moi, le besoin d'y ajouter une matière sonore afin d'éprouver la justesse du rythme et des durées. Néanmoins, je n'avais pas d'idée précise de ce que serait cette « matière sonore ». J'avais de brèves idées, mais j'avais surtout besoin de passer du temps avec les images, d'essayer des choses, de mon côté. Contrairement au traitement diégétique du son de la première partie du film qui fut assez facile à schématiser directement dans le logiciel de montage, cette deuxième moitié nécessitait un travail

de « création » à proprement parler. A la manière d'Arnaud Des Pallières et de Jean Goudier, nous avons convenu avec le monteur que nous ferions un break dans le montage « image » afin de me laisser le temps de poser les jalons de ce que serait la bande son de ces séquences. Par ailleurs, c'est bien à cet endroit que la construction d'un film « par étapes » a ses limites. Quand un langage — l'image, ou le son — ne peut primer sur l'autre, ils doivent s'écrire en même temps. A la manière de la bande son de *Poussières d'Amérique*, je voulais constituer deux langages, qui s'associe et se confrontent à la fois, qui s'articulent l'un autour de l'autre. Pendant la période de « montage » j'ai donc pris deux fois deux jours, sur les week-ends, pour esquisser ces parties de bande son dites extra-diégétiques. Il est évident que dans ce laps de temps restreint je n'ai pas eu le temps de travailler dans le détail, mais il s'est avéré que les idées mises en place pendant ces « breaks » furent toutes conservées dans la bande son finale du film.

Comme je le disais précédemment, la séquence du sommet du Mont Blanc marque un tournant dans l'histoire de Vincendon et Henry. C'est à ce moment qu'ils se séparent de Bonatti et Gheser, et donc des deux dernières personnes qui les ont côtoyées. A partir de la séparation, il n'y a plus aucune certitude à l'égard des deux garçons et de leur état. Cette séquence constitue donc le point culminant, au sens propre et au sens figuré, de leur ascension. Je voulais donc marquer une rupture et amener le récit vers un autre régime. Dans la première partie du film, le travail du son visait à « raviver » les images d'archives, à leur faire incarner directement le récit, à donner vie aux personnages aux yeux du spectateur. Dans la deuxième partie, je voulais établir un autre rapport entre son et archives. A la manière d'Arnaud Des Pallières dans *Poussières d'Amérique*, je voulais instaurer un dialogue qui relève du sensoriel, un rapport plus intime et subjectif. Ce que je voulais, c'est qu'à partir de la perte de contact avec les deux garçons, la dimension subjective du film — à la première personne — s'étende au-delà de la voix off et des images contemporaines tournées dans la vallée.

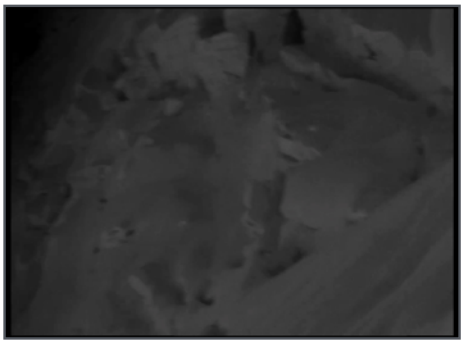
La fin de l'ascension et l'arrivée au sommet du Mont Blanc m'évoque la sensation d'un temps qui se dilate, qui se suspend. L'état physique et psychologique de Vincendon et Henry est très mauvais, leur conscience s'embrume, et c'est ce qui

les conduit à se séparer de la cordée italienne. Dans le montage son, j'ai essayé d'accentuer cette idée de dilatation du temps. Le travail avec le varispeed, bien que très littéral, s'est avéré plutôt convainquant. J'y ai trouvé un bon équilibre entre la sensation d'un son qui paraît familier, et en même temps celle d'une perception altérée. Comme Loznitsa, j'ai aussi essayé de travailler avec l'équilibre fréquentiel et la perception physiologique. L'arrivée des sons aigus de la fin de la séquence contraste avec les sons ralentis et graves du début. Aussi, à la manière de Périot, ces sons construisent un discours parallèle et viennent devancer ce que nous racontent les archives : ils nous donnent déjà l'ampleur désastreuse de cette séparation. Le dernier plan de la séquence, qui nous ramène à la normale — à des sons reconnaissables, qui interpellent notre mémoire sonore — est une métaphore. Le spectateur identifie à nouveau, et très rapidement, à quoi il fait référence. Le plan d'archive prend alors sens : c'est un plan vu au travers des yeux des naufragés. Echoués et perdus, ils rêvent à la chaleur douce d'un coucher de soleil estival.

La séquence autour des hélicoptères (10min20s) poursuit cette l'idée de jeu avec la perception du temps. La bande son de cette séquence est essentiellement fabriquée à partir de sons d'hélicoptères varispeedés (ralentis). Comme dans la séquence décrite dans les lignes précédentes, le son témoigne d'une dilatation du temps, d'une idée d'inertie générale et de lourdeur. A l'image du poids inapproprié de l'hélicoptère retenu pour le sauvetage, les démarches quant au sauvetage semblent lourdes et lentes. La répétitivité de l'atmosphère sonore de la séquence insiste aussi sur le côté figés des décisions. Elle nous dit également quelques choses des images,

qui tendent à montrer un héliport en action. En réalité, les acteurs du sauvetage sont frileux et temporisent.

La séquence du crash, quant à elle, utilise la bande son pour exprimer un dédoublement de point de vue. Le début de la séquence agît comme un retour brutal au son diégétique, le point de vue est celui des sauveteurs en action, dans l'hélicoptère. Le rythme accélère subitement, son et image cheminent dans le même sens. Néanmoins, au fur et à mesure qu'avance l'opération, le son s'éloigne, se déréalise. On quitte progressivement l'intérieur de l'hélicoptère et le « point de vue sonore » des sauveteurs. Je ne souhaitais pas traiter le crash de manière réaliste et spectaculaire. D'une certaine manière, je voulais exprimer l'ambiguité que peut représenter cet accident dans l'histoire. D'un côté il évoque la peur et la détresse, de l'autre l'effondrement d'un espoir inattendu. Il me semblait que l'image évoquait déjà l'idée du crash « sensationnel » depuis l'hélicoptère. Plutôt que d'aller dans le même sens, j'ai préféré construire la bande son par soustraction, épurer plus qu'ajouter. Ainsi, le traitement sonore du crash représente davantage l'idée d'un manque, d'une disparition. En ce sens, il s'interprète du côté des naufragés et non pas des sauveteurs. Cette scène de crash assemble donc deux points de vue : celui des sauveteurs et de l'ampleur du crash à l'intérieur de l'hélicoptère, porté par les archives, et celui des naufragés, vivant à travers la bande son l'anéantissement d'un espoir potentiel.



La dernière occurence de son extra-diégétique accompagne la fin avortée du sauvetage. Un peu comme *Eût-elle été criminelle…*, mais d'une manière bien différente, je voulais que le son viennent nuancer ce que disent les archives, qui sont d'ailleurs les quelques rares images officielles du sauvetage. On lit sur certains visage, notamment celui du Lieutenant Le Gall, un air de satisfaction, le sentiment d'une réussite. Dans ces regards, Vincendon et Henry sont déjà bien loin. Avec le son, je voulais dire autre chose, davantage tourné vers mon propre ressenti. Ces images m'ont toujours évoqué une certaine amertume, et je voulais de l'exprimer. Je l'entends, l'aspect subversif est moins évident que dans le court-métrage de Périot, mais je désirais tout de même garder une certaine sobriété. Finalement, je n'ai pas de réel jugement *a posteriori* à l'égard de ce sauvetage, qui fût dramatique pour deux jeunes hommes mais qui a eu le mérite d'être à l'origine du sauvetage en montagne tel qu'il l'est aujourd'hui. Cette amertume, c'est celle d'une vie gâchée. Une amertume qui, irrésistiblement, me fait éprouver une profonde empathie pour ces deux garçons. C'est cela que j'ai essayé de retranscrire par le son : une nappe sonore qui occupe tout l'espace, mais dont émergent quelques secousses et sursauts. Des tremblements qui pourraient très bien être les ultimes frissons des deux jeunes naufragés…

Conclusion

Avant d'entamer ce travail de recherche, j'éprouvais — et j'éprouve toujours — une certaine fascination pour les images d'archives. Je me souviens que pendant la phase de recherches d'images pour mon film de fin d'études, je suis passé par un large panel d'émotions aussi intenses que contradictoires. Mettre le cap sur les archives, c'est d'abord abyssal et déconcertant. Petit à petit, on apprend à les appréhender, à naviguer dans ces eaux troubles et profondes. Enfin, on finit par en tirer de grandes joies : le trésor n'est finalement jamais très loin. Néanmoins, c'est une fois cette première traversée effectuée que j'ai pris conscience de l'enjeu réel et passionnant de l'utilisation des images d'archives. Dans l'assemblage, l'archive appelle toujours à la recherche d'une forme qui lui correspond. Car comme le dit Jean-Gabriel Périot, les images d'archives en soi ne sont pas lisibles, elles nécessitent une clé, une légende. La charge du réalisateur est par conséquent de proposer des outils au spectateur pour le renseigner. La mise en son — ou son absence totale — fait partie intégrante de cette recherche formelle nécessaire à la lecture des images.

Quand Harun Farocki choisit le silence, c'est pour mieux laisser son spectateur ressentir le poids des images qu'il assemble. De son côté, si Sergueï Loznitsa sonorise avec le plus grand soin les archives du siège de Saint-Pétersbourg, c'est pour mieux le faire éprouver au spectateur. Quand Arnaud Des Pallières construit une bande son libre et onirique, c'est pour mieux exprimer la subjectivité de son regard sur les archives qu'il assemble. Quant à Jean-Gabriel Périot, s'il choisit de tordre l'hymne national sur les images des femmes tondues, c'est pour mieux faire part de ce qu'il ressent comme un dysfonctionnement absurde et criant. Ce qui relie toutes ces propositions de mise en son des images d'archives, c'est qu'elles laissent s'exprimer les images, qu'on leur porte une attention particulière et qu'on leur fait confiance. Au-delà de la distinction de Laurent Véray, qui tend à séparer le regard sur la matérialité propre de l'archive du « continuum visuel », tous ces exemples de films témoignent de la capacité de la mise en son des archives à transmettre de vives émotions au spectateur. En se substituant à tout discours, ces exemples laissent également une grande liberté à ce dernier. Seul *Apocalypse* se place en marge de ces conclusions. Bien que sonorisées avec une grande volonté de réalisme, les images

d'archives s'y voient écrasées par l'omniprésence de la voix off et de la musique, et sont ainsi reléguées au rang d'illustration.

Finalement, en partant d'archives souvent dépourvues de son synchrone, le travail de mise en son donne lieu à des propositions esthétiques fortes et singulières sur le plan sonore. En tant que propre monteur son de mon film de fin d'études, j'ai pu expérimenter ce travail qui m'a réellement passionné. J'attends maintenant avec impatience l'occasion de réitérer l'expérience avec un autre film que le mien, qui fera probablement, comme nous avons pu le voir, l'objet d'une toute autre proposition esthétique.

Ouvrages

- Christa Blümlinger : *Cinéma de seconde main – Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2013*
- Julie Maeck et Matthias Steinle, *L'image d'archives* 2016, Presses universitaires de Rennes
- Jean-Luc Douin, *Jean-Luc Godard : Dictionnaire des passions*, octobre 2010, Stock
- Sylvie Lindeperg, *La voie des images : Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, coll. « Histoire », 2013
- Gaëtan Brulotte (1994), compte rendu de [La jouissance du détail en peinture / Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992] *Liberté*, 36 (1)
- Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais Critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1993
- André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Ontologie et langage, Paris, Cerf, 1975
- François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009
- François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002
- Michel Chion, *L'audio-vision* - 4e éd. (Cinéma / Arts Visuels), Armand Colin
- Roland Barthes, *La Chambre claire, notes sur la photographie*, Paris, de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980
- Jean-Gabriel Périot et Alain Brossat, *Ce que peut le cinéma*, La Découverte, collection « Cahiers libres », Paris, 2018
- Alain Brossat, *Les Tondues. Un carnaval moche*, Hachette, « Pluriel », Paris, 1994

Articles de revues

- *Comment utiliser les images d'archives ?* Entretien de Laurent Véray avec François Ekchajzer, Télérama n°3237, 25 janvier 2012
- Ido de Haan, « Vivre sur le seuil. Le camp de Westerbork dans l'histoire et la mémoire des Pays-Bas », Revue d'histoire de la Shoah, numéro 181, 2004

- Sylvie Lindeperg, « *La Voie des images. Valeur documentaire, puissance spectrale* » *Cinémas*, volume 24, numéro 2-3, 2014
- Anne Roche, « Sylvie Lindeperg, La voie des images : Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944 », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, numéro 117 (2014)
- Georges Didi-Huberman, *En mettre plein les yeux et rendre «Apocalypse» irregardable*, Libération, 22 septembre 2009
- Thierry Bonzon, « Images, lettres et sons », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 107, n°3, 2010
- Annick Peigné-Giuly, *Faire/refaire l'Histoire*, revue Images documentaires n°88/98, juillet 2017
- Evgeny Gusyatinskiy, *Le vertige du temps*, revue Image documentaires n°88/89, juillet 2017
- Frédéric Majour, *Bandes à part*, Le son dans les films d'Arnaud des Pallières, revue Vertigo, 2005/1 n° 27

Conférences

- Conférence de Jean-Gabriel Périot aux Rencontres de la Fémis, 20 janvier 2016
- Interventions de Daniel Deshays aux rencontres nationales des pôles régionaux d'éducation et de formation aux images
- Conférence de Daniel Deshays pour l'Université de tous les savoirs, 18 juillet 2004
- Sergueï Loznitsa, *A la recherche de l'accord sonore*, conférence à la Bibliothèque publique d'information, juin 2018

Autres

- Agathe Poche, *Quelles questions sonores soulèvent le travail sur les images d'archives ?*, 2015
- Interview d'Arnaud Hée dans le supplément DVD de *Revue* et *The Event*, Une collection documentaire