



HAL
open science

**“ Blended together in one great symphony ” :
documentaires officiels britanniques de la Seconde
Guerre mondiale et paysage sonore de la nation**

Anita Jorge

► **To cite this version:**

Anita Jorge. “ Blended together in one great symphony ” : documentaires officiels britanniques de la Seconde Guerre mondiale et paysage sonore de la nation. Histoire. Université de Lorraine, 2020. Français. NNT : 2020LORR0073 . tel-02944713

HAL Id: tel-02944713

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-02944713v1>

Submitted on 18 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

THÈSE DE DOCTORAT EN ÉTUDES ANGLOPHONES

**« Blended together in one great symphony » : documentaires
officiels britanniques de la Seconde Guerre mondiale
et paysage sonore de la nation**



Présentée et soutenue publiquement le 3 juillet 2020 par

Anita JORGE

Sous la direction de MM. les Professeurs
Jean-Philippe Heberlé et Fabrice Montebello

Membres du jury :

M. Martin Barnier, Professeur, Université Lyon 2 (examinateur)

Mme Nicole Cloarec, Maîtresse de Conférences, Université Rennes 1 (examinatrice)

Mme Renée Dickason, Professeure, Université Rennes 2 (rapporteure)

M. Jean-Philippe Heberlé, Professeur, Université de Lorraine (directeur)

Mme Isabelle Le Corff, Professeure, Université de Bretagne occidentale (rapporteure)

M. Fabrice Montebello, Professeur, Université de Lorraine (co-directeur)

Illustration de couverture : Paul Nash (1889-1946), *Battle of Britain*, 1941, huile sur toile, 148 x 206 cm, Londres, National Gallery. Source : Imperial War Museum. Reproduction photographique, domaine public (Wikimedia Commons).

<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/20102>

Remerciements

Ces six années de thèse n'ont pas été un long fleuve tranquille, et je souhaiterais ici rendre hommage à ma famille, mes ami.e.s et mes collègues, sans le soutien constant desquel.le.s ce travail n'aurait sans doute pu voir le jour.

Je voudrais tout d'abord remercier mes directeurs de thèse, M. Jean-Philippe Heberlé et M. Fabrice Montebello, pour avoir accepté de diriger mon travail et pour m'avoir encouragée et soutenue.

Ma gratitude va également à M. Martin Barnier et Mme Nicole Cloarec qui ont accepté de faire partie de mon jury ainsi qu'à Mme Renée Dickason et Mme Isabelle Le Corff, qui ont en outre établi les pré-rapports de thèse. Qu'il et elles soient remercié.e.s pour le temps qu'il et elles accordent à la lecture de ma thèse dans les circonstances particulières que nous vivons en ce moment.

J'ai pu réaliser mes recherches grâce à l'obtention d'un contrat doctoral auprès de l'ENS de Lyon et d'une allocation couplée avec l'Université de Lorraine, où j'ai effectué une charge d'enseignement pendant les trois premières années de ma thèse, puis d'un contrat d'ATER à l'Université de Poitiers les trois années suivantes. Ces dernières années m'ont permis de m'épanouir aussi bien dans la recherche que l'enseignement, et je tiens ici à remercier mes collègues de Nancy et de Poitiers, mais également du Royaume-Uni et d'ailleurs pour leur soutien, leurs encouragements et leurs conseils, et en particulier John Bak, Carolyn Birdsall, Antonella Braida-Laplace, Geoffrey Cox et Élodie Peyrol-Kleiber, ainsi que Mme Isabelle Baudino, sans qui je n'aurais probablement pas commencé de thèse.

Un immense merci à mes relectrices et à mon relecteur – Alice, Clément, Claire-Lucie, Diane, Isabelle et Pauline – pour leur œil de lynx, leurs remarques toujours pertinentes et leurs conseils précieux, avec une mention spéciale à Paulpil, qui m'a coachée jusqu'au bout. Merci à mon frère Lucien aka Silver Louzy et à ma sœur Inès qui ont rempli leurs rôles respectifs de conseiller en techniques du son et de conseillère scientifique avec brio. Merci à Julie pour avoir répondu à mes (nombreuses) interrogations et pour avoir écouté mes lamentations avec patience. Merci à Jodie pour son rôle de consultante en chants gallois. Merci aux copines dijonnaises – Adèle, Alice, Charlotte, Jeanne, Justine, Lucie et Marie – pour leurs encouragements si précieux et pour m'avoir redonné le sourire lorsque j'en avais besoin. Merci à toute la Camif – Alice, Anne-Laure, Camille, Claire-Lucie, Clément, Diane, Étienne, Jodie, Lucie, Pauline et Xavier – pour les discussions à bâtons rompus – *thesis-related or not* – et les séances de remontage de moral. Merci à Madeline, qui a toujours cru en moi, à Lucie J. et Marie W. qui ont su me rassurer, et à tou.te.s les ami.e.s qui m'ont accompagnée tout au long de la thèse et que je n'ai pas la place de mentionner ici. Spéciale dédicace enfin à Brian Eno et Haruomi Hosono, dont la musique a constitué le paysage sonore de longues journées de rédaction.

Je ne serais pas arrivée jusqu'ici sans le soutien de mes parents, Nicole et Nino, de mes tantes Marianne et Geneviève et de ma grand-mère Josette.

À mon Papi Ro, qui en a fait des insomnies mais qui a toujours su que j'en viendrais à bout, mercigre.

Last but not least, grazie a Giovanni per la sua pazienza, il suo amore, per aver sopportato le mie crisi di nervi e i miei periodi di scoraggiamento e per aver condiviso, fino alla fine, i momenti di gioia oltre che i più dolorosi.

À mon grand-père Robert, dont je suis les traces pas à pas

Table des matières

Remerciements	2
INTRODUCTION	8
Paysage sonore de la Grande-Bretagne en guerre et traitement du son	10
Sons de l'histoire et histoire du son	12
Entendre et analyser les sons de la guerre.....	22
Approche méthodologique pluridisciplinaire.....	28
Constitution du corpus et travail d'archives.....	29
Choix de la période et bornes chronologiques.....	31
Positionnement de notre sujet de recherche	33
Du paysage sonore à la bande-son des films officiels.....	37
PREMIÈRE PARTIE – Entendre la guerre : son et propagande pendant la Seconde Guerre mondiale.....	40
CHAPITRE 1 – « In this war life is controlled, food is controlled, and even noise is controlled » : contrôle gouvernemental de l'environnement sonore	42
1. Identifier les sons : sons amis, sons ennemis	43
2. « Noise cannot kill » : effets des sons du Blitz sur la santé et solutions proposées	47
3. Control of Noise Order.....	60
4. Campagne du « V for Victory ».....	68
CHAPITRE 2 – « A wave of sound [...] like the buzzing of millions of bees, rolled over the city » : perception et description du paysage sonore du Blitz.....	75
1. Le Blitz : un événement sonore unique.....	76
2. « We can distinguish a Dornier from a Savoia [...] by the sound of its motors » : Blitz et acquisition d'un savoir-entendre	84
3. Émergence de leitmotifs dans la description du paysage sonore du Blitz	95
DEUXIÈME PARTIE – « We wanted the real thing » : technique et esthétique du son au cinéma pendant la Seconde Guerre mondiale	111
CHAPITRE 1 – Cinéma et propagande : un appareil de production étatique.....	112
1. Le cinéma : premier moyen de propagande du gouvernement	112
1.1. Prise en main de la production par l'État.....	113
1.2. Création d'une unité cinématographique officielle : le Crown Film Unit.....	117
1.3. Place des sociétés privées au sein de l'appareil d'État et directives du Ministère de l'Information 119	
1.4. Un « mariage de guerre » entre fiction et documentaire	122
2. Typologie et distribution des films gouvernementaux.....	126
2.1. Courts-métrages d'instruction : les five-minute et fifteen-minute films	126

2.2.	Déploiement d'unités cinématographiques mobiles dans l'ensemble du pays.....	129
3.	Impact nuancé de la propagande cinématographique.....	132

CHAPITRE 2 – Esthétique sonore et développements techniques dans le mouvement

documentaire britannique	146
1. Vers l'acquisition de matériel de captation sonore	146
2. Fonctionnement horizontal du Crown Film Unit : une remise en cause de la figure de l'auteur-réalisateur.....	154
3. Tradition d'expérimentation sonore au sein du mouvement documentaire.....	163
3.1. GPO Film Unit et traitement créatif du son dans les années 1930.....	163
3.2. Usage du contrepoint sonore dans les documentaires de guerre	166
3.3. Documentaire britannique, cinéma soviétique et mouvement futuriste : recoupements et divergences	172
3.4. Crown Film Unit et humanisme sonore.....	175

CHAPITRE 3 – Son et réalisme dans les films documentaires de la Seconde Guerre mondiale... 184

1. « These are not Hollywood sound effects » : esthétique réaliste et documentaire.....	184
1.1. Réalisme griersonien : « the creative treatment of actuality »	184
1.2. Un ou plusieurs réalisme(s) ?	186
1.3. But du réalisme : toucher les civils et gagner leur confiance.....	193
2. « It was the real thing » : réalisme sonore et propagande.....	197
3. Des conditions de réception difficiles : effets limités du réalisme sonore	206
3.1. « Something was wrong with it ».....	213
3.2. « They laugh at realism ».....	219
3.3. Réalisme ou réalité ? Impact psychologique de l'esthétique réaliste	221

TROISIÈME PARTIE – « Do not be alarmed » : le son comme outil politique dans le cinéma de propagande 232

CHAPITRE 1 – Exigences de propagande et motifs sonores récurrents dans les documentaires

officiels	234
1. Des icônes sonores comme symboles de la résilience de la nation	234
1.1. « Do not be alarmed » : un apprentissage du son par le cinéma	234
1.2. Préserver les marqueurs sonores de la nation.....	242
1.3. Partager le son pour partager la réalité de la guerre.....	246
2. Effacement de la musique off et prééminence des sons in.....	265
3. Rhétorique du <i>business as usual</i> : le cas de <i>Our Country</i> (1944), de John Eldridge	273
3.1. Le « mythe rural »	274
3.2. Intégration des sons de la guerre au quotidien.....	278
4. Déprécier l'ennemi	280
4.1. Humour et contrepoint sonore.....	281
4.2. Absence physique et présence sonore de l'ennemi.....	287

5.	Résistance sonore dans <i>The Silent Village</i> (1943).....	290
CHAPITRE 2 – Mise en musique des sons de la guerre.....		297
1.	Une musique de la guerre	297
2.	« Faire Oublier, Faire Croire, Faire Taire ».....	301
3.	« Blended together in one great symphony »	304
4.	Un « pays sans musique » (<i>Land ohne Musik</i>) ?	310
5.	Documentaires britanniques de la Seconde Guerre mondiale et préfiguration de la musique concrète 319	
CHAPITRE 3 – « The yells and shouts [...] told us where the Itis were » : rôle symbolique et diégétique du son dans les longs-métrages de fiction.....		330
1.	Emploi créatif du son dans les longs-métrages de fiction.....	331
2.	Les hymnes nationaux comme marqueurs identitaires	334
3.	« The voice is mightier than the gun » : chanter pour vaincre l'ennemi.....	341
4.	Des espaces sonores liminaires : l'exemple des films de guerre de Powell et Pressburger.....	347
CHAPITRE 4 – Le son comme outil contestataire par-delà les exigences de propagande.....		358
1.	Film et contestation politique	358
2.	<i>When the Pie Was Opened</i> (1941) : « symphonie de la Grande-Bretagne en guerre », ou « rythme de la Grande-Bretagne laborieuse » ?.....	362
3.	<i>The Silent Village</i> et le « Welsh Not »	370
CONCLUSION.....		376
ANNEXES		388
FILMOGRAPHIE		395
BIBLIOGRAPHIE.....		414
INDEX DES NOMS		448
INDEX DES FILMS		453
INDEX DES NOTIONS		456

INTRODUCTION

I have rushed out into the noisiest places of the crowded streets, to solace myself with sounds [...].
I take refuge in the unpretending assemblage of honest common-life sounds;
— and the purgatory of the Enraged Musician becomes my paradise¹.

(Charles Lamb, *Essays of Elia*, « A Chapter on Ears »)

Cet amour pour les « sons de la vie ordinaire » que professait le poète et essayiste anglais Charles Lamb servit de modèle à Charles Dickens et à ses contemporains, qui s'appliquèrent, dans son sillage, à retranscrire et à archiver les sons du quotidien des villes britanniques du XIX^e siècle. Les innovations littéraires (en particulier le développement du roman), mais également les découvertes scientifiques de l'ère victorienne (téléphone, télégraphe, phonographe) contribuèrent à mettre en lumière les mécanismes de l'audition, et firent émerger une réflexion sur la nature des sons et leur impact sur l'homme. Un siècle plus tôt, Joseph Addison, homme de lettres et co-fondateur du magazine *The Spectator*, faisait état du caractère labile du son et de sa relativité – cette même relativité que mettait en avant Lamb en préférant aux sons mélodieux de l'opéra les sons discordants de la rue :

A Composer should fit his Musick to the Genius of the People, and consider that the Delicacy of Hearing, and Taste of Harmony, has been formed upon those Sounds which every Country abounds with: In short, that Musick is of a Relative Nature, and what is Harmony to one Ear, may be Dissonance to another².

Ainsi, ajoute-t-il, le client d'une taverne aurait-il pu apprécier la musique jouée par un violoniste au milieu de la nuit, tandis qu'un voisin ne trouvant pas le sommeil l'aurait honnie. La distinction entre bruit (désagréable) et musique (plaisante) dépend donc du contexte historique, géographique ou culturel dans lequel se trouvent les auditeurs, mais également de leur disposition d'esprit, de leur âge, de leur état de santé, ou encore de leur classe sociale. Partant, les efforts pour taire les bruits superflus ou pernicious et pour privilégier les sons harmonieux

¹ « Essays of Elia », in Charles Lamb, *The Works of Charles and Mary Lamb Volume 2: Elia and the Last Essays of Elia* (1823; repr., Hamburg: Tredition, 2011), <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-2015080312561> (consulté le 30/03/20).

² Joseph Addison, *The Spectator*, n° 29 (3 avril 1711): 467.

varièrent donc à travers les époques et les contextes de production : il est donc impossible de parler de « son » ou d'« ouïe » de manière abstraite et décontextualisée.

Comme l'ont démontré de nombreux historiens du son tels que John M. Picker³, Emily Cockayne⁴, Emily Thompson⁵, Jonathan Sterne⁶ ou encore Carolyn Marvin⁷, c'est au XIX^e siècle que le contrôle de l'environnement sonore et la mise au point de techniques permettant d'y parvenir se développèrent tout particulièrement. John Picker, dans son ouvrage *Victorian Soundscapes* (2003) mentionne par exemple une campagne menée par Thomas Carlyle et Charles Babbage pour bannir des rues les vielles à roue, dont le son était jugé nuisible et défavorable à la concentration par de nombreux Londoniens des classes supérieures. Le contrôle de ce son par les élites sociales participait donc d'une volonté de circonscrire un environnement sonore privé qui leur permettrait de s'isoler mentalement et physiquement des classes populaires. De même, Emily Thompson, dans sa monographie consacrée à l'histoire de l'architecture acoustique, démontre que l'obsession des Victoriens pour le contrôle du bruit conduisit, aux États-Unis, à la mise au point de nouvelles techniques d'isolation sonore et à une nouvelle architecture des salles de concert, et à une redéfinition concomitante de la nature du son (en particulier musical) comme devant répondre à des normes institutionnelles ou esthétiques. Parallèlement, le développement de technologies sonores telles que le téléphone ou le gramophone contribua à modifier notre perception du son et de l'espace, et du monde sensible en général. Le théoricien du cinéma David Bordwell le fait remarquer très justement : ces changements liés au contexte historique, social et culturel eurent un impact sur le développement d'habitudes et de compétences nouvelles, plutôt que sur le fonctionnement intrinsèque des organes de perception⁸. Nous suivons toutefois James Lastra lorsqu'il affirme que les changements les plus profonds concernèrent encore davantage les catégories de son (c'est-à-dire ce que l'on considèrerait comme relevant du son ou du bruit), les types de sons (mécaniques ou « organiques ») ainsi que les situations et environnements dans lesquels ces sons

³ John M. Picker, *Victorian Soundscapes* (Oxford: Oxford University Press, 2003).

⁴ Emily Cockayne, *Hubbub: filth, noise & stench in England 1600-1770* (New Haven [Conn.] ; London: Yale University Press, 2007).

⁵ Emily Ann Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008).

⁶ Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham; London: Duke University Press, 2003).

⁷ Carolyn Marvin, *When Old Technologies Were New: Thinking about Electric Communication in the Late Nineteenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 1988).

⁸ « [S]hould we not rather speak of changes in *habits and skills*, of cognitively monitored ways of noticing or contextualizing information available in new surroundings? » (David Bordwell, *On the History of Film Style* [Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1997], 142).

étaient produits (salles de concert, habitations isolées, enregistrements), soit les structures d'écoute typiques d'une époque, d'une institution ou d'une forme de pratique sonore⁹.

Paysage sonore de la Grande-Bretagne en guerre et traitement du son

Nous nous intéressons plus particulièrement ici à la façon dont le Ministère de l'Information – créé le 4 septembre 1939 dans le but de « promouvoir la cause nationale au sein du pays et à l'étranger en temps de guerre¹⁰ » – chercha, pendant toute la durée du conflit, à contrôler l'environnement sonore de la Grande-Bretagne en guerre. Cette thèse porte donc sur le traitement du paysage sonore de la Grande-Bretagne de la Seconde Guerre mondiale dans les messages de propagande du Ministère et en particulier dans ses productions cinématographiques. Ce contrôle se traduit, d'une part, par une tentative de neutralisation des sons de la guerre que le gouvernement, avec l'appui de la communauté scientifique, considérait comme délétères pour la santé physique et mentale des citoyens britanniques pendant le Blitz, de manière effective ou métaphorique, en rendant par exemple ces sons inoffensifs. D'autre part, les principes de propagande formulés par le gouvernement à compter du début du Blitz en particulier (septembre 1940) tels que la *People's War* (la « guerre du peuple ») ou le *pulling together* (« resserrer les rangs ») trouvèrent une illustration particulière dans la mise en avant de sons fédérateurs considérés comme typiques de la nation britannique. Il convient de préciser ici que nous nous rangeons du côté de l'historien du Blitz Angus Calder, pour qui l'unité du peuple et l'effort commun des Britanniques en dépit des disparités sociales, géographiques, professionnelles ou genrées qui caractérisaient la société britannique, en d'autres termes cette « guerre du peuple » que Calder appelle le « mythe du Blitz¹¹ » était une construction du gouvernement destinée à masquer des divisions sociales profondes et minimiser les actes autrement moins héroïques commis par certains citoyens. Cette construction s'est non seulement exprimée à travers les discours officiels, mais également les récits personnels des Britanniques ayant vécu le Blitz, qui portent la trace de ces discours officiels.

⁹ « In effect, what changes are the structures of listening typical of an era, an institution, or a form of sound practice » (James Lastra, « Film and the Wagnerian Aspiration: Thoughts on Sound Design and the History of the Senses », in Jay Beck et Tony Grajeda, éd., *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound* [Urbana: University of Illinois Press, 2008], 125).

¹⁰« [P]romote the national case to the public at home and abroad in time of war » (« Report of the Ministry of Information Planning Subcommittee », 23 juillet 1936, CAB 16/127, National Archives).

¹¹ Angus Calder, *The Myth of the Blitz* (London: Pimlico, 1992).

Les Britanniques étaient incités à chérir et à préserver ces « icônes sonores » afin de démontrer la vivacité et la résilience d'une nation résistant à l'ennemi coûte que coûte. Nous nous intéressons en contrepartie aux réactions des civils à ces sons nouveaux de la guerre, et plus particulièrement au processus de métaphorisation inhérent à ces discours, qui témoigne d'une volonté d'appriivoiser des sons *a priori* effrayants et aliénants. Il est intéressant de constater, en particulier, que les récits individuels étaient mâtinés d'éléments typiques du discours officiel de propagande.

Le cœur de notre travail réside dans l'étude de la bande-son des films officiels de propagande commandés, produits ou sponsorisés par la Films Division du Ministère de l'Information. À compter du début de la guerre, l'unité documentaire britannique GPO (General Post Office) Film Unit, qui fut créée dans les années 1930 dans le but de réaliser des documentaires sur les activités des services postaux britanniques, fut intégrée au Ministère et renommée Crown Film Unit. Son rôle fut donc, tout au long de la guerre, aux côtés du Army Film Unit et des unités documentaires indépendantes – telles que le Shell Film Unit, Strand Film Company, le Realist Film Unit ou Spectator Short Films – de relayer les messages du gouvernement à travers des courts-métrages, des moyens-métrages ou des longs-métrages documentaires. Nous souhaitons démontrer que les principes de propagande chers au gouvernement – le *People's War*, le *pulling together*, le *business as usual*, etc. – ainsi que la mise en avant de la grandeur de la nation britannique et de son peuple et sa supériorité sur l'Allemagne nazie, se traduisirent dans le traitement de la bande-son de ces films et notamment dans une esthétique sonore créative. Notre étude de la bande-son des films documentaires officiels porte notamment sur le processus de « mise en musique » des sons de la nation et sur l'instauration d'un ordre musical au sein de sons disparates ainsi que sur l'établissement de constantes sonores encourageant le peuple britannique à résister face à l'adversité.

Sons de l'histoire et histoire du son

Notre travail porte sur le traitement du « paysage sonore » de la Grande-Bretagne en guerre, un concept que nous traduisons de l'anglais *soundscape*, dont la première occurrence se trouve dans un article publié en 1969 par l'urbaniste américain Michael Southworth intitulé « The Sonic Environment of Cities¹² ». Le terme fut cependant théorisé et popularisé par l'acousticien et compositeur canadien Raymond Murray Schafer, co-fondateur du *World Soundscape Project*, notamment dans son ouvrage de 1977, *The Soundscape : Our Sonic Environment and the Tuning of the World*¹³. Pour Schafer, le paysage sonore est « n'importe quel champ de recherche acoustique ». Une composition musicale, un programme radiophonique ou un environnement acoustique peuvent donc être appelés *soundscapes*, et leur étude suppose de se pencher sur des enregistrements sonores ou sur des témoignages auditifs historiques :

The soundscape is any acoustic field of study. We may speak of a musical composition as a soundscape, or a radio programme as a soundscape or an acoustic environment as a soundscape. [...] [W]e may utilize the techniques of modern recording and analysis to study contemporary soundscapes, [but] for the foundation of historical perspectives, we will have to turn to earwitness accounts from literature and mythology, as well as to anthropological and historical records¹⁴.

Le fait que Schafer définisse le *soundscape* comme « environnement acoustique » reflète son engagement dans les mouvements environnementaux des années 1970 et sa préoccupation concernant la « pollution » du paysage sonore de l'époque. Pour lui, le paysage sonore est par conséquent une entité purement ontologique, qui n'est pas soumise aux perceptions et à l'interprétation des auditeurs. Certains autres théoriciens, tels qu'Emily Thompson, ont proposé une redéfinition de la nature du paysage sonore qui soit plus analogique. Pour cette dernière, le paysage sonore est à la fois l'environnement physique lui-même et la façon dont celui-ci est perçu :

Here, following the work of Alain Corbin, I define the soundscape as an auditory or aural landscape. Like a landscape, a soundscape is simultaneously a physical environment and a way of perceiving that environment; it is both a world and culture constructed to make sense of that world. The physical aspects of a soundscape consist not only of the sounds themselves, the waves of acoustical energy permeating the atmosphere in which people live,

¹² Michael Southworth, « The Sonic Environment of Cities », *Environment and Behavior* 1, n° 1 (juin 1969): 49-70.

¹³ Raymond Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977; repr., Rochester, Verm.: Destiny Books, 1994).

¹⁴ *Ibid.*, 20-1.

but also the material objects that create, and sometimes destroy, those sounds. A soundscape's cultural aspects incorporate scientific and aesthetic ways of listening, a listener's relationship to their environment, and the social circumstances that dictate who gets to hear what. A soundscape, like a landscape, ultimately has more to do with civilization than with nature, and as such, it is constantly under construction and always undergoing change¹⁵.

La définition que nous proposons de « paysage sonore », en relation avec notre sujet d'étude, rejoint celle d'Emily Thompson. En effet, nous prendrons en compte, dans notre analyse du paysage sonore britannique de la Seconde Guerre mondiale, les sons naturels de la ruralité britannique, qui constituèrent un havre de paix qu'il était indispensable de préserver afin que les citoyens puissent échapper, de temps à autre, à l'angoisse des bombardements ; mais il est également nécessaire de considérer les sons de la civilisation qui furent produits à l'époque – ronronnement des moteurs de la RAF, riposte des barrages d'artillerie sirènes de raids aériens et signaux de fin d'alerte, pour n'en mentionner que quelques-uns – tout aussi caractéristiques de la période et signifiants en termes d'identification nationale.

Si l'objet de notre thèse est le « paysage sonore de la Grande-Bretagne en guerre », comment se définissent plus largement les *sound studies*, courant méthodologique dans lequel s'inscrit notre étude ? Jonathan Sterne, professeur à McGill University et auteur de l'ouvrage de référence *The Audible Past* (2003) consacré à l'étude des origines culturelles de la reproduction sonore, définit les *sound studies* comme un regroupement de disciplines des sciences humaines prenant le son comme point de départ ou d'arrivée de l'analyse. « By analyzing both sonic practices and the discourses and institutions that describe them, it redescribes what sound does in the human world, and what humans do in the sonic world¹⁶, » écrit-il dans *The Sound Studies Reader* (2012). Par ailleurs, les *sound studies* sont essentiellement trans-disciplinaires et les objets d'étude des chercheurs se revendiquant de cette approche peuvent concerner des aires géographiques et des moments historiques divers : « It reaches across registers, moments and spaces, and it thinks across disciplines and traditions, some that have long considered sound, and some that have not done so until more recently¹⁷ ». La première partie de l'ouvrage de David Hendy intitulé *Noise* (2013) est par exemple consacrée à la préhistoire¹⁸. En outre, les *sound studies* peuvent concerner des manifestations sonores « évidentes » – la parole, l'ouïe, les

¹⁵ Thompson, *The Soundscape of Modernity*, 1-2.

¹⁶ Jonathan Sterne, éd., *The Sound Studies Reader* (New York: Routledge, 2012), 2.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ « Prehistoric Voiceprints », in David Hendy, *Noise: A Human History of Sound and Listening* (New York: HarperCollins, 2013), 3-47.

technologies sonores, l'architecture acoustique, l'art ou la musique – mais également des phénomènes plus globaux :

It can begin from obviously sonic phenomena like speech, hearing, sound technologies, architecture, art, or music. But it does not have to. It may think sonically as it moves underwater, through the laboratory or into the halls of government; considers religion or nationalisms old and new; explores cities; tarries with the history of philosophy, literature or ideas; or critiques relations of power, property or intersubjectivity. It is a global phenomenon as well¹⁹.

Enfin, et c'est peut-être là le point le plus important, elles supposent de prendre en compte les auditeurs spécifiques liés au contexte d'écoute du phénomène sonore auquel on s'intéresse : « Depending on the positioning of hearers, a space may sound totally different. If you hear the same sound in two different spaces, you may not even recognize it as the same sound. Hearing requires positionality²⁰ ». Ce « positionnement » dont parle Sterne est bien sûr à la fois géographique, historique et technique : il est évident qu'un même son ou ensemble de sons – mettons, un quatuor à cordes de Mozart – ne sera pas entendu de la même façon par un spectateur viennois du XVIII^e siècle, assistant à une représentation donnée dans un salon mondain, et par un auditeur new-yorkais au XXI^e siècle, écoutant sur son casque audio une version du morceau jouée par des instrumentistes contemporains et compressée au format mp3. Mis à part pour un physicien spécialisé en acoustique ou un compositeur, il n'y a donc pas d'intérêt à considérer un son en dehors de son contexte de production : les *sound studies* supposent d'adopter une approche historiciste et abandonner une position essentialiste. Comme le souligne d'ailleurs Sterne, il existe une différence majeure entre ce qu'il nomme les *sound students* (étudiants du son) et les scientifiques, artistes sonores, ingénieurs du son, anthropologues du son, critiques du son, historiens du son, psychoacousticiens, acousticiens ou linguistes, bien que ceux-ci prennent tous comme point de départ de leur étude une manifestation sonore. À terme, c'est aux relations entre les phénomènes sonores, et non aux sons en eux-mêmes et pour eux-mêmes que doit s'intéresser le *sound student* : « Sound studies' challenge is to think across sounds, to consider sonic phenomena in relationship to one another – as types of sonic phenomena rather than as things-in-themselves – whether they be music, voices, listening, media, buildings, performances, or another other path into sonic life²¹ ».

¹⁹ Sterne, *The Sound Studies Reader*, 2.

²⁰ *Ibid.*, 4.

²¹ *Ibid.*, 3.

En quoi les *sound studies* se distinguent donc-t-elles des *cultural studies* ? Pourrait-on penser que le premier domaine d'étude n'est qu'une sous-catégorie du second ? En réalité, si certains chercheurs en *sound studies* peuvent, comme nous l'avons fait dans notre thèse, choisir d'adopter également une approche caractéristique des *cultural studies*, d'autres se situent en-dehors de cette tradition. Si l'on considère par exemple les travaux de Karin Bijsterveld, de Trevor Pinch ou de Tom Rice, qui se sont tous trois intéressés à la place du son dans les domaines de la science, de l'ingénierie ou encore de la médecine, ceux-ci entretiennent davantage de points communs avec les *science and technology studies* qu'avec les *cultural studies*. La recherche en *sound studies*, quelle qu'elle soit, requiert néanmoins de s'intéresser à la culture au sens large, et ne doit pas être considérée comme appartenant au domaine des sciences dites « dures ».

Nous citerons, pour résumer, un passage de l'article de Michele Hilmes très justement intitulé « Is there a field called sound culture studies ? And does it matter? », dans lequel elle considère que les *sound studies* doivent être définies « moins en tant qu'étude du son lui-même [...] que des contextes culturels desquels ont émergé les médias sonores et qu'ils ont œuvré à créer » :

[We need] to redefine it less as the study of sound itself, or as practices of aurality within a particular industry or field, than of the cultural contexts out of which sound media emerged and which they in turn work to create: *sound culture*. [...] Sound culture practices – from music to spoken work to conceptions of noise and silence; from institutions of production to conventions of listening – differ greatly from culture to culture, and we would do well to take this into account²².

De fait, le manque de définition claire de la place qu'occupent les *sound studies* dans la recherche provient de la multiplicité des contextes auxquels peuvent être appliquées les méthodologies qui y sont propres. Pour remédier à cet écueil définitoire, Christoph Maeder, dans un article consacré à l'analyse qualitative en *sound studies*²³, opère une distinction tripartite très éclairante. Selon lui, les *sound studies* ont trouvé des applications dans des domaines aussi variés que l'architecture, l'anthropologie culturelle, l'art, la philosophie, l'histoire, le cinéma et la sociologie. Maeder propose donc de répartir les domaines couverts par les *sound studies* en trois courants : *écologie du son et communication acoustique* (« sound ecology and acoustic

²² Michele Hilmes, « Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter? », *American Quarterly* 57, n° 1 (mars 2005): 249; 258.

²³ Christoph Maeder, « Analysing Sounds », in *The Sage Handbook of Qualitative Data Analysis*, Uwe Flick (Los Angeles: SAGE Publications Ltd, 2013), 424–434.

communication ») ; *expérience sonore et effets sonores* (« sonic experience and sonic effects ») ; et *études sur la culture auditive et la culture sonore* (« auditory culture and sound culture studies »). Ceux dont les recherches se situent dans le premier courant analysent le son et l'environnement acoustique lui-même. Raymond Murray Schafer et les acousticiens associés au *World Soundscape Project* font par exemple partie de cette mouvance. Le deuxième courant est typique de ce que l'on considère comme l'approche française des *sound studies*, qui s'est développée à la fin des années 1970, même si celle-ci tend à se diversifier. Cette approche émergea avec les travaux du laboratoire CRESSON (Centre de Recherche sur l'ESpace SONore et l'environnement urbain) de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, fondé en 1979 et dirigé par le philosophe et urbaniste Jean-François Augoyard. Les travaux de ce laboratoire se fondent sur une approche sensible des espaces habités, en adoptant une méthodologie pluridisciplinaire à la croisée de l'architecture, des sciences de l'ingénieur et des sciences humaines et sociales dans le but d'interroger les conceptions architecturales et urbaines et les enjeux écologiques, sociaux, éthiques, politiques, esthétiques et numériques de ces conceptions. Dans leur guide des « effets sonores », *À l'écoute de l'environnement : répertoire des effets sonores*, Jean-François Augoyard et Henry Torgue définirent soixante-six effets servant à décrire et analyser l'expérience des sons quotidiens dans des contextes architecturaux et urbains²⁴. Le recours au concept « d'effet sonore » permet donc de relier l'écologie du son et la phénoménologie du son en liant l'étude de l'environnement acoustique à l'expérience individuelle et à la pratique sociale. D'autres publications du laboratoire CRESSON incluent *Le bruit, la plainte et le voisin*²⁵ (1989) ou, plus récemment, *Les bruits de la ville*²⁶ (2012).

L'approche que nous adoptons dans notre thèse est cependant plus proche du troisième courant, puisque nous nous intéressons aux réactions des Britanniques et du gouvernement au paysage sonore ainsi qu'à la façon dont celui-ci fut traité dans les discours de propagande et en particulier dans les films documentaires officiels. Bien que cette approche caractérise davantage les publications de la sphère académique anglo-saxonne, comme nous le verrons plus bas, un nombre modeste de travaux ont été effectués dans cette optique en France, en particulier depuis une décennie. *Les Cloches de la terre*²⁷ (1994), ouvrage d'Alain Corbin consacré aux cloches dans

²⁴ Jean François Augoyard et Henry Torgue, *À l'écoute de l'environnement : répertoire des effets sonores*, Collection Habitat/ressources (Marseille: Parenthèses, 1995).

²⁵ Pascal Amphoux, Martine Leroux, et Pierre Liochon, *Le bruit, la plainte et le voisin* (Grenoble: Centre de recherche sur l'espace sonore, 1989).

²⁶ Anthony Pecqueur, éd., *Les bruits de la ville* (Paris: Seuil, 2012).

²⁷ Alain Corbin, *Les cloches de la terre : paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle* (1994; repr., Paris: Flammarion, 2013).

les campagnes françaises du XIX^e siècle, est désormais un classique. L'*Histoire du Silence*²⁸ (2016), du même auteur, mais également *Silence et bruits du Moyen Âge à nos jours*²⁹ (2015) dirigé par Laura Kendrick, Catherine Lavandier et Nathalie Simmonot, *Entendre la guerre : Silence, musiques et sons en 14-18*³⁰ (2014) dirigé par Florence Gétreau, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*³¹ (2009) d'Arlette Farge, *L'invention du disque*³² (2009) de Sophie Maisonneuve, *Le son du théâtre (XIXe-XXIe siècles). Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*³³ (2016), dirigé par Giusy Pisano et Jean-Marc Larrue ou même, bien avant ceux-ci, *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*³⁴ (1977) de Jacques Attali, *Le son : traité d'acoulogie*³⁵ (1998) et *Le promeneur écoutant*³⁶ (1993) de Michel Chion, *Bruits et sons dans notre histoire*³⁷ (2000) de Jean-Pierre Gutton, *À l'écoute*³⁸ (2002) de Jean-Luc Nancy, ou *Du Silence* (1997) de David Le Breton, en sont d'autres exemples. Plus récemment, Philippe Le Guern, professeur en sciences de la communication, a contribué à faire connaître les *sound studies* à un public français plus large, en organisant notamment en 2018 une série de conférences à la Bibliothèque Nationale de France³⁹. La revue de la BnF avait d'ailleurs publié en 2017 un numéro spécial sur les *sound studies*, intitulé *Le mur du son : quand le son fait sens*⁴⁰, qui comprenait un article de Philippe Le Guern sur les *sound studies* et leur avènement en France (« Sound studies : sons de l'histoire et histoire du son »). Un numéro de la revue *Ligeia*⁴¹ fut consacré en 2015 au bruit dans les arts, tandis que le numéro hors-série n°1 de la revue *Politiques de Communication*⁴², édité par Philippe Le Guern et publié en

²⁸ Alain Corbin, *Histoire du silence : de la Renaissance à nos jours* (Paris: Albin Michel, 2016).

²⁹ Laura Kendrick et al., éd., *Silences et bruits du Moyen Âge à nos jours : perceptions, identités sonores et patrimonialisation* (Colloque International « De la rue au musée », Paris: L'Harmattan, 2015).

³⁰ Florence Gétreau, éd., *Entendre la guerre: sons, musiques et silence en 14-18* ([Paris] : Paris: Gallimard; Historial de la Grande Guerre, 2014).

³¹ Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle* (Montrouge: Bayard, 2009).

³² Sophie Maisonneuve, *L'invention du disque 1877-1949 : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains* (Paris: Archives contemporaines, 2009).

³³ Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, éd., *Le son du théâtre XIXe - XXIe siècle: histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne* (Paris: CNRS éditions, 2016).

³⁴ Jacques Attali, *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique* (Paris: Presses universitaires de France, 1977).

³⁵ Michel Chion, *Le son : traité d'acoulogie*, 2. éd., revue et corr (1998; repr., Paris: Colin, 2010).

³⁶ Michel Chion, *Le promeneur écoutant : essais d'acoulogie*, Collection En blanc et noir (Paris: Editions Plume, 1993).

³⁷ Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire : essai sur la reconstitution du paysage sonore* (Paris: Presses universitaires de France, 2000).

³⁸ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute* (Paris: Galilée, 2002).

³⁹ Le programme est accessible à l'adresse suivante : <https://calenda.org/429399> (consulté le 31/03/2020).

⁴⁰ Laurence Engel, éd., *Le mur du son : quand le son fait sens*, Revue de la Bibliothèque Nationale de France, no. 55., 2017.

⁴¹ Marie-Madeleine Mervant-Roux et Giusy Pisano, éd., « Art et bruit: Théâtre, magie, cinéma, musique, radio, opéra, performance, ciné-danse », *Ligeia* 141-144, n° 2 (2015).

⁴² Philippe Le Guern, éd., *Sound studies : à l'écoute du social*, Politiques de communication, Hors-série n° 1 (Fontaine: Presses universitaires de Grenoble, 2017).

2017, de même que le numéro 130 de la revue *Poli* intitulé *Politiques Sonores*⁴³, furent consacrés aux *sound studies*.

Plusieurs colloques de *sound studies* ont par ailleurs été organisés en France, dont le colloque « Le son et la musique au prisme des *sound studies*⁴⁴ » tenu à l'EHESS en janvier 2019, le colloque « Archives sonores et ethnomusicologie⁴⁵ », au Musée du Quai Branly, en 2010, la conférence internationale du projet « Europeana Sounds » intitulée « Le futur des sons historiques⁴⁶ » à la BnF en 2015, ou les colloques du Centre culturel international de Cerisy intitulés « La mise en scène théâtrale et les formes audio-visuelles : emprunts esthétiques et techniques » (2013) et « Machines, magie, médias » (2016)⁴⁷. L'exposition « Le grand orchestre des animaux⁴⁸ » organisée à la fondation Cartier en 2016-2017, inspirée par le travail du musicien et acousticien écologiste américain Bernie Krause, témoigne enfin de cet intérêt accru pour les *sound studies* en France ces dernières années.

Si ces contributions françaises aux applications socio-culturelles des *sound studies* ont émergé de manière très récente, les études consacrées au son au cinéma, ou au paysage sonore entourant les projections cinématographiques, ont intégré le domaine académique français depuis plus longtemps. La très riche bibliographie du chercheur et compositeur de musique électro-acoustique Michel Chion fait, encore aujourd'hui, figure d'autorité dans le domaine. *Le Son au cinéma*⁴⁹ (1985), *La Voix au cinéma*⁵⁰ (1982), *La Toile trouée : la parole au cinéma*⁵¹ (1988), *L'Audio-vision : son et image au cinéma*⁵² (1991) ou encore *La Musique au cinéma*⁵³ (1995) ont fourni tout un vocabulaire critique et technique aux chercheurs sur le son et la musique au cinéma. Parmi d'autres ouvrages théoriques, nous pouvons également mentionner *Entendre le*

⁴³ Maxime Boidy, Pali Meursault, et Fred Pailler, éd., *Politiques sonores*, 130 (Paris: Poli éditions, 2015).

⁴⁴ <https://www.ehess.fr/fr/conference/sound-and-music-prism-sound-studies> (consulté le 31/03/2020).

⁴⁵ <http://www.histoiredesmedias.com/Colloque-Archives-sonores-et.html> (consulté le 09/04/2020).

⁴⁶ http://actions-recherche.bnf.fr/BnF/anirw3.nsf/IX01/A2015000293_conference-europeana-sounds-2015-le-futur-des-sons-historiques (consulté le 09/04/2020).

⁴⁷ <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/theatre13.html> et <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/magie16.html> (consultés le 13/07/2020).

⁴⁸ <https://www.fondationcartier.com/expositions/le-grand-orchestre-des-animaux?locale=fr> (consulté le 09/04/2020).

⁴⁹ Michel Chion, *Le son au cinéma* (Paris: Editions de l'Etoile, 1994).

⁵⁰ Michel Chion, *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma (Paris: Editions de l'Etoile, 1982).

⁵¹ Michel Chion, *La toile trouée*, Cahiers du cinéma. Collection Essais (Paris: Editions de l'Etoile, 1988).

⁵² Michel Chion, *L'audio-vision: son et image au cinéma*, 2e édition, Nathan cinéma (Paris: Nathan, 2000).

⁵³ Michel Chion, *La musique au cinéma*, 2e éd. revue et augmentée, Les chemins de la musique (1995; repr., Paris: Éditions Fayard, 2019).

cinéma⁵⁴ (2010) de Daniel Deshays, *Le son au cinéma*⁵⁵ (2006) et *Les Sons au cinéma et à la télévision : Précis d'analyse de la bande-son*⁵⁶ (1995) de Laurent Jullier. Plusieurs ouvrages ont par ailleurs été consacrés, en France, à l'avènement du cinéma parlant, ou « sonore », tels que la monographie de Giusy Pisano, *Une archéologie du cinéma sonore*⁵⁷ (2013) ou *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma*⁵⁸ (2002), de Martin Barnier. Du même auteur, l'ouvrage *Bruits, cris, musiques de films : les projections avant 1914*⁵⁹ (2010) est consacré à l'environnement sonore qui accompagnait les projections de films dits « muets » avant 1914. Citons également les ouvrages collectifs *Le muet à la parole : cinéma et performances à l'aube du XX^e siècle*⁶⁰ (2005) et *Le son en perspective : nouvelles recherches*⁶¹ (2000) publié en français et en anglais. Récemment enfin, en 2012, un ouvrage français consacré à la préfiguration de la musique concrète au cinéma intitulé *Les Cloches d'Atlantis : musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*⁶² a été publié par le compositeur et musicologue Philippe Langlois.

La place accordée aux *sound studies* dans tous leurs aspects est toutefois autrement plus significative dans le monde anglo-saxon⁶³. En témoigne la profusion d'anthologies publiées à ce sujet ces dernières années⁶⁴. L'excellente revue semestrielle *Sound Studies* de Routledge, créée en 2015, s'est imposée comme la plus grande plateforme pour le développement de ce champ

⁵⁴ Daniel Deshays, *Entendre le cinéma, 50 questions 55* (Paris: Klincksieck, 2010).

⁵⁵ Laurent Jullier, *Le son au cinéma* (Paris: Cahiers du cinéma : CNDP, 2006).

⁵⁶ Laurent Jullier, *Les sons au cinéma et à la télévision: précis d'analyse de la bande-son*, Cinéma & audiovisuel (Paris: Colin, 1995).

⁵⁷ Giusy Pisano, *Une archéologie du cinéma sonore* (Paris: CNRS Éditions, 2013).

⁵⁸ Martin Barnier, *En route vers le parlant: histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Histoire du cinéma (Liège: Éditions du CÉFAL, 2002).

⁵⁹ Martin Barnier, *Bruits, cris, musiques de films : les projections avant 1914* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010).

⁶⁰ Giusy Pisano, Valérie Pozner, et Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, éd., *Le muet à la parole: cinéma et performances à l'aube du XX^e siècle* (Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005).

⁶¹ Dominique Nasta, Didier Huvelle, et Archimedia (Organization), éd., *Le son en perspective: nouvelles recherches = New perspectives in sound studies*, Repenser le cinéma, Rethinking cinema, no 1 = (Bruxelles ; New York: P.I.E.-Peter Lang, 2004).

⁶² Philippe Langlois, *Les Cloches d'Atlantis: musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore* (Paris: MF, 2012).

⁶³ Notons que plusieurs pays d'Europe ont également intégré les *sound studies* au domaine académique, notamment les Pays-Bas où des publications paraissent régulièrement, et le Danemark, où s'est développé le Nordic Research Network for Sound Studies. Il existe en outre une association européenne consacrée aux *sound studies*, la European Sound Studies Association.

⁶⁴ Mentionnons notamment : Michael Bull et Les Back, éd., *The Auditory Culture Reader* (London ; New York: Bloomsbury Academic, 2015); Trevor Pinch et Karin Bijsterveld, éd., *The Oxford Handbook of Sound Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2012); Jonathan Sterne, éd., *The Sound Studies Reader* (New York: Routledge, 2012); David Novak et Matt Sakakeeny, éd., *Keywords in sound* (Durham ; London: Duke University Press, 2015); Mark M. Smith, éd., *Hearing history: a reader* (Athens: University of Georgia Press, 2004); Michael Bull, éd., *The Routledge Companion to Sound Studies* (Londres: Routledge, 2018); Marcel Cobussen, Vincent Meelberg, et Barry Truax, éd., *The Routledge Companion to Sounding Art* (New York: Routledge, 2016).

d'étude dans une perspective interdisciplinaire (histoire, sociologie, médias et études culturelles, études cinématographiques, anthropologie, philosophie, urbanisme, architecture, arts et performances). Deux collections entières, chez la maison d'édition Bloomsbury⁶⁵ et aux presses universitaires du MIT (Massachusetts Institute of Technology)⁶⁶ sont par ailleurs dédiées aux *sound studies*. La multitude de blogs de recherche ou de vulgarisation scientifique, sociétés savantes et centres de recherche consacrés au sujet, mais également l'existence de nombreux cours et séminaires, voire de chaires de *sound studies* dans certaines universités anglo-saxonnes, témoignent de l'intégration du domaine dans le milieu académique. Mentionnons par exemple le laboratoire de recherche « La création sonore⁶⁷ », créé par Serge Cardinal, professeur à l'Université de Montréal et auteur de l'ouvrage *Profondeurs de l'écoute et espaces du son. Cinéma, radio, musique*⁶⁸ (2018). Pour Philippe Le Guern, la différence entre la place des *sound studies* en France et dans les pays anglo-saxons est due à plusieurs facteurs. Leur caractère interdisciplinaire, tout d'abord, rend nécessaire la mise en œuvre d'un « appareillage méthodologique et conceptuel » qui ne se satisfait pas de l'« orthodoxie [...] garantie par les commissions nationales universitaires⁶⁹ ». Deuxièmement, ce champ d'étude témoigne de l'intérêt à des objets peu classiques ou légitimes, ou du moins regardés « avec circonspection⁷⁰ » par les disciplines traditionnelles. Enfin pour Le Guern, le « projet d'édifier les *sound studies* en discipline autonome renvoie à au moins trois écueils⁷¹ » : tout d'abord, la majeure partie des travaux relevant de ce domaine est issue spécifiquement de l'aire culturelle anglo-saxonne, ensuite, on craint que prêter au sonore des qualités intrinsèques ne puisse conduire à le dés-historiciser et enfin, que détacher l'ouïe des autres sphères sensorielles ne puisse amener à les isoler les unes des autres. L'approche des *sound studies* que nous adoptons dans notre thèse est néanmoins fondamentalement historiciste et s'appuie sur de très nombreuses sources primaires, notamment filmiques, sociologiques et littéraires.

Cette circonspection du monde académique française envers les *sound studies* fait écho aux remarques formulées par Christophe Genin quant aux études culturelles. Comme celui-ci l'explique dans un article intitulé « Les études culturelles : une résistance française », la

⁶⁵ <https://www.bloomsbury.com/us/academic/academic-subjects/music-and-sound-studies/sound-studies/> (consulté le 09/04/2020).

⁶⁶ <https://mitpress.mit.edu/topics/arts/music-sound-studies> (consulté le 09/04/2020).

⁶⁷ <http://www.creationsonore.ca/> (consulté le 13/07/2020).

⁶⁸ Serge Cardinal, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son: cinéma, radio, musique* (Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2018).

⁶⁹ Philippe Le Guern, « Une discipline qui ne fait pas de bruit ? », in Le Guern, *Sound studies : à l'écoute du social*, 8.

⁷⁰ *Idem*.

⁷¹ *Ibid.*, 19-20.

réception controversée des études culturelles en France « n'est due ni à une prétendue exception culturelle ni à une impertinence des études culturelles en général, mais à une conception de l'école républicaine dont l'universalisme est peu compatible avec un relativisme cognitif⁷² ». Il s'agit cependant de ne pas confondre la relativité comme *méthode*, soit l'idée que des affirmations scientifiquement démontrées ne puissent être considérées comme vraies ou fausses que dans le contexte d'une culture et d'une aire géographique précises, et le relativisme comme *doctrine*, entendu cette fois comme « scepticisme » ou « révisionnisme ». Les études culturelles, qui se proposent d'analyser des objets culturels au sens large (textes, images, publicités, films, séries télévisées, sports, sociabilités, langage, etc.) en termes de relations de domination et d'hégémonie culturelle, sont en ce sens essentiellement *relatives*. L'aspect relatif et comparatif de cette approche, qui la place aux antipodes d'une approche essentialiste – que l'on pourrait aller jusqu'à qualifier d'autotélique – est un autre écueil auquel se sont heurtées les études culturelles en France, et auquel se heurtent actuellement, selon nous, les *sound studies*.

Nous souhaitons signaler, pour terminer, le grand nombre de publications anglo-saxonnes qui se situent, tout comme notre travail, dans une approche historico-culturelle des *sound studies*. En dehors des ouvrages sus-mentionnés de Jonathan Sterne, Emily Thompson, David Hendy et John Picker, il convient de saluer les travaux de nombreux chercheurs anglo-saxons⁷³, et en particulier *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*⁷⁴ de Carolyn Birdsall et *The Age of Noise in Britain: Hearing Modernity*⁷⁵ de James Mansell, qui traitent de sujets avec lesquels notre thèse entretient de nombreuses affinités.

⁷² Christophe Genin, « Les études culturelles : une résistance française ? », *MEI. Media et Information* 24-25 (2006): 43-55.

⁷³ Citons par exemple Emily Cockayne, « A Cultural History of Sound in England 1560-1760 » (University of Cambridge, 2000); Emily Cockayne, *Hubbub: filth, noise & stench in England 1600-1770* (New Haven [Conn.]; London: Yale University Press, 2007); Bruce R. Smith, *The acoustic world of early modern England: attending to the O-factor* (Chicago: University of Chicago Press, 1999); Wes Folkerth, *The Sound of Shakespeare, Accents on Shakespeare* (London: Routledge, 2002); Richard Cullen Rath, *How Early America Sounded* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005); Mark M. Smith, *Listening to nineteenth-century America* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001); Daniel Morat, *Sounds of Modern History: Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe*, First paperback edition (New York Oxford: Berghahn, 2016); Brandon LaBelle, *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life* (2010; repr., New York: Bloomsbury Academic, 2019); Michael Denning, *Noise uprising: the audiopolitics of a world musical revolution* (London; Brooklyn, NY: Verso, 2015); Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001); Shelley Trower, *Senses of Vibration a History of the Pleasure and Pain of Sound*. (New York: Bloomsbury Publishing, 2012); Claire Launchbury, *Music, poetry, propaganda: constructing French cultural soundscapes at the BBC during the Second World War*, *Modern French identities*, v. 78 (Oxford; New York: Peter Lang, 2012); Jane Lewty, « Broadcasting Modernity: Eloquent Listening in the Early Twentieth Century » (Glasgow, University of Glasgow, 2002).

⁷⁴ Carolyn Birdsall, *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012).

⁷⁵ James G. Mansell, *The Age of Noise in Britain: Hearing Modernity* (Urbana: University of Illinois Press, 2016).

Nous l'avons compris, les *sound studies* s'attachent à recréer les contextes d'écoute de paysages sonores relatifs à un contexte historique, géographique et social spécifique. Comment faire alors pour entendre les sons du passé ? Comment le chercheur en *sound studies* peut-il reconstituer les conditions d'écoute de ces sons afin de les étudier en contexte ?

Entendre et analyser les sons de la guerre

Notre étude s'appuie sur six grands types de sources : *sources cinématographiques* de la période (principalement films documentaires et, à moindre titre, films de fiction), *enquêtes sociologiques* conduites par le mouvement Mass-Observation, dont nous parlerons en détail, *sources littéraires* (autobiographies, récits et journaux intimes écrits pendant la guerre par les civils ayant été témoins du Blitz) et échanges épistolaires, *communications du gouvernement* (textes de lois, arrêtés, campagnes publicitaires, posters et débats parlementaires), *sources journalistiques*, qu'il s'agisse de journaux spécialisés ou de la presse à grand tirage de l'époque, et enfin *écrits théoriques* des cinéastes et techniciens du cinéma britanniques de l'époque. Nous traiterons également, de manière occasionnelle, de l'usage du son dans les émissions radiophoniques de la BBC.

Sources cinématographiques

Notre thèse porte essentiellement sur les films britanniques de la Seconde Guerre mondiale dits « officiels », et exclut donc volontairement une partie de la production nationale, ainsi que tous les films étrangers (notamment américains) diffusés en Grande-Bretagne. Qu'appelle-t-on films « officiels », et comment les distingue-t-on du reste de la production nationale ? Il est vrai que, dans la mesure où l'ensemble des films projetés en salle nécessitaient un certificat délivré par le British Board of Film Censors attestant de son approbation, et où l'acquisition de pellicule était elle aussi conditionnée par l'obtention d'une licence délivrée par le Ministère, l'ensemble des films de la période pourraient, *stricto sensu*, être considérés comme officiels. Tous les films produits pendant la Seconde Guerre mondiale n'entrent néanmoins pas dans notre étude, car tous ne peuvent être classés comme « films de propagande » à proprement parler. Certains films de divertissement par exemple – les « escapist fantasies » (« fantaisies d'évasion ») des studios Gainsborough notamment – ne considèrent la guerre au mieux que comme toile de fond et ne véhiculent pas de message politique. Un film mettant en doute les chances de victoire des Alliés, ou le système politique britannique, n'aurait certes pas pu passer

la censure, et toutes les productions avaient pour but ultime de maintenir à flot le moral des civils. Il s'agit cependant d'opérer une distinction entre un film tel que *This Happy Breed* (1944) de David Lean, produit par Two Cities Films, et dont l'action se concentre sur la vie d'une famille londonienne entre les deux guerres, et *Target for Tonight* (1941), long-métrage documentaire consacré aux pilotes de la RAF mettant en scène des soldats jouant leur propre rôle, réalisé par Harry Watt et produit par le Crown Film Unit.

Pour résumer le propos de Frances Thorpe et Nicholas Pronay⁷⁶, on distingue trois catégories de « films officiels » : les films directement produits par les unités gouvernementales (le Crown Film Unit, le Colonial Film Unit et le Army Film Unit), les films commandés par le gouvernement à des compagnies privées, et enfin les films simplement distribués par le gouvernement ou ses agences, telles que le British Council (achats à des compagnies privées britanniques ou étrangères, prêts de gouvernements étrangers, ou films confisqués à l'ennemi). Conformément à cette classification, nous tiendrons compte dans notre analyse des documentaires produits par les organes gouvernementaux (notamment le Crown Film Unit) ainsi que ceux produits par certaines compagnies privées (telles que Ealing). Un seul long-métrage de fiction, *49th Parallel*, réalisé en 1941 par Michael Powell et Emeric Pressburger, reçut un financement direct du gouvernement. Ce film ainsi que d'autres films de fiction ayant pour sujet principal la Seconde Guerre mondiale feront toutefois l'objet d'un chapitre de cette thèse, consacré au rôle diégétique et symbolique du son. En effet la collaboration entre les industries documentaire et commerciale conduisit, comme nous le verrons, à l'adoption, dans certains films de fiction, de traits caractéristiques du documentaire.

Notre définition du documentaire est celle que proposa en 1933 John Grierson⁷⁷, qui fut producteur et directeur du GPO Film Unit jusqu'en 1937, et réalisa les films *Drifters* (1929) et

⁷⁶ Frances Thorpe et Nicholas Pronay, *British Official Films in the Second World War: A Descriptive Catalogue* (Oxford: Clio Press, 1980).

⁷⁷ Sa définition fait encore aujourd'hui autorité, même si des contemporains de Grierson et d'autres théoriciens, dans les années qui suivirent, en ont proposé des variantes ou des compléments. Citons par exemple celle de Raymond Spottiswoode, pour qui le documentaire est « une présentation dramatisée de la relation de l'homme à sa vie institutionnelle » (« a dramatized presentation of man's relation to his institutional life »), celle de Richard Meran Barsam, qui le définit comme « film avec un message » (« a film with a message »), celle de Michael Renov qui considère les documentaires comme « films factuels » (« films of fact ») ou encore de Douglas Gomery et Robert C. Allan, pour qui ceux-ci traduisent « la communication, non pas de choses imaginaires, mais de choses réelles seulement » (« the communication, not of imagined things, but of real things only. Voir Raymond Spottiswoode, *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*. (Londres: Faber and Faber, 1935); Richard Meran Barsam, *Non-fiction Film: A Critical History* (Bloomington: Indiana University Press, 1992); Michael Renov, *Theorizing Documentary* (New York: Routledge, 1993); Robert Clyde Allen et Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice* (New York: Alfred A. Knopf, 1985).

Granton Trawler (1934). Grierson définit le documentaire comme « traitement créatif du réel » (« the creative treatment of actuality⁷⁸ »). La notion de « traitement créatif » permet de distinguer le documentaire des actualités, ou *newsreels*, qui visent à la simple exposition de faits réels et à l'information du public (même si le montage peut bien sûr être signifiant et peut être considéré, en lui-même, comme une forme de commentaire), et renvoie à une forme de « manipulation » du réel par les cinéastes documentaires. Si l'objet de notre thèse demeure le cinéma documentaire, il convient toutefois de garder à l'esprit que la frontière entre films de fiction et films documentaires était, dans le contexte britannique, relativement labile. C'est à cette époque que se développa en effet le genre du *semi-documentary* ou *drama-documentary* (que l'on pourrait traduire par semi-documentaire ou documentaire-fiction) qui caractérisa les *kitchen sink dramas* britanniques de la décennie suivante. Ce genre, qui s'apparente par certains aspects à la forme fictionnelle (scénario et dialogue rédigés à l'avance, succession d'événements dramatiques), et par d'autres au genre documentaire (tournages en extérieur, emploi d'acteurs non-professionnels jouant parfois leur propre rôle et recréation vraisemblable d'événements ou de situations réelles), fut emblématique des productions du Crown Film Unit à compter de 1941. Par ailleurs, certains de ces films n'étaient pas des courts-métrages mais des moyens, voire longs-métrages (*Fire Were Started*, *Target For Tonight*, *Coastal Command*, et *Western Approaches*), projetés en tête d'affiche. Enfin le gouvernement encouragea, tout au long de la guerre, la collaboration entre l'industrie du cinéma de fiction et l'industrie documentaire, ce qui conduisit à des emprunts mutuels entre les deux types de productions, comme nous le verrons en détail dans la deuxième partie de cette thèse.

Les sujets traités par les films officiels sont multiples. Certains visaient à instruire les Britanniques sur des sujets pratiques (désamorcer une bombe, fabriquer ses propres vêtements à partir de chutes de tissu, planter son propre potager, etc.), à mettre en garde contre des attitudes à risque (les paroles imprudentes [*careless talk*], l'utilisation abusive des transports en commun, l'achat compulsif de biens de consommation, etc.), à rehausser le moral, à encourager à l'effort de guerre (travailler dans les usines d'armement, collecter la ferraille, ouvrir une épargne de guerre, etc.) ou à informer la population sur le déroulement du conflit. D'autres saluaient l'héroïsme et la résilience des civils ou bien le combat des troupes (la Royal Air Force, la Marine et l'Armée). Notre étude tiendra compte de films traitant de l'ensemble de ces sujets.

⁷⁸ John Grierson, « The documentary producer », *Cinema Quarterly* 2, n° 1 (1933): 7-9.

Enquêtes sociologiques

Notre analyse des réactions des Britanniques au paysage sonore du Blitz – angoisse liée à ces bruits inouïs et à l’attente de ces bruits, manque de sommeil, refus de porter des bouchons d’oreilles, etc. – mais également aux politiques du gouvernement et aux films officiels commandés par le Ministère de l’Information se base sur les enquêtes menées par le mouvement sociologique Mass-Observation. Fondé en 1937 par l’anthropologue Tom Harrisson, le poète Charles Madge et le cinéaste Humphrey Jennings, Mass-Observation était un mouvement d’observation sociologique dont le but initial était de récolter et de compiler des informations sur les habitudes des Britanniques et sur leurs réactions au contexte politique, à travers des entrevues, des rapports et des enquêtes, menés par des observateurs volontaires appartenant au mouvement. Les civils étaient également amenés à apporter leur propre contribution en remettant leurs journaux intimes et remarques personnelles sur les événements. Le mouvement demeura complètement indépendant, le but de ses fondateurs ayant été de contester le discours uniforme et souvent mensonger des médias de masse⁷⁹ en mettant l’accent sur les réactions réelles des citoyens britanniques. À quelques occasions cependant, Mass-Observation réalisa des enquêtes sur commande du gouvernement, qui souhaitait jauger le moral des civils et ajuster en conséquence ses politiques de propagande. Nous nous pencherons sur les enquêtes menées par Mass-Observation dans chacune des parties de notre thèse – dans la première et la troisième partie, à des fins d’analyse des discours des civils liés à leurs réactions au paysage sonore du Blitz, et dans la deuxième partie, lorsque nous traiterons de la réception des films de propagande et de leur bande-son. D’autres enquêtes sociologiques menées et publiées dans les années 1930, pendant ou peu après la Seconde Guerre mondiale seront également prises en compte dans notre étude. Il s’agit de « A Statistical Survey of the Cinema Industry in Great Britain in 1934 » (1934), de Simon Rowson, *Sociology of Film* (1945) et *British Cinemas and their Audiences* (1948) de J.P. Mayer, et *The Factual Film* (1947), une enquête financée par le Dartington Hall Arts Enquiry.

Nous nous efforçons également, autant que faire se peut, de tenir compte des conditions de projection des films. Les documentaires officiels étaient en effet diffusés en salles, en première

⁷⁹ Tom Harrisson explique en ces termes l’une des raisons de la création du mouvement, et des enquêtes liées aux goûts du public de cinéma : « The Films Division with its highly intelligent personnel, in its very high building, tends to be easily out of touch with the rather simpler reactions of industrial Lancashire and rural Somerset. One of the reasons why Social Research has come into being is because, under modern economic and administrative conditions, it is difficult for any “high-ups” to keep in close or sympathetic touch with “low-downs” » (Tom Harrisson, « Social research and the film », *Documentary News Letter* 1, n° 11 [1940]: 10–12).

partie de programme, entre les actualités filmées et le film de fiction, mais également en dehors des cinémas, à travers un circuit non-commercial dont le développement fut sans précédent pendant la guerre. Afin d'atteindre certaines populations rurales qui n'avaient pas accès à des salles de cinéma, des séances de projection furent organisées, grâce à des vans transportant des bobines de film prêtées par la Central Film Library, des écrans de projection, des projecteurs et parfois des groupes électrogènes, sur les lieux de travail des ouvriers, dans les réfectoires des usines durant la pause déjeuner, sur les chantiers de construction, dans des écoles et des centres communautaires ruraux, ou encore dans des granges ou des églises. Notre analyse de la réception des films considérera ces deux types de projection.

Sources littéraires et échanges épistolaires

L'étude de productions littéraires de la période – journaux intimes, autobiographies, récits de guerre – ainsi que des échanges épistolaires des civils complète notre analyse des discours menée à travers l'étude des enquêtes de Mass-Observation. Nous avons sélectionné un corpus restreint d'œuvres autobiographiques et de récits à la première personne publiés pendant la Seconde Guerre mondiale, qui rendent compte des perceptions du paysage sonore du Blitz de celles et ceux qui l'ont vécu. Ainsi, nous avons étudié plusieurs passages de *They'll Never Quit* (1942) de Harvey Klemmer, *Hell Came to London* (1941) de Basil Woon, *England's Hour* (1941) de Vera Brittain, *I Saw England* (1941) de Ben Robertson, *This is London* (1941) d'Edward Murrow, *Between the Thunder and the Sun* (1944) de Vincent Sheean, *The Ministry of Fear*⁸⁰ (1943) de Graham Greene, *Carry On London* (1941) de Ritchie Calder, ou encore les célèbres *Postscripts* (1941) de J. B. Priestley⁸¹. Notre corpus inclut également des échanges épistolaires

⁸⁰ Il s'agit là du seul roman de notre corpus, dont nous avons décidé d'étudier certains passages qui présentent des descriptions très imagées des sons du Blitz. Même si celles-ci sont formulées par un narrateur fictif, elles découlent de la propre expérience du Blitz de Graham Greene.

⁸¹ Harvey Klemmer, *They'll Never Quit* (London: Right Book Club, 1942); Basil Woon, *Hell Came to London: A Reportage of the Blitz During 14 Days* (London: Peter Davies, 1941); Vera Brittain, *England's Hour* (1941; repr., London: Continuum International Publishing Group Ltd, 2005); Ben Robertson, *I Saw England* (New York: A.A. Knopf, 1941); Edward R Murrow, *This Is London* (New York: Simon and Schuster, 1941); Vincent Sheean, *Between the Thunder and the Sun* (Londres: MacMillan, 1944); Graham Greene, *The Ministry of Fear* (1943; repr., Londres: Vintage Books, 2010); Ritchie Calder, *Carry on London* (London: English Universities Press, 1941); John B. Priestley, *Postscripts* (Londres: Heinemann, 1941).

compilés dans des recueils⁸², tirés des archives d'écrivains ou conservées aux archives de Mass-Observation, ainsi que des journaux personnels récoltés⁸³ et publiés *a posteriori* dans des recueils.

Communications du gouvernement

Notre thèse vise à démontrer que les autorités britanniques se sont emparées du paysage sonore du Blitz pour construire des discours opposant certains types de sons à d'autres et visant à influencer les réactions des civils à ces sons. Nous nous appuyons ainsi sur des circulaires, arrêtés et directives du gouvernement tels que le Emergency Powers (Defence) Act et le Control of Noise (Defence) Order de 1939, le Programme for Film Propaganda (1940), le Ministry of Information Planning Subcommittee (1936), ainsi que sur des campagnes de propagande telles que *Careless Talk Costs Lives*, *Noise is Not Dangerous*, *Dig for Victory*, *Make Do and Mend*, ou la *National Salvage Campaign*, pour n'en citer que quelques-unes, et leurs illustrations diverses sous la forme de posters, de brochures, de spots publicitaires, et bien sûr de films éducatifs. Nous nous pencherons par ailleurs sur plusieurs débats tenus à la Chambre des Communes ou à la Chambre des Lords, en particulier au sujet du son des sirènes de raids aériens et du ban des cloches d'église.

Sources journalistiques

Nous avons par ailleurs étudié les articles de journaux à grand tirage et de magazines – *The Manchester Guardian*, *The Times*, *The Telegraph*, *The Observer*, *The Daily Mail*, *The Spectator*, *The Picture Post* – ainsi que les publications spécialisées de l'époque telles que les revues médicales *The Lancet* et *The British Medical Journal*. Nous nous sommes en particulier intéressée aux faits divers ayant trait au paysage sonore de la guerre et aux recommandations du gouvernement et de la communauté médicale concernant l'attitude à adopter afin de se préserver du bruit des bombardements relayées dans ces journaux. La presse populaire servait également de plateforme où étaient publiés les courriers des lecteurs que nous avons analysés. Notre corpus

⁸² Diana Forbes-Robertson, Vincent Sheean, et Roger William Straus, *War Letters from Britain* (London: Jarrolds, 1942); Fryniwyd Tennyson Jesse et Harold Marsh Harwood, *While London Burns; Letters Written to America (July 1940-June 1941)* (London: Constable & Co. Ltd., 1942); Harold Nicolson, *Diaries and Letters*, Nigel Nicolson (London: Collins, 1967).

⁸³ Pendant la guerre, environ cinq-cents personnes tinrent un journal personnel, pour la plupart jusqu'en 1945, qu'ils envoyaient aux responsables de Mass-Observation chaque mois. Aucune instruction particulière ne fut donnée aux diaristes, si bien que le style et le contenu des journaux varient considérablement.

inclut également des articles tirés de l'organe de presse du mouvement documentaire, *Documentary News Letter*, ainsi que les critiques publiées dans le *Penguin Film Review*.

Écrits théoriques des cinéastes et techniciens du cinéma de la période

Notre étude du traitement du son des documentaires produits par le Crown Film Unit et par les unités documentaires indépendantes repose, outre sur les films eux-mêmes, sur les écrits théoriques et articles produits par les cinéastes et techniciens britanniques de l'époque, et sur les entretiens qu'ils réalisèrent à l'époque ou rétrospectivement, ainsi que sur leur correspondance. Nous nous référerons par exemple régulièrement à l'ouvrage *Sound and the Documentary Film*, publié en 1947 par l'ingénieur du son du Crown Film Unit Ken Cameron, consacré aux techniques d'enregistrement et de traitement du son dans les documentaires. Les mémoires non publiés du même auteur, intitulées *All Squeak and No Bubble*, ont également été une source d'informations précieuse. Citons enfin *Documentary Film* (1952) et *Documentary Diary* (1973) du réalisateur et producteur Paul Rotha, *Don't Look at the Camera* (1974), du réalisateur Harry Watt, *A Life in Movies* (1986) et *Million Dollar Movie* (1995) de Michael Powell, *Working for the Films* (1947) édité par Oswald Blakeston, *Pandaemonium* de Humphrey Jennings, publié à titre posthume en 1985, le manifeste du réalisateur Len Lye intitulé « Individual Happiness Now » (1941), l'essai du compositeur Jack Ellitt, « On Sound » (1935), ainsi que tous les articles publiés par les réalisateurs et producteurs John Grierson, Alberto Cavalcanti, l'ingénieur du son Ken Cameron, ou encore les compositeurs Ralph Vaughan Williams, William Alwyn et Walter Leigh.

Approche méthodologique pluridisciplinaire

La diversité des sources qui constituent notre corpus suppose l'adoption d'approches méthodologiques plurielles et l'emprunt d'un vocabulaire critique relevant de plusieurs champs d'étude – analyse musicale (pour la bande-son et la musique extradiégétique), analyse littéraire (pour les écrits du Blitz), sociologie de la réception (pour l'étude de la réception des films officiels), sociologie du cinéma (pour l'étude des pratiques de consommation des Britanniques), et enfin et principalement, études culturelles et analyse du paysage sonore. L'analyse de la bande-son des films de notre corpus s'appuiera, plus précisément, sur les ouvrages théoriques

et les concepts développés par Michel Chion⁸⁴ tels que celui de « musique de fosse », de sons « in », « hors-champ » et « off », d'« audiospectateur », par Claudia Gorbman⁸⁵, en particulier son concept de « narrative cueing » ou « ponctuation narrative » que nous appliquons à la bande-son, par les cinéastes soviétiques Vsevolod Poudovkine Sergei Eisenstein et Grigori Alexandrov⁸⁶, tels que le « contrepoint sonore » et l'« asynchronicité » qu'ils définissent dans leur manifeste intitulé « A Statement », par le compositeur Pierre Schaeffer⁸⁷, notamment les idées de sons « acousmatiques », d'« écoute réduite », de « musique concrète », et d'« objets sonores », ainsi que sur plusieurs ouvrages théoriques sur le son au cinéma tels que *Sound Theory, Sound Practice*⁸⁸, de Rick Altman, *Film Sound: Theory and Practice*⁸⁹ (John Belton et Elisabeth Weis, éd.) ou *A Cinema of Nonfiction*⁹⁰, de William Guynn. La terminologie mise au point par Raymond Murray Schafer sera également au cœur de notre analyse, à commencer bien sûr par le concept de paysage sonore, mais également de *soundmarks* (marqueurs sonores), *keynote sounds* (sonorités maîtresses, ou toniques) et *signals* (sons à valeur signalétique ou signaux sonores), dont nous détaillerons la nature en première partie de cette thèse. Notre travail est également étayé, lorsque cela s'avère nécessaire, par le vocabulaire critique caractéristique de l'analyse musicale.

Constitution du corpus et travail d'archives

La constitution de notre corpus cinématographique s'est opérée par plusieurs biais. Les catalogues de référence, *The British Film Catalogue* (1973) de Denis Gifford, et *British Official Films in the Second World War : A Descriptive Catalogue* (1980), de Frances Thorpe et Nicholas Pronay, ont servi de références de départ afin d'établir une première liste de films à consulter. Nous avons, tout au long de notre travail de thèse, entrepris de visionner à la fois les films documentaires officiels et les films de fiction de la période. Lorsque cela était possible, nous avons eu recours au format DVD – il existe des compilations éditées par le British Film Institute par exemple, ou des collections spéciales consacrées aux films de fiction britanniques de la Seconde Guerre mondiale. Par ailleurs, les collections du site de l'Imperial War Museum⁹¹ renferment des

⁸⁴ Chion, *Le son au cinéma*; Chion, *L'audio-vision*, 2000.

⁸⁵ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Londres: BFI, 1987).

⁸⁶ Sergei M. Eisenstein, V. I. Pudovkin, et G. V. Alexandrov, « A statement », *Film sound: Theory and practice*, 1985, 83–85.

⁸⁷ Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète* (1952; repr., Paris: Éditions du Seuil, 2016) ; Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, Nouv. éd (1966; repr., Paris: Seuil, 2002).

⁸⁸ Rick Altman, éd., *Sound theory, sound practice, AFI film readers* (New York: Routledge, 1992).

⁸⁹ Elisabeth Weis et John Belton, *Film Sound: Theory and Practice* (New York: Columbia University Press, 1985).

⁹⁰ William Guynn, *A Cinema of Nonfiction* (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1990).

⁹¹ <https://www.iwm.org.uk/collections>

centaines de films documentaires numérisés en libre accès, de même que le British Film Institute, qui restaure et met régulièrement en ligne, sur le BFI Player⁹², des courts-métrages tirés de ses archives, et le site du British Council⁹³, dont tous les films sont accessibles gratuitement. La bibliothèque numérique Internet Archive⁹⁴ comprend également plusieurs films libres de droits. Enfin, nous avons pu visionner les films qui n'étaient pas accessibles par ces biais directement aux archives du British Film Institute à Londres. Selon Thorpe et Pronay, 1 887 films officiels furent présentés au public britannique pendant la Seconde Guerre mondiale, auxquels il faut ajouter 380 films de fiction et 3 200 *newsreels*⁹⁵. Nous avons, à ce jour – ce chiffre étant en évolution constante – visionné environ 500 de ces films. Un grand nombre des films officiels ont été perdus, ou sont introuvables, et il est évident que notre étude ne peut porter que sur les films que nous avons pu consulter, ou sur la production ou la réception desquels nous avons trouvé des informations aux archives.

Notre corpus filmique est constitué de l'ensemble de ces cinq-cents films. Nous avons en effet en premier lieu cherché à dégager des constantes, des leitmotivs dans le traitement du son de ces films, à travers une étude transversale et systématique de leur bande-son. Plusieurs de ces films, qui se distinguent par le traitement particulièrement créatif de leur bande-son, ont toutefois également fait l'objet de micro-lectures en deuxième ou troisième partie de cette thèse. Parmi ceux-ci, mentionnons notamment les documentaires *Listen to Britain*, *The Silent Village* et *London Can Take It* (Humphrey Jennings), *The First Days* (Humphrey Jennings et Harry Watt), *Squadron 992* et *Target for Tonight* (Harry Watt), *If War Should Come* (GPO Film Unit), *Close Quarters* (Jack Lee), *Ordinary People* (Jack Lee et J.B. Holmes), *Coastal Command* (J.B. Holmes), *Our Country* (John Eldridge), *Desert Victory* (Roy Boulting), *Newspaper Train*, *Kill or Be Killed* et *When the Pie Was Opened* (Len Lye), *These Are the Men* (Alan Osbiston), *Germany Calling* (Charles Ridley), et les longs-métrages de fiction *One of Our Aircraft Is Missing* et *A Matter of Life and Death* (Michael Powell et Emeric Pressburger), *Nine Men* (Harry Watt), *The Next of Kin* (Thorold Dickinson), *Pimpernel Smith* (Leslie Howard), ou encore *The Day Will Dawn* (Harold French).

Notre travail d'archives a également consisté à examiner les enquêtes menées, ou documents compilés, par les services de Mass-Observation. Les archives de Mass-Observation

⁹² <https://player.bfi.org.uk/>

⁹³ <https://film.britishcouncil.org/>

⁹⁴ <https://archive.org/>

⁹⁵ Thorpe et Pronay, *British Official Films in the Second World War: A Descriptive Catalogue*, 1980, ix.

se trouvent dans le fonds The Keep de l'Université du Sussex, à Brighton. Bien que nous ayons eu l'occasion de nous y rendre en personne, l'essentiel de notre travail de collecte s'est effectué par le biais du site Mass-Observation Online⁹⁶, qui contient l'ensemble de ces archives en version numérisée. Nous avons également eu accès au patrimoine écrit des archives du British Film Institute à la Reuben Library du site de Southbank, et en particulier au fonds d'archives consacré au réalisateur Humphrey Jennings. Nous avons enfin consulté les National Archives de Kew, où nous avons pu examiner des documents relatifs à la production de plusieurs films, des *memoranda* produits par le Ministère de l'Information ou des rapports officiels de la Films Division. Quant aux sources littéraires de notre corpus, nous les avons principalement consultées à la British Library ou à la BnF.

Choix de la période et bornes chronologiques

Comme le soutient l'historienne Sonya O. Rose dans son ouvrage *Which People's War? : National Identity and Citizenship in Wartime Britain 1939-1945*, c'est en temps de guerre que s'accélère le travail idéologique de la construction d'une nation, et donc de l'attachement émotionnel des citoyens à leur patrie. Cet attachement n'est pas inné et ne découle pas d'une aversion naturelle pour l'ennemi contre lequel se bat le pays ; il nécessite une élaboration idéologique précise de la part du gouvernement :

[I]t is in wartime [...] that this ideological work is especially trenchant in generating emotional attachment to the nation. The strength of these attachments, however, does not mean that representations of the nation are actually successful in making individuals see themselves as fully national beings. Even though it may seem self-evident that war heightens the significance of the nation as an object of identification making national subjects passionate about their embattled country, the process of national identity formation is not automatic. It is [...] produced by ideological work⁹⁷.

Ainsi le gouvernement mit-il en avant, tout au long du conflit et *a fortiori* pendant la période du Blitz l'idée selon laquelle le peuple britannique était uni contre l'ennemi au nom de la défense de la nation sous une même bannière identitaire, derrière laquelle s'effaçaient les distinctions de classe, de genre, de provenance géographique, de profession ou encore de génération. Cette idée d'unité du peuple et de participation de l'ensemble de la population à l'effort de guerre

⁹⁶ <http://www.massobservation.amdigital.co.uk/>

⁹⁷ Sonya O. Rose, *Which People's War?: National Identity and Citizenship in Wartime Britain 1939-1945* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 13.

s'illustra dans des expressions telles que *pulling together* (« resserrer les rangs ») ou la *People's War* (la « guerre du peuple »). Selon nous, ce travail idéologique d'attachement des citoyens britanniques à leur pays trouva une de ses expressions dans les discours gouvernementaux sur les bruits de la guerre et la façon dont ceux-ci furent traités dans le cinéma officiel. Si la représentation du Blitz – ce « mythe du Blitz » – qui est aujourd'hui la nôtre est d'ailleurs en grande partie façonnée par ses sons caractéristiques (sirène de raid aérien, vrombissement des moteurs d'avions, sifflement des bombes...), cela est notamment dû au traitement qui en est fait dans le cinéma de la période.

Par ailleurs, ces discours idéologiques sur l'idée de nation n'émergent pas *ex nihilo*, comme le montre Sonya O. Rose. Ceux-ci sont façonnés par les contextes culturels et sociaux spécifiques des périodes précédentes, ainsi que par l'ensemble de la population, et non simplement par les acteurs du pouvoir institué :

While certainly the propaganda arms of the Government are significant in generating the national meanings that circulate, they do not operate in a cultural vacuum, nor is the process of national identity formation simply dictated by those with formal political power. Rather, ideas about the nation and the symbols by which it is represented are in dialogue with a range of cultural meanings. And these symbols and meanings are reworked in various ways by people differently located in society who join in the national conversation. The fact that World War II followed a depression in which there was massive though uneven unemployment and poverty – there were still a million unemployed at the beginning of the war – was highly significant in shaping the terms of the discussion about the nation and its future⁹⁸.

Le GPO Film Unit, avant d'être intégré à la Films Division du Ministère, possédait déjà une tradition d'expérimentation sonore caractéristique – les documentaristes ayant en effet très tôt perçu l'intérêt d'une utilisation active (et non plus passive ou mimétique) du son au cinéma. Nous souhaitons démontrer que le contexte de la Seconde Guerre mondiale offrit l'occasion aux documentaristes de consolider cette tradition et que ces expérimentations se cristallisèrent alors autour des exigences de propagande, et notamment autour de la nécessité de promouvoir l'unité du peuple et de poursuivre un effort de guerre national.

Les discours sur le son, comme cela a été démontré à plusieurs reprises, et en particulier dans l'ouvrage de James Mansell *The Age of Noise in Britain*, émergèrent dans l'Angleterre victorienne et se consolidèrent avec la révolution industrielle et l'avènement de l'âge moderne.

⁹⁸ *Ibid.*, 14.

Il nous semble fécond d'explorer le traitement du son dans un médium qui était à l'époque tout récent, le cinéma parlant – les *talkies* ne s'étant généralisés que dans le courant des années 1930 – *a fortiori* dans un moment définitoire pour l'identité nationale britannique, où le son fut utilisé comme outil de propagande par le gouvernement.

Notre étude couvrira l'ensemble de la période de la Seconde Guerre mondiale à compter de l'entrée en guerre du Royaume-Uni, le 3 septembre 1939, et jusqu'à la capitulation de l'Allemagne, le 7 mai 1945. La plupart des films de notre corpus furent toutefois produits à partir de janvier 1940, lorsque le GPO Film Unit fut intégré à la Films Division du Ministère et renommé Crown Film Unit. Il conviendra bien sûr également de traiter de plusieurs productions de la décennie précédente, afin de souligner l'évolution de l'esthétique sonore des documentaires. Nous ne traiterons pas enfin des films – documentaires ou de fiction – produits après la guerre, car nous nous intéressons avant tout à leur contexte de diffusion, au message qu'ils véhiculaient et à la réception de ce message par les spectateurs britanniques de l'époque. Pour des raisons similaires les productions étrangères, notamment américaines, diffusées en Grande-Bretagne, seront exclues de notre étude – sauf de manière ponctuelle, à titre de comparaison. Précisons également que nous ne tiendrons compte que des conditions de visionnage et des réactions du public des îles britanniques et non de l'ensemble de l'empire britannique, au public duquel certains des films produits était également destinés.

Positionnement de notre sujet de recherche

Les ouvrages consacrés au cinéma documentaire britannique pendant la Seconde Guerre mondiale sont légion⁹⁹. Il est toutefois très rare que ces ouvrages mentionnent le

⁹⁹ Signalons par exemple James Chapman, *The British at war: cinema, state, and propaganda, 1939-1945* (Londres: IB Tauris, 1998); James Chapman, *A New History of British Documentary* (Houndmills: Palgrave, 2015); Robert Murphy, *Realism and tinsel: cinema and society in Britain, 1939-1949*, Cinema and society (London ; New York: Routledge, 1992); Robert Murphy, *British Cinema and the Second World War* (Londres: Continuum, 2000); Anthony Aldgate et Jeffrey Richards, *Britain Can Take It: The British Cinema in the Second World War, Second Edition* (London: I.B.Tauris, 2007); Jeffrey Richards, *Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army* (Manchester: Manchester University Press, 2009); Philip M Taylor, éd., *Britain and the Cinema in the Second World War* (Houndmills: Palgrave, 2001); Charles Drazin, *The finest years: British cinema of the 1940s* (Londres: IB Tauris, 2007); Mark Duguid et al., *Ealing revisited* (Londres: British Film Institute/Palgrave, 2012); Andrew Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain* (Oxford: Clarendon Press, 2003); Nick Hayes et Jeff Hill, éd., « *Millions Like Us* »? *British Culture in the Second World War*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2011); Roger Manvell, *Films and the second world war* (Londres: AS Barnes, 1974); K. R. M. Short, éd., *Film & radio propaganda in World War II*, 1st ed (Knoxville: University of Tennessee Press, 1983); Paul Swann, *The British Documentary Film Movement, 1926-1946* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

traitement du son des films documentaires, si ce n'est incidemment, et encore moins le lien entre les politiques de propagande et la bande-son des films. Des articles consacrés aux documentaires les plus célèbres de la période, et en particulier à la filmographie de Humphrey Jennings (au sujet de laquelle ont paru plusieurs monographies) se penchent davantage sur la question du son, mais ces œuvres sont alors traitées comme idiosyncrasiques d'un auteur, ou d'une équipe de tournage particuliers¹⁰⁰.

Quelques ouvrages collectifs consacrés au son (ou au son et à la musique) dans les documentaires ont été publiés ces dernières années, notamment *Music and Sound in Documentary Film*¹⁰¹, édité par Holly Rodgers et *Soundings : Documentary Film and the Listening Experience*¹⁰², édité par Geoffrey Cox et John Corner. Les chapitres portant sur les documentaires britanniques sont toutefois peu nombreux, et ceux sur les productions de la Seconde Guerre mondiale le sont d'autant moins. Les affinités entre la composition électroacoustique et le cinéma documentaire britannique ont fait l'objet de deux articles, de Geoffrey Cox¹⁰³ et Andy Birtwistle¹⁰⁴, et d'un paragraphe dans l'ouvrage de Philippe Langlois sur la musique électroacoustique et le cinéma¹⁰⁵, mais ceux-ci ne traitent que des films produits pendant la période d'avant-guerre. Il nous semble donc primordial de rectifier ce déséquilibre et d'étudier le traitement du son dans les documentaires britanniques de la Seconde Guerre mondiale comme à la fois caractéristique des productions du mouvement documentaire et découlant des exigences de propagande qui étaient celles du gouvernement au nom duquel ces films étaient produits.

¹⁰⁰ Saluons notamment les articles de Heather Wiebe (« Morale as Sonic Force: *Listen to Britain* and Total War », *Sound Studies*, 29 octobre 2019, 1-18), de David Rosen (« The sounds of music and war: Humphrey Jennings's and Stewart McAllister's *Listen to Britain* (1942) », in *Coll'astuzia, col giudizio: essays in honor of Neal Zaslaw*. [Ann Arbor: Steglein, 2009], 389-427) ou encore de John Hartley (« The Best Propaganda: Humphrey Jennings, *The Silent Village* (1943) », in *Beautiful Things in Popular Culture*, Alan McKee [Oxford: Blackwell Publishing, 2007], 144-63) sur le traitement du son de *Listen to Britain*, ainsi que les nombreux ouvrages consacrés à Humphrey Jennings qui mentionnent le traitement sonore créatif de ses films, tels que ceux de Philip C. Logan (*Humphrey Jennings and British Documentary Film: A Re-assessment* [Abingdon: Routledge, 2016]) ou de Kevin Jackson (Kevin Jackson, *Humphrey Jennings* [London: Picador, 2005]).

¹⁰¹ Holly Rogers, éd., *Music and Sound in Documentary Film* (Londres: Routledge, 2014).

¹⁰² Geoffrey Cox et John Corner, éd., *Soundings: Documentary Film and the Listening Experience* (Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2018).

¹⁰³ Geoffrey Cox, « "There Must Be a Poetry of Sound That None of Us Knows..." : Early British documentary film and the refiguring of musique concrète », *Organised Sound* 22, n° 2 (2017): 172-186.

¹⁰⁴ Andy Birtwistle, « Electroacoustic Composition and the British Documentary Tradition », in *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media: integrated soundtracks*, Liz Greene, Danijela Kulezic-Wilson (London: Palgrave Macmillan, 2016), 387-402.

¹⁰⁵ *Op. cit.*

L'aspect sonore des conflits est par ailleurs rarement étudié. L'ouvrage de Steve Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*¹⁰⁶, ainsi que des articles ponctuels tels que « Listening to the Din of the First World War¹⁰⁷ » de Kassandra Hartford, ou « Sound and War¹⁰⁸ » de Philip S. Meilinger, font exception. Force est de constater que la plupart des numéros spéciaux de revues ou des ouvrages collectifs dont les titres annoncent qu'ils traiteront du « son et des conflits » ne couvrent en réalité que l'aspect musical du son, et non pas les manifestations sonores dans une acception plus large. Un entretien avec Michel Chion intitulé « Listening to the Sounds of War¹⁰⁹ » a récemment été publié dans la revue *Sound Studies*, en prévision de la sortie prochaine de son ouvrage *Le Livre des sons, une célébration* (un « inventaire de mots et de textes sur les sons dans plusieurs langues et à travers l'histoire¹¹⁰ »), mais de l'aveu de celui-ci, son ouvrage ne se concentre pas sur les sons de la guerre, pour lesquels « il n'a pas d'intérêt particulier¹¹¹ ».

Le paysage sonore du Blitz et la réaction des Britanniques à leur environnement auditif ont, de même, été relativement peu étudiés, et ce malgré la profusion de remarques, dans des publications académiques ou destinées au grand public, au sujet de l'aspect éminemment sonore de notre mémoire collective du Blitz. Un article de Gabriel Moshenska, intitulé « Moaning Minnie and the Doodlebugs : Soundscapes of Air Warfare in Second World War Britain¹¹² » et publié dans l'ouvrage collectif *Modern Conflict and the Senses*, s'intéresse aux comptes rendus contemporains de survivants du Blitz (à partir de la base de données en *open access* de la BBC « WW2 People's War ») faisant mention de ses différents bruits caractéristiques. Si l'article a le mérite de valoriser cette base de données encore trop peu exploitée, l'étude consiste en une simple description paraphrastique de ces sources et pêche par l'absence de perspective analytique. Notre étude se concentre par ailleurs exclusivement sur les récits produits pendant

¹⁰⁶ Steve Goodman, *Sonic warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* (Cambridge, MA: MIT Press, 2012).

¹⁰⁷ Kassandra Hartford, « Listening to the Din of the First World War », *Sound Studies* 3, n° 2 (3 juillet 2017): 98-114.

¹⁰⁸ Phillip S. Meilinger, « Sound and War », *The RUSI Journal* 161, n° 5 (2 septembre 2016): 78-83.

¹⁰⁹ Luis Velasco-Pufleau, « Listening to the Sounds of War: An Interview with Michel Chion », *Sound Studies* 3, n° 2 (3 juillet 2017): 165-69. L'entretien original en langue française se trouve sur le blog de recherche de Luis Velasco-Pufleau (« Music, Sound and Conflict ») sous le titre « Écouter les sons de la guerre » (<https://msc.hypotheses.org/460> [consulté le 08/04/20]).

¹¹⁰ <http://michelchion.com/biography> (consulté le 14/04/20).

¹¹¹ « Le livre que je prépare porte sur les sons dans la vie, les sons dans l'histoire, à travers des sources littéraires diverses, donc forcément la guerre y joue un rôle important. Cependant, je n'ai pas d'intérêt particulier pour les sons de la guerre, j'en parle aujourd'hui puisque c'est l'objet de votre propre recherche, mais il me semble que c'est un sujet qui intéresse à peu près tout le monde. Soit parce que les gens ont vécu des guerres, soit parce que ces personnes sont fils ou filles des personnes qui ont vécu des guerres. » (*op. cit.*).

¹¹² Gabriel Moshenska, « Moaning Minnie and the Doodlebugs: Soundscapes of air warfare in Second World War Britain », in Nicholas J. Saunders et Paul Cornish, éd., *Modern conflict and the senses* (Milton Park, Abingdon, Oxon ; New York, NY: Routledge, 2017), 106-22.

– ou juste après – le Blitz, et non sur les récits rétrospectifs, bien que ceux-ci méritent bien sûr d’être également explorés. Les récits contemporains du Blitz ont d’ailleurs fait l’objet de plusieurs publications, mais la réaction au paysage sonore telle qu’elle est exprimée dans ces récits n’est soumise qu’à des analyses ponctuelles¹¹³. Un seul ouvrage publié en 2017, *The Age of Noise in Britain : Hearing Modernity*, de James Mansell, traite véritablement et de manière très convaincante du paysage sonore du Blitz. Celui-ci se concentre sur la période allant du début de la Première Guerre mondiale à la fin de la Seconde Guerre mondiale et examine les diverses façons dont les sons de l’âge moderne ont progressivement façonné la définition du moi, à travers l’analyse des significations attachées aux différents types de sons, et de la façon dont ces significations se sont articulées aux débats sur la modernité : « [M]y aim is to show that the problem of noise, specifically, produced a number of different modern responses and that it became the target of competing claims to modernity¹¹⁴ ». Le quatrième et dernier chapitre de son étude est consacrée à la Seconde Guerre mondiale, période pendant laquelle il démontre que certains sons furent officiellement définis comme intrinsèquement nationaux, et bénéfiques ou néfastes en fonction de leur impact sur le moral des citoyens :

Certain kinds of sounds and ways of hearing were defined as characteristically national during the Second World War. Wartime heightens the politics of national belonging and intensifies [...] attempts to intervene in everyday sound and hearing. In Britain [...] the war heightened the significance of both everyday sound (as a result of air-raid sirens, bomb noises, and radio broadcasts) and of national ways of hearing¹¹⁵.

Entre autres, le principe de « guerre du peuple » (*People’s War*) nécessite selon lui d’être également interprété et examiné en termes sonores – « sound was used to project an image of wartime togetherness but also to construct the exclusionary norms of Britishness¹¹⁶ ». Notre traitement du paysage sonore de la Grande-Bretagne en guerre rejoint en plusieurs points celui de James Mansell : nous nous attachons également à étudier les discours officiels – notamment du gouvernement britannique et de la communauté médicale – sur le son, et en particulier sur l’impact de certains sons sur la résistance des Britanniques et sur la définition d’une idée de

¹¹³ Mentionnons par exemple à ce sujet les ouvrages de Penny Summerfield et Corina Peniston-Bird (*Contesting Home Defence: Men, Women and the Home Guard in the Second World War* [Manchester: Manchester University Press, 2014]), de Amy Helen Bell (*London Was Ours: Diaries and Memoirs of the London Blitz* [Londres: I.B. Tauris, 2014]), de Joshua Levine (*Forgotten Voices of the Blitz and the Battle for Britain: A New History in the Words of the Men and Women on Both Sides* [Londres: Ebury, 2007]), de Juliet Gardiner (*The Blitz: The British Under Attack* [Londres: Harper Collins, 2010]), ainsi que la thèse de Katherine E. Fisher (« Writing (in) the Spaces of the Blitz: Spatial Myths and Memory in Wartime British Literature » [University of Michigan, 2014]).

¹¹⁴ Mansell, *The Age of Noise in Britain*, 13.

¹¹⁵ *Ibid.*, 23-4.

¹¹⁶ *Idem.*

nation basée sur la résistance à l'ennemi. Toutefois, nous nous penchons également sur les réactions du peuple britannique à cet environnement sonore et aux injonctions gouvernementales, ce que Mansell ne fait pas, ou dans des cas très précis. Par ailleurs, si l'ouvrage fait mention du rôle gouvernemental du GPO Film Unit puis du Crown Film Unit – Mansell ayant par ailleurs co-édité une monographie sur le GPO Film Unit – il ne contient pas d'analyses de la bande-son des films et des leitmotifs sonores qui les caractérisent. Ce que nous souhaitons montrer, c'est que l'esthétique sonore documentaire britannique s'est nourrie des discours de propagande sur le son typiques de la Seconde Guerre mondiale, autour desquels se sont cristallisées les expérimentations sonores développées par les documentaristes dans les années 1930.

Du paysage sonore à la bande-son des films officiels

Notre étude prendra pour point de départ le traitement du paysage sonore du Blitz – bombardement systématique des principales zones urbaines du pays¹¹⁷ par la Luftwaffe, qui eut lieu entre septembre 1940 et mai 1941 – par le gouvernement britannique, sur les recommandations de la communauté scientifique. Nous démontrerons par exemple qu'on tenta, au nom de l'effort de guerre, de réduire l'exposition des civils à certains sons, tandis que d'autres, considérés comme bénéfiques pour la santé et la résistance des nerfs, étaient mis en avant ou érigés comme icônes sonores nationales à préserver. Plutôt que d'encourager les Britanniques à résister au nom de concepts vagues et impersonnels tels que la démocratie, la monarchie parlementaire, ou encore le proverbial *fair-play* britannique, les autorités entreprirent donc de rappeler aux citoyens que les sons représentatifs de la nation (carillons d'églises, cloches de Big Ben, jingle de la BBC, sons des campagnes britanniques, des mines et des fonderies, etc.) étaient des trésors nationaux pour la sauvegarde desquels il valait la peine de résister à l'ennemi. Nous nous intéresserons également aux réactions des Britanniques à leur environnement sonore et aux mesures prises par le gouvernement pour contrôler cet environnement. Nous verrons en particulier que ces sons, dans les discours des civils, sont soumis à un processus de métaphorisation et de mise à distance qui permet de les apprivoiser ou de les rendre inoffensifs.

¹¹⁷ Les villes de Londres, Liverpool, Hull, Bristol, Cardiff, Portsmouth, Plymouth, Southampton, Swansea, Birmingham, Belfast, Coventry, Glasgow, Manchester, ou encore Sheffield furent bombardées pendant la période du Blitz.

Nous nous pencherons dans un deuxième temps sur le cinéma officiel et sur les films produits par le Crown Film Unit et les autres unités documentaires. Il s'agira d'étudier la façon dont les documentaristes se sont adaptés aux exigences de propagande – soit convaincre la population du bienfondé de la guerre et de la nécessité de faire preuve de résilience et de solidarité – et comment ces exigences se sont traduites en un réaménagement idéologique des expérimentations sonores que menait le GPO Film Unit depuis le début des années 1930. Nous nous interrogerons sur l'évolution du rôle de l'école documentaire dont les productions – à la bande-son très expérimentale, pour certaines – étaient principalement réservées jusqu'au début de la guerre à une élite intellectuelle et qui dut toucher, pendant le conflit, la population dans son ensemble, à travers des canaux de diffusion divers. Nous verrons notamment qu'une esthétique sonore réaliste fut adoptée par les documentaristes afin de gagner la confiance des spectateurs et de faciliter la diffusion des messages de propagande. L'étude des réactions du public à ces films, basée sur les enquêtes de Mass-Observation, démontrera que les conditions de projection difficiles compromettaient l'appréciation de cette esthétique réaliste.

Nous entreprendrons enfin d'analyser la manière dont certains grands principes de propagande tels que la supériorité de la Grande-Bretagne sur l'Allemagne nazie, la *People's War*, le *pulling together* ou le *business as usual* se sont traduits en termes sonores dans les films officiels. La technique du contrepoint sonore, ou asynchronicité, fut notamment utilisée afin de signifier l'unité du peuple dans l'adversité par-delà ses divisions structurelles. Il est par ailleurs très courant que les sons de la guerre, *a priori* effrayants et inouïs, comme nous l'avons mentionné plus haut, soient traités dans les films comme autant d'instruments concordant à former une œuvre musicale. Conférer à ces sons disparates des propriétés musicales permettait d'appréhender, de rationaliser et de contrôler ces sons, qui seraient alors agencés selon des canons précis. Si notre étude concerne avant tout les films documentaires, nous verrons en outre que la bande-son de nombreux films de fiction produits pendant la Seconde Guerre mondiale se caractérise également par la mise en avant de sons et de musique diégétiques traduisant la cohésion du peuple britannique et la solidarité des peuples opprimés par l'occupant nazi. Nous terminerons par l'étude de deux courts-métrages semi-documentaires, *When the Pie Was Opened* (1941) et *The Silent Village* (1943) dont la bande-son, bien qu'elle semble de prime abord valider le discours officiel de propagande, permet l'émergence d'un sous-texte subversif venant mettre à mal l'union fantasmée du peuple britannique en temps de guerre.

PREMIÈRE PARTIE – Entendre la guerre : son et propagande pendant la Seconde Guerre mondiale

L'engagement de la population, aussi bien civile que militaire, dans le conflit, le bombardement systématique des zones urbaines, l'émergence de nouveaux types d'armement, modifièrent profondément le paysage sonore de la Grande-Bretagne et les pratiques d'écoute des citoyens. Le Blitz, en particulier, donna quotidiennement à entendre aux citoyens britanniques des sons jusque-là inouïs, tels que ceux des moteurs des bombardiers allemands et des avions de chasse britanniques, des bombes incendiaires ou missiles V-1 et V-2, des canons antiaériens, des explosions ou encore des sirènes de raids aériens. Terrés dans des abris antiaériens souterrains ou plongés dans la pénombre – un *blackout* complet fut imposé pendant toute la durée de la guerre – les civils se trouvaient dans l'incapacité d'observer directement les événements se déroulant à la surface, et durent apprendre à s'en tenir principalement à leur sens de l'ouïe pour appréhender leur environnement.

La crainte que l'exposition prolongée à ces bruits ne pût provoquer des séquelles physiques, neurologiques et psychologiques conduisit la communauté médicale et les autorités à formuler des discours dont le but était de déterminer quels sons étaient susceptibles soit de contribuer à l'effort de guerre, soit de conduire à l'abattement physique et moral des civils. Comme le démontre l'historien du son James Mansell dans son ouvrage *The Age of Noise in Britain*¹, cette volonté gouvernementale de contrôler le son et les pratiques d'écoute avait en réalité émergé dès la période de l'entre-deux-guerres, en réaction à l'apparition de sons nouveaux liés à la mécanisation et à la motorisation, caractéristiques de l'âge moderne. Pour l'Anti-Noise League (1933) par exemple, qui regroupait des activistes militant pour la réduction du bruit, et était dirigée par des membres éminents de la communauté médicale, les sons de l'âge mécanique venaient bouleverser le rythme naturel de la vie humaine, et représentaient un danger pour la solidité des nerfs et de l'âme.

Les inquiétudes formulées au cours des décennies précédentes sur les conséquences néfastes des sons de l'âge moderne se cristallisèrent naturellement, pendant la Seconde Guerre mondiale, autour de l'effort de guerre, qui s'illustrait notamment dans la résistance au bruit et à la « guerre des nerfs ». La cohésion sociale, l'implication dans le conflit de toutes les catégories

¹ Mansell, *The Age of Noise in Britain*.

de la population sans distinctions de classe, de genre, de provenance géographique, de profession et de génération, dépendait également de la reconnaissance de sons fédérateurs et typiquement nationaux qu'il incombait à chacun de sauvegarder afin de résister à l'ennemi.

Cette partie s'attachera d'une part à retracer la teneur et la portée des discours officiels sur le son pendant la Seconde Guerre mondiale – basés sur les recommandations de la communauté médicale – et d'autre part, à étudier les réactions des civils à ce nouvel environnement sonore, et à ces discours officiels sur le son. Nous nous intéresserons également au processus de métaphorisation inhérent aux discours formulés par les civils sur le son, participant d'une volonté d'appivoiser des sons *a priori* effrayants et aliénants, et aux liens entre le discours de propagande du gouvernement et la description faite de ces sons par la population civile.

CHAPITRE 1 – « In this war life is controlled, food is controlled, and even noise is controlled² » : contrôle gouvernemental de l’environnement sonore

Le recours à des armes sonores est aujourd’hui relativement répandu – on pense aux dispositifs de harcèlement acoustique tels que les canons à son (*Long Range Acoustic Devices* en anglais), utilisés pour contrôler les foules, ou à la torture auditive pratiquée sur certains prisonniers de Guantanamo, par exemple. L’intimidation ou la démoralisation par le son étaient toutefois déjà des techniques éprouvées pendant la Seconde Guerre mondiale³. Les fameux bombardiers allemands Junkers Ju 87, surnommés « Stuka », étaient par exemple équipés de sirènes directement montées sur leurs ailes, qui produisaient un son strident lors des attaques en piqué, et dont le volume augmentait à mesure que l’avion accélérât. Ces sirènes avaient pour objectif de terroriser et de démoraliser les civils et les militaires, ce qui leur valut d’être surnommées « trompettes de Jéricho⁴ ». Par ailleurs, des sifflets étaient montés sur certaines bombes, dans le même but de provoquer l’effroi de ceux qui les entendaient. Il en était de même des *doodlebugs*, ou V-1 (de l’allemand *Vergeltungswaffe*, « arme de vengeance »), premiers missiles de croisière de l’histoire, qui furent utilisés contre le Royaume Uni entre juin 1944 et mars 1945, principalement en représailles aux bombardements des villes allemandes par la RAF. Ces missiles avaient pour caractéristique de produire un bourdonnement notoire (d’où le surnom de *buzz bomb* qui leur est parfois donné), puis de piquer pour atteindre leur cible, ce qui provoquait la coupure du moteur et un silence sinistre, lourd du chaos et de la dévastation qu’ils allaient déclencher. Si leur capacité d’explosion était modeste, l’efficacité de ces missiles résidait dans l’impact psychologique du son qu’ils produisaient. Les missiles V-2 par ailleurs, qui volaient à une vitesse supérieure à celle du son, n’émettaient aucun son préalable permettant de les identifier et d’anticiper leur trajectoire, ce qui en fit des armes tout aussi redoutables.

² « SOCIAL ENVIRONMENT AND THE WAR », *The Lancet* 235, n° 6076 (février 1940): 285-86.

³ Même si celle-ci n’opéra qu’après le débarquement, l’« armée fantôme » (« Ghost Army »), unité de l’armée américaine créée dans le but de tromper l’ennemi en lui laissant croire à la présence de troupes dans un lieu donné, était caractéristique de cet usage militaire et stratégique du son. Cette armée était chargée, par le recours à des chars d’assaut et des décors gonflables, mais également à des enregistrements de bruits de troupes, de chars, et de fausses transmissions radio diffusées sur des hauts-parleurs, d’attirer l’attention de l’ennemi, permettant aux troupes réelles de manœuvrer ailleurs.

⁴ Selon l’Ancien Testament (Livre de Josué), lors de la bataille de Jéricho, dans le pays de Canaan, sept prêtres sonnèrent sept trompettes sept jours durant, en encerclant les murailles de la ville, suite à quoi celles-ci s’effondrèrent, laissant la voie libre aux Hébreux qui conquièrent Jéricho.

1. Identifier les sons : sons amis, sons ennemis

Certaines stratégies défensives de l'armée britannique étaient également basées sur le son. Des dispositifs mécaniques de télémétrie sonore antiaérienne, placés tout au long de la côte britannique, furent utilisés au début de la guerre pour détecter l'arrivée des bombardiers allemands en captant le bruit de leurs moteurs. Ces dispositifs employaient des miroirs acoustiques qui, placés à différents endroits et orientés selon différents angles permettaient, par l'usage de la triangulation, de localiser une source sonore. Des microphones placés au centre des miroirs permettaient par ailleurs de capter et d'amplifier des sons produits de l'autre côté de la Manche⁵. L'utilisation de ces miroirs acoustiques fut interrompue courant 1940, lorsque ceux-ci furent remplacés par les stations de radars d'alerte côtières « Chain Home » construites par la Royal Air Force (RAF). Harvey Klemmer, diplomate américain en poste à l'ambassade des États-Unis de Londres pendant la Seconde Guerre mondiale, décrivait ces appareils de télémétrie sonore comme des substituts de l'oreille humaine :

The men use an army sound locator, an apparatus based on the principle of human hearing. It has large moveable trumpets for ears, four feet six inches apart instead of the human span of six inches. Two pairs of trumpets are used, one for the horizontal plane and one for the vertical and, when these are on the sound line, it is possible to secure a calculation indicating the approximate position of enemy aircraft⁶.

Des appareils de détection sonore furent par ailleurs utilisés pendant le Blitz pour localiser les victimes sous les débris. Ils permettaient de capter différents types de sons produits par les personnes ensevelies, tels que des gémissements, des sifflements – on recommandait en effet aux gens de siffler, s'ils se retrouvaient ensevelis – des cris, ou encore le bruit d'éboulement des débris. Il fallait cependant, pour que ces appareils fussent efficaces, réduire les bruits environnants à leur minimum, comme le souligne une lettre datée du 26 juillet 1941 rendant compte de la visite d'un ingénieur au Air Defence Research and Development Establishment (ADRDE), organisme de recherche dirigé par le War Office dont le but était de développer le radar pour l'armée britannique :

⁵ Certains de ces miroirs acoustiques sont encore visibles aujourd'hui, tels celui de Denge, situé sur le cap de Dungeness, et celui de Hythe, dans le Kent. Voir annexe 1.

⁶ Harvey Klemmer, *They'll Never Quit* (London: Right Book Club, 1942), 28.

A wide range of air home sounds is expected from low pitched groans to whistling or screaming sounds and non-periodic sounds such as might be set up by rubbing or the slithering of disturbed debris.

Working on the general principle that background noise should be suppressed as far as possible in order to allow of the maximum possible amplification of the “signal”, and with the limitation that apparatus must be small and easily handled, it was suggested to Mr. Swann that he should be equipped with two types of directional apparatus one for low frequency sounds say from 100-400 cps and another for medium and high frequency sounds say from 800 upwards⁷.

L’usage de technologies de captation ou de reproduction sonore dans le but d’apprendre aux soldats et aux gardiens de la protection civile (*Air Raid Precaution wardens*) à différencier les sons des avions de chasse ennemis et britanniques fut débattu pendant la période du Blitz. Une discussion entre le sous-secrétaire d’État à la Guerre Sir Edward Grigg et le parlementaire Oliver Locker-Lampson eut lieu à ce propos à la Chambre des Communes peu avant le début de la Bataille d’Angleterre, le 27 juin 1940, lors de laquelle la possibilité de fournir des enregistrements de sons d’avions de chasse au personnel de défense du pays fut évoquée :

§Commander Locker-Lampson asked the Secretary of State for War whether he will instruct all units of defence in this country to learn to distinguish between the sound of a German aeroplane from that of a British aeroplane [...].

§Sir E. Grigg: The ability to distinguish with certainty between the sounds of enemy and friendly aircraft can be attained only by continuous experience of the sounds of actual aircraft, and, in many cases, those now serving at home have had such experience. It is possible, however, that recorded sounds might be of use for instructional purposes, and I will I have this investigated⁸. [...]

S’ensuivit une série d’enquêtes menées par l’Air Defence Research and Development Establishment quant à la possibilité effective de distinguer les avions britanniques des avions allemands grâce aux seuls bruits qu’ils émettaient. Une lettre à l’attention du directeur adjoint du pôle de recherche et développement de l’ADRDE, rédigée par le commandant du Royal Observer Corps (ROC), organisation de défense civile destinée à la détection et au signalement des avions survolant la Grande-Bretagne, mentionne l’existence de plusieurs enregistrements de bruits d’avion en vol sur gramophone réalisés dans le but de tester la possibilité de déterminer si un avion survolant le pays était allemand ou britannique à partir du son qu’il émettait (« an

⁷ « Location of Buried Casualties - Visit of Mr. Swann », 26 juillet 1941, AVIA 7/2926, National Archives.

⁸ HC Deb (27 juin 1940) vol. 362 c601. Consultable à [https://hansard.parliament.uk/Commons/1940-06-27/debates/8ffd8aca-0862-4d54-a632-e8c14bc4d82b/EnemyForces\(Detection\)](https://hansard.parliament.uk/Commons/1940-06-27/debates/8ffd8aca-0862-4d54-a632-e8c14bc4d82b/EnemyForces(Detection)) (Consulté : 12 mai 2015).

investigation was begun by A.D.R.D. at the request of D.D.S.R.II., Ministry of Aircraft Production, arising from a controversy as to whether it is possible to distinguish our own from German aircraft by the character of the sounds they emit⁹ »). Il s'avéra difficile d'affirmer avec certitude s'il s'agissait d'engins britanniques ou allemands ; on décida donc de recréer ces sons artificiellement, à partir des caractéristiques physiques des sons enregistrés, et en tenant compte plus particulièrement du ratio entre la fréquence fondamentale du son et ses fréquences harmoniques. Ce son recréé artificiellement, débarrassé des bruits parasites entourant les enregistrements initiaux, fut jugé suffisamment fidèle à l'original pour pouvoir être utilisé comme référence par l'Armée ou, à moindre titre, le Royal Observer Corps (« We have already approved the issue of these records for Sound Locator training in the Army and gladly agree to their being issued to you, if you wish to hear them¹⁰ »). Il fut même envisagé de réaliser une brochure sur les sons des avions à destination des observateurs (« For some time, we have had on the programme of the Acoustic Section at A.D.R.D.E. a job of preparing a small pamphlet on aircraft sound and what the ground observer can deduce from it¹¹ »).

Une autre réunion à laquelle assistèrent des membres de l'ADRDE, du Ministère de la Production Aéronautique (Ministry of Aircraft Production), des Royal Observer Corps, du National Physical Laboratory, de la compagnie Gramophone et de l'unité cinématographique du Ministère de l'Air, fut organisée le 21 janvier 1942. Au cours de cette réunion, on soumit deux membres du Royal Observer Corps à l'écoute d'enregistrements de bruits d'avions sur Gramophone, qu'ils parvinrent à identifier sans difficulté :

A Gramophone record was then played and Messrs. Ashby and Myall of the R.O.C. judged it to be one of three German aircraft. A second aircraft, believed to be friendly from the fact that it was seen to show a downward identification light, was also judged to be German by the R.O.C. representatives who claim to be able to recognise aircraft by sound.

The sound produced by the oscillators was then switched on and by common consent judged to be a good reproduction of aircraft sound. The R.O.C. listeners declared it to be like the sound of German aircraft¹².

On conclut qu'il était parfaitement possible pour des civils ordinaires de différencier deux avions dont les sons étaient radicalement différents, et qu'il était par conséquent envisageable que des

⁹ « Recording of Aircraft Noises », 6 décembre 1941, AVIA 7/2987, National Archives.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² « Notes on a demonstration and discussion of reproduced aircraft sound with a view to its application to recognition of enemy aircraft by Sound, held at the National Physical Laboratory », 21 janvier 1942, AVIA 7/2987, National Archives.

membres du ROC, dont les oreilles étaient plus entraînées, pussent distinguer des avions dont les sons étaient bien plus similaires :

A discussion followed on the possibility of recognising aircraft by sound. It was accepted that everyone could distinguish by ear between aircraft of widely differing types. To take an extreme case, a low single-engined aircraft may be contrasted with a high-power double-engined bomber. It seemed reasonable therefore to accept the claims of some observers with trained musical ears that they could distinguish aircraft which are much more nearly alike. Air Commodore Brock said that examination of observers reports on certain areas had shown that identifications of aircraft type by sound were correct in 75 % of cases¹³.

Il fut donc suggéré que l'on fournisse aux membres des Royal Observer Corps des enregistrements à l'aune desquels ils pourraient notamment déterminer la présence d'avions ennemis « intrus » aux côtés des avions britanniques retournant aux aérodromes. Ces enregistrements pourraient provenir de films gouvernementaux tels que *Target for Tonight* (1941, Harry Watt), dont le Ministère de la Production aéronautique jugeait qu'il contenait des enregistrements extrêmement précis des bombardiers britanniques Wellington :

Mr. Bell mentioned that the film "Target for tonight" had an excellent "sound track" of a Wellington and that there was a good "track" of a Whitley in another film. F/Lt. Sweeney said it would be possible to make these available and Dr. Dutton said that if it would help, his Company could transfer the sound tracks from film to gramophone discs, this being merely a matter of routine for them¹⁴.

Un compte rendu secret du Ministère de la Production aéronautique du 23 mars 1942 indique que seuls les enregistrements originaux sur Gramophone, et non les sons recréés synthétiquement, furent finalement jugés utiles au ROC, et la collaboration entre le gouvernement britannique et l'Air Defence Research and Development Establishment s'arrêta là.

L'utilisation du son comme arme offensive aux effets physiques et psychologiques dévastateurs, mais également l'attention prêtée au son comme stratégie défensive, expliquent l'intérêt, dès le début de la guerre, pour les effets des bruits des bombardements sur la population civile et militaire, et la nécessité de mettre en place des stratégies de résistance à la « guerre des nerfs », expression employée pour caractériser l'offensive sonore ennemie. Les effets physiques

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

et psychologiques des bruits des raids aériens – et de la guerre, de manière générale – firent donc dès le début de la guerre l’objet d’observations, de débats et de discours de la communauté médicale, relayés par le gouvernement britannique, pour qui le contrôle de l’environnement sonore s’imposa comme une véritable stratégie militaire, puisqu’en dépendaient la résistance et le moral des citoyens, ainsi que leur contribution à l’effort de guerre.

2. « Noise cannot kill¹⁵ » : effets des sons du Blitz sur la santé et solutions proposées

L’idée que le bruit serait l’ennemi principal de la population britannique traverse l’ensemble des discours formulés par la communauté scientifique pendant la Seconde Guerre mondiale. De nombreux articles publiés dans des revues médicales spécialisées telles que le *Lancet* ou le *British Medical Journal*, mais également dans la presse à grand tirage, faisaient en effet état des inquiétudes du corps médical quant aux conséquences physiques et psychologiques du bruit des bombardements sur les civils, et tentaient de proposer des solutions permettant d’y remédier. On craignait tout particulièrement, à l’entrée en guerre de la Grande-Bretagne, que les sons du Blitz, puisqu’ils recréaient peu ou prou les conditions sonores des tranchées de la Première Guerre mondiale n’engendrassent à leur tour, au mieux, une démoralisation massive de la population, au pire, une forme d’obusite¹⁶.

Un article publié dans le *Manchester Guardian* le 26 septembre 1940, quelques semaines après le début du Blitz, fait état de cette crainte :

The unprecedented noise of modern warfare was one of the factors which contributed to demoralisation in Flanders and the North of France. Many persons who had never heard such noise before and were unprotected against it were terrified or numbed. An understanding of the degree and nature of danger from noise and of methods of protection against it has become an important part of preparation for withstanding attack¹⁷.

¹⁵ « The Screaming Bombs: Harmless Noise », *Manchester Guardian*, 25 juin 1940.

¹⁶ En anglais *shell shock*, l’obusite désigne l’affection psychologique et physique pouvant résulter de l’expérience des bombardements.

¹⁷ Scientific correspondent, « The Damage Done by Noise: Countering One of the Worst Sides of Air Attack », *The Manchester Guardian*, 26 septembre 1940, 4.

L'article poursuivait en détaillant les effets physiques du bruit permanent auquel étaient soumis les pilotes de l'air, puis les potentielles séquelles physiques et psychiques du bruit des bombardements sur les civils :

[T]he effects of noise may be classified as psychological and physical. The whistles sometimes attached to bombs produce noises which do no damage to the ear but are intended to frighten. The psychological effect is enhanced by surprise, so such whistling bombs will not be used regularly but after intervals in which their use has been temporarily forgotten. If the noises are sufficiently intense, they may do physical damage to the ear. [...] Sustained loud noises, especially of an irregular type, have a definite fatiguing effect. They reduce the efficiency of workers from 1 to 20 per cent¹⁸.

Dès le début du Blitz donc, l'accent fut mis sur l'effet traumatique du bruit des bombes, et sur la nécessité, pour les populations soumises aux bombardements systématiques, d'apprendre à apprivoiser ces sons afin de ne pas succomber à la « guerre des nerfs », et de déployer un effort sans faille contre l'ennemi, y compris en termes de productivité industrielle. Ces recommandations préventives abondent dans la presse à grand tirage et la radio. Le 20 juin 1940, le général Sir Hugh Ellis, chef d'état-major des opérations de la protection civile, fit une intervention radiophonique exhortant les civils à ne pas succomber à une psychose causée par le bruit mortifère des bombardements, dont on pouvait lire un compte rendu le lendemain dans le *Manchester Guardian* :

General Sir Hugh Ellis, Chief of Operations Staff for Civil Defence, in a broadcast last night, urged on civilians that they should be steadfast in the face of the bombing attacks which were now certain. "It is the noise which is frightening, but noise will not kill. There is nothing to be ashamed of in being frightened, but there is no excuse for being frightened out of your wits¹⁹."

Le caractère inoffensif du sifflement produit par les bombes était très régulièrement rappelé à la population. On retrouve ainsi les expressions « noise cannot kill » ou « noise is not dangerous » dans de nombreux communiqués ou prospectus à destination des civils, comme dans cet article du 25 juin 1940 :

Screaming bombs and sirens will certainly be used by the Germans when large-scale raids are launched against this country, but they will not add to the danger so long as the civil population keeps calm and remembers that noise cannot kill. Actually there is one

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ « Noise of Air Raids », *Manchester Guardian*, 21 juin 1940, 7.

advantage with the screaming bombs to the people attacked. They give earlier warning of their approach²⁰.

Les Air Raid Precautions édictées par le gouvernement et distribuées à l'ensemble de la population²¹ signalaient, parmi une liste des neuf points constituant un « Rappel utile des précautions » à prendre (« **A** useful **R**eminder of **P**recautions », l'acronyme ARP désignant les Air Raid Precautions), « Rappelez-vous que le bruit n'est pas dangereux » (« Remember that noise is not dangerous²² »).

En août 1940, au plus fort du Blitz, l'écrivain et journaliste John Langdon-Davies publia un manuel intitulé *Nerves versus Nazis : A Manual of First Aid for the Mind*, dans lequel il identifiait la nécessité de résister au bruit comme la contribution la plus importante des civils à l'effort de guerre. L'expression « guerre des nerfs » (« war of nerves »), dont on disait à l'époque qu'elle avait été inventée par Hitler en personne, bien qu'aucune source n'en atteste, fut régulièrement utilisée dans divers manuels de développement personnel publiés pendant la guerre²³, afin de décrire les séquelles psychologiques des bombardements. Pour Langdon-Davies, le Blitz avait pour but de provoquer la peur, la panique et l'épuisement nerveux (« fear, panic, and nervous exhaustion²⁴ »), et le bruit des bombardements était aussi dangereux que les dégâts matériels qu'ils entraînaient :

NOISE IS THE GREATEST ENEMY. [...] By perpetual bombing people can be kept awake, kept worried, kept restless, kept unoccupied, and this is exactly what is wanted. Noise is the way to do it. If there could be such a thing as a silent bomb certain to kill ten times as many people as the ordinary bomb, nobody would ever use it. It is the bark of the bomb that is worse than its bite²⁵.

Il fallait donc, selon Langdon-Davies, que les civils soient capables de se prémunir des effets psychologiques néfastes de ces bruits, en utilisant par exemple des bouchons d'oreilles distribués par le gouvernement ou en pratiquant des méthodes d'auto-suggestion qui consistaient à

²⁰ « The Screaming Bombs: Harmless Noise », 7.

²¹ L'exemplaire trouvé dans les archives de Mass-Observation avait été distribué à l'ensemble du personnel du siège social londonien de la National Provincial Bank (Card given to all staff at N.P. Bank H.O. in London, « Nine Points - A Useful Reminder of Precautions », août 1940, 23-1-A Investigation into Air Raid Precautions (ARP), Mass-Observation archive).

²² Voir annexe 2.

²³ Mentionnons par exemple H. Ernest Hunt, *How to Win the War of Nerves* (London: Rider and Co., 1940).; Milton Powell, *How to Train Your Nerves: A Manual of Nerve Training* (London: Athletic Publications, 1943).; Wilfred Northfield, *Frayed Nerves: Simple Ways of Restoring Their Tone* (London: The Psychologist, 1940).

²⁴ John Langdon-Davies, *Nerves Versus Nazis* (London: George Routledge & Sons, Limited, 1940), 29.

²⁵ *Ibid.*, 29-30.

reconnaître que si l'on entendait une bombe exploser, c'est qu'elle nous avait épargné : « Noise is not dangerous : noise is the proof that the danger is over. Since I have lived to hear the bomb explode, I am safe from the bomb²⁶ ».

La nécessité de pallier les effets dévastateurs des bruits des bombardements conduisit donc le gouvernement à proposer une série de solutions pratiques que chacun pourrait appliquer, mais également à conditionner les citoyens à ces sons, dont on pensait qu'ils deviendraient inoffensifs, une fois domestiqués.

Assurer les citoyens que les bruits ne présentaient aucun danger intrinsèque (« noise is not dangerous », « noise cannot kill ») constituait d'ores et déjà une forme de prémunition contre les effets indésirables des bruits. Des mises en garde très précises quant à l'attitude à adopter pour ressentir le moins possible les vibrations sonores ou ne pas être affecté physiquement par des sons particulièrement perçants furent par ailleurs édictées par les autorités. L'article du *Manchester Guardian* cité plus haut se concluait ainsi par une liste de recommandations :

During air raids, it is wise to protect oneself against vibration and concussion. One should not sit on a bare stone floor, or lean against a brick wall, but, if possible, sit on cushions and place them between the back and the wall. Holding pillows over the chest and face at the moment of approaching explosion may also help²⁷.

L'auteur enjoignait également les Britanniques à utiliser des protections auditives, dont certaines étaient selon lui plus efficaces que d'autres. Des solutions médicales à l'agression sonore furent d'ailleurs proposées par la communauté scientifique. Suite à l'hypothèse formulée par des chercheurs américains de Pittsburgh selon laquelle un régime riche en vitamine B permettrait de neutraliser les effets des bruits particulièrement pénétrants sur les nerfs, le *Manchester Guardian* lança auprès de ses lecteurs un concours de poésie sur ce thème, dont le gagnant se verrait attribuer deux guinées (l'équivalent d'environ cent-dix livres actuelles) :

A first prize of two guineas and a second prize of one guinea were offered for a comment on the Pittsburgh Doctors' discovery that vitamin B1 counteracts the effect of loud noises

²⁶ *Ibid.*, 32.

²⁷ Scientific correspondent, « The Damage Done by Noise: Countering One of the Worst Sides of Air Attack », 4.

on the nerves. [...] Our nerves are the part of us that shattering noises act on and Vitamin B is classed by the biologists as the anti-neuritic vitamin²⁸.

Le premier prix revint à l'auteur du poème monorime suivant (dont chaque vers rimait avec Blitz) :

Two doctors from the burgh of Pitts,
Seeking to counteract the Blitz
(For noise, they think, results in fits),
Declare that now we may cry "Quits"
'Gainst wars of nerves devised by Fritz.
And so, when dining at the Ritz,
'Mid roar of bombs and Messerschmitts,
The dauntless Briton calmly sits
Munching B 1, the cream of Vits²⁹.

Comme en témoigne ce poème, publié dans l'édition du 19 mars 1941 du journal, l'idée selon laquelle la résistance à la guerre des nerfs, et donc à l'Allemagne nazie, était un devoir du citoyen britannique, était à l'époque déjà communément acceptée.

Une campagne nationale du Ministère de l'Information intitulée « What do I do... when I hear guns, explosions, air-raid warnings ? » fut par ailleurs diffusée au public via plusieurs organes de presse, dont le *Manchester Guardian*. Cette campagne visait à informer la population sur l'attitude à adopter lorsque certains bruits seraient entendus, et à la rassurer sur leur teneur, en les assurant que ceux-ci provenaient non pas des bombardements ennemis, mais de la riposte des canons antiaériens :

What do I do... when I hear guns, explosions, air-raid warnings?

I keep a cool head. I take cover. I gather my family, with gas masks, and go quietly to my shelter or refuge room. I do *not* try to "have a look." I do *not* rush about alarming people. I remember that a lot of the noise is *good* noise – our guns firing at the enemy. And I remember the odds are thousands to one against my being hurt.

Cut this out – and keep it³⁰!

²⁸ « Saturday Competition - An Anti-Noise Vitamin », *Manchester Guardian*, 19 mars 1941, 3.

²⁹ *Idem*.

³⁰ Space presented to the Nation by The Brewers' Society; Issued by the Ministry of Information, « What do I do... when I hear guns, explosions, air-raid warnings? », *Manchester Guardian*, 5 juillet 1940, 6.

Pour que des sons *a priori* alarmants et anxiogènes deviennent banals, voire rassurants, il fallait qu'ils fussent connus. Définir et décrire les sons du Blitz était l'objet, par exemple, des manuels à destination des gardiens de la protection civile (*Air Raid Precaution Wardens*), regroupant un ensemble de précautions à observer lors des attaques aériennes, et publiés préventivement par le gouvernement dès 1937. On pouvait ainsi lire, dans le *Air Raid Precautions Handbook No. 8* (sous-titré *The Duties of Air Raid Wardens*) :

Warning signals will be given by sirens, etc. The signal for the Action Warning will be either a fluctuating or warbling blast (that is, a continuous blast alternately rising and falling in pitch), or an intermittent blast (that is, a series of blasts with silent intervals between). In either case the signal will last for two minutes. [...] The Raiders Passed signal will be a continuous blast for two minutes on the sirens, keeping at a steady pitch. When this signal is sounded it is possible that gas may be about in a particular locality. [...] The signal for indicating the presence of gas will be hand rattles sounded by wardens, who should go through all streets in the sector which may be affected, sounding the rattles more or less continuously³¹.

L'établissement d'un véritable catalogue des sons entendus pendant les raids aériens était également l'objet de plusieurs films produits au début de la guerre. La « musicalisation » des sons agressifs et inexplicables du Blitz afin qu'ils soient perçus comme des mélodies presque agréables était par ailleurs une esthétique à laquelle recouraient les films officiels, comme nous le verrons en troisième partie de cette thèse.

Si l'on en croit un article de la rubrique « Maintaining Morale », de l'édition du 10 juillet 1940 du journal spécialisé *Teachers' World and Schoolmistress*, rédigé par une institutrice du nord de Londres, de nombreuses émissions de radio conseillaient aux adultes de préparer leurs enfants aux raids aériens en les habituant à leurs sons caractéristiques, « qui ne blessaient personne » (« warning them of great noise which in itself will not harm anyone »). Ainsi, l'institutrice racontait avoir imité le son des bombes en suggérant à ses élèves qu'il ressemblait à celui d'un chat en colère :

My class is the most junior of a large junior mixed school to the north of London. I have tried to prepare my children for air raids by warning them of great noise which in itself will not harm anyone. Bearing in mind the advice given by many speakers on the wireless, I have even imitated the « miouw » sound of the siren bomb, suggesting the noise made by an angry cat. [...] By way of practical preparation, each child's gas mask contains wadding

³¹ Home Office (Air Raid Precautions Department), *Air raid precautions handbook no. 8: the duties of air raid wardens* (London: His Majesty's Stationery Office, 1938), 14-15.

to be put in the ears if the noise is excessive, and a pencil to be put between the teeth if bombs are dropping near at hand³². [...]

On considèrerait par ailleurs que le potentiel traumatique de ces sons pourrait être désamorçé si la population civile et militaire y était exposée de manière prolongée dans un contexte extérieur à celui du Blitz, selon un principe semblable à celui de la vaccination, comme le suggère un article de la revue médicale *The Lancet* daté de mars 1942. Selon celui-ci, tout comme les nouveaux nés ne craignent aucun bruit *a priori*, les citoyens adultes – et en particulier les gardiens de la protection civile – pourraient être désensibilisés à la peur du bruit, à travers des enregistrements joués par des gramophones par exemple :

BABIES, we are always told, fear nothing but bangs and being dropped. The rest of us, our pristine stoicism shattered by experience, fear plenty and preserve a dislike of loud noises into the bargain. Savages, aware of this human weakness, go shouting and drumming into war, while the civilised races favour shrieking bombs. Dr. A. E. Carver thinks that if we could condition ourselves against the fear of noise, air-raids would lose a great part of their fear value. [...] He suggests that all civil defence workers should be trained to discount the din of air-raids by attending “Blitz-concerts,” recorded for the gramophone, and played over to groups or relayed over the wireless. He has made experiments along these lines on workers, villagers and patients in the extensive cellars of Caldecote Hall. [...] The idea, though a good one, may be fallacious. [...]. [P]resumably a few real raids would restore their former opinion. After all, the mere noises of war do not terrify when they are heard in a secure context; we have all attended war films in the peace years, and though some might jump at the first loud pop, for the most part the noisy sequences caused nothing that could be classed as fear³³. On the other hand there is plenty of evidence that we can all get used to noise as noise [...] and by conditioning his civil defence workers against the mere nuisance value of the din Dr. Carver will have removed one component from the noise-fear complex³⁴.

Un autre article du *Lancet* intitulé *Safeguarding Sleep* recommandait également aux Londoniens d’apprendre à ne pas conférer aux sons de signification funeste – à ne pas en faire des « agents de la peur et des signaux de la mort » – afin de garder un sommeil serein :

Noise alone does not keep people awake, once they have had a little time to recognise that it has no importance for them; the classical example is that of the mother who sleeps tranquilly next door to a goods yard but who wakes the moment the baby whimpers in the next room. She responds to the emotionally important noise but not to the impersonal loud noise. If a Londoner regards the guns as noises which do not concern him, he can sleep ; if he has come to regard them as signals that his life is in danger, it is another story. It is the

³² AIR RAIDS 1938-1945. [Topic Collection 23], Mass-Observation Archive Online.

³³ Nous étudierons en deuxième partie de cette thèse les réactions des civils au réalisme sonore de certains films, documentaires ou de fiction, projetés pendant la période, et au processus de catharsis propre au visionnage de ces films.

³⁴ « CONDITIONED TO BANGS », *The Lancet* 239, n° 6185 (mars 1942): 330-31.

same with sirens warbling, German aeroplanes humming, shrapnel whistling ; give them personal meaning for John Doe or Richard Roe, make them agents of dread, signals of descending death, and they will wake him from his sleep all right³⁵.

Typiquement, habituer les civils à entendre les sons de la guerre en ne tenant compte que de leurs seules propriétés auditives et non sémantiques (« get[ting] used to noise as noise ») était précisément le but de nombreux films documentaires produits par le gouvernement, comme nous le verrons en troisième partie de cette thèse.

On recommandait par ailleurs de placer les patients en état de traumatisme lié aux bombardements dans des hôpitaux situés non loin des zones bombardées, afin de « déconstruire leurs réactions d'anxiété », comme on peut le lire dans un autre article du *Lancet* : « A certain amount of noise and raid activity ha[s] acted on many people like a graduated dose of vaccine. [...] The best hospital for these patients [is] one not too remote from air-raid noises, where their attitude to anxiety [can] be reconstructed³⁶ ». Les médecins préconisaient en outre de réserver le même traitement aux soldats. Il fut même décidé, dans un hôpital militaire, d'exposer des soldats à des enregistrements de sons des raids aériens produits par la BBC et diffusés par des gramophones, afin d'accélérer leur convalescence :

Gramophone records of sirens, A.A. and machine guns, and sounds of planes dive-bombing, and explosions are used at a military hospital to assist in the treatment of soldiers affected by air raids. [...] An attempt was made to “decondition” the men by reproducing the disturbing noises till the patients gradually became more normal. [...] Aerial bombardment is unlikely to achieve its demoralising object if the experience is not a complete surprise, conclude the writers³⁷.

Il semblerait que le raisonnement selon lequel l'accoutumance aux bruits du Blitz conduirait à accroître la résistance des civils se soit en partie vérifié. Selon des statistiques relevées par Mass-Observation, en septembre 1940, 24 % des personnes interrogées déclaraient ne pas dormir du tout, et 77 % dormaient moins de quatre heures, tandis que deux mois plus tard, en novembre, ces chiffres étaient respectivement tombés à 0 % et 7 %³⁸. Plusieurs témoignages font par ailleurs état de l'acquisition de facultés discriminatoires au fil des attaques aériennes répétées, comme celui d'un Londonien, paru en octobre 1940 dans le *Guardian* :

³⁵ « SAFEGUARDING SLEEP », *The Lancet* 236, n° 6112 (octobre 1940): 491.

³⁶ « WAR STRAIN », *The Lancet* 236, n° 6122 (décembre 1940): 818-19.

³⁷ « Raid Noises as Treatment for Shock Cases », *Manchester Guardian*, 2 août 1941, 3.

³⁸ NON-PHYSICAL EAR PLUG PROBLEMS. [File Report 489]. Mass-Observation Archive Online.

Being now at home to air raids, we are most discriminating about the noises we hear. Outbursts of terrific gunfire close at hand and on all sides now make us smile instead of making us jump. [...] And when extra loud firing leads one of them to wonder if the children down below will be startled and to explain that the crashes are only our anti-aircraft fire, the response comes happily through the darkness, "I know that. I'm trying to listen³⁹." [...]

Il est très fréquent de trouver mention, dans les récits et témoignages du Blitz, de cette volonté d'écouter, d'être entièrement présent aux événements qui se déroulaient lors des raids aériens. L'impression qu'avaient les civils de pouvoir distinguer les différents types d'armement en tendant l'oreille était également très répandue, comme nous l'étudierons plus bas.

Pour certains, il suffisait enfin de prêter attention aux sons « naturels » de leur quotidien pour remédier à l'effet anxiogène de l'attente des sons typiques des bombardements. Un récit mentionnait par exemple parmi ces sons le chuintement des trains, ou encore les bruits de pas d'un passant sur les pavés, la fermeture d'une porte de voiture, ou le son de la corne de brume d'une embarcation glissant sur le fleuve :

When one lies awake at night, ears unwillingly atwitch for the raucous howl of the air-raid siren, is there anything that more effectively soothes the nerves than one of the many friendly familiar peace-time noises which themselves once had the power to irritate and annoy? [...] The gentle coughing noise the trains make is not normally an aid to slumber, but in these abnormal times it strikes at my heart with a warm sense of friendliness – the friendliness of security, so hard to come by today. After hearing a few bars of this soothing and homely music my taut body relaxes and the chances are I fall asleep almost at once. I [...] think there are many like myself who find a new friendliness in all the old non-military noises – the hurrying, irregular footsteps of a belated passer-by, the shutting of a car door along the road, the mournful muted note of a ship's foghorn on the river⁴⁰.

On retrouve encore ici l'idée que la signification d'un son, ou son impact sur les nerfs, ne dépendent pas de sa nature ou de sa fréquence mais du sens que l'on veut bien lui attribuer. « Everyday sounds [...] do not carry innate meanings but are actively constructed as meaningful in the context of wider processes of cultural and social formation⁴¹ », résume James Mansell. Toujours est-il que certains sons étaient quasi-unanimement considérés comme bénéfiques pour la santé – les sons de la campagne anglaise, typiquement – tandis que d'autres étaient perçus comme nocifs – moteurs des bombardiers de la Luftwaffe, sifflements stridents des bombes, sirènes de raids aériens. Pour la Noise-Abatement League, nom qu'adopta l'Anti-Noise League

³⁹ « Trying to Listen - Bombs on the Green », *Manchester Guardian*, 25 octobre 1940, 3.

⁴⁰ « Friendly Noises - Sounds in the Night », *Manchester Guardian*, 10 juillet 1940, 3.

⁴¹ Mansell, *The Age of Noise in Britain*, 188-89.

à l'entrée en guerre du Royaume-Uni, les citoyens, et tout particulièrement le personnel de défense civile, devaient avoir accès à des havres de silence afin de récupérer de l'épuisement nerveux causé par le contact permanent avec les sons des raids aériens. Lord Thomas Horder, président de l'Anti-Noise League puis de la Noise Abatement League siégeant à la Chambre des Lords, déclara en 1940 que la suppression des bruits superflus contribuerait même à la victoire :

Every effort to suppress needless noise, whether it be from shrill motor horns, dirty motor exhausts, barking dogs, jingling milk carriers, wireless loud speakers, or from any other source, is a contribution to the resistance of the nerve force of the individual, and therefore a contribution to winning the war⁴².

L'association instaura donc un « Country Residency Scheme » afin d'offrir aux citoyens des séjours à la campagne. Il invitait les propriétaires de maisons de campagne spacieuses à accueillir pour quelques nuits des gardiens de la protection civile qui, au contact des sons lénitifs de la campagne anglaise, pourraient se remettre de l'expérience traumatique du Blitz.

La nécessité de limiter l'exposition des civils à des sons nocifs et démoralisants et de prévenir l'insomnie conduisit enfin le gouvernement à décider de produire et de distribuer gratuitement des protections auditives à l'ensemble de la population, sur les conseils du Medical Research Council, organisme responsable de la coordination et du financement de la recherche médicale. Selon le rapport du Medical Research Council, l'utilisation de protections auditives, même si elle ne pouvait pas éliminer le bruit des raids aériens ni empêcher les dommages physiques qu'ils pouvaient causer, entraînerait néanmoins une réduction suffisante de ces bruits pour prévenir leurs effets sur le système nerveux, comme on peut le lire dans un article publié le 26 octobre 1940 dans le *Lancet* :

THE Ministry of Health has decided to issue ear plugs to the armed forces and the civilian population. Civilians will receive them, as they received their gas-masks, from the local A.R.P. wardens who are supplied by the A.R.P. department of the local authority. [...] The official description is as follows: "The plug consists of a hollow tapered rubber plug with a rim at one end to which a piece of string can be fastened. When worn the plugs do not seriously interfere with the hearing of ordinary speech, &c., but they reduce the crash and concussion of explosives. Their object is not so much to obviate physical damage to the ear as to prevent the shattering effect of noise on the nerves. The plug should be slightly moistened before being inserted in the ear." [...] The Ministry clearly state, however, in their official description that they are not attempting to protect the population against

⁴² Lord Horder, « To our Readers », *Quiet*, n° 2 (1940): 3.

physical damage to the ear. Whether they are quite justified in thus disclaiming responsibility is questionable, at any rate on medical grounds⁴³.

Le Ministère de la Sécurité civile (Ministry of Home Security) fit donc produire, durant l'été 1940, quarante-cinq millions de paires de bouchons d'oreilles, qui furent distribuées en masse à la population par les gardiens de la protection civile à partir d'octobre 1940. Il n'est pas étonnant, compte tenu de l'ampleur de l'investissement financier de cette opération, que le gouvernement ait cherché à se renseigner sur la façon dont les citoyens y réagirent. En octobre 1940, une grande enquête de Mass-Observation demandant aux personnes interrogées si elles comptaient ou non porter des bouchons d'oreilles conclut qu'une large majorité d'entre elles (70 %) n'avait pas l'intention de le faire⁴⁴. Le rapport, rédigé le 21 octobre 1940, imputait ce rejet massif des protections auditives à la volonté des civils d'« écouter leur mort éventuelle » :

[This memo] indicates a wide-spread non-use of ear-plugs, mainly because people want to listen to possible death. It is suggested that many people are longing to be able not to listen, and that reasonably intelligent propaganda plus reasonably intelligent instruction would overcome this difficulty and bring much relief in consequence. [...] In a Mass-Observation survey during mid-September, it was found that 13 % of Londoners in five Boroughs, widely-spaced, possessed ear plugs. This figure was exactly confirmed by the more accurate statistical survey of Wartime Social Survey, which on Sept. 21st got 13 %. A further 21 % had *thought* of getting ear plugs but had not done so. [...] Typical objections:

“No, I wouldn't want to wear earplugs. I want to hear.”

“No, I don't like the feeling of being bunged up.”

“I wouldn't myself. The noise doesn't trouble me.”

“No, I wouldn't... suppose an incendiary bomb dropped⁴⁵.”

Selon les personnes interrogées, il était en effet bien plus effrayant de ne pas savoir si une bombe allait s'écraser sur leur maison que de l'entendre s'approcher, et il leur fallait libérer le « terrain sonore » afin de pouvoir concentrer toute leur attention sur les bruits des bombardements. Ces extraits d'entrevues avec des résidents de Maida Vale, un quartier de l'ouest de Londres, réalisées entre le 25 et le 28 octobre 1940 par un enquêteur, témoignent de leur angoisse de ne pas entendre leur environnement sonore, pour terrifiant qu'il soit :

⁴³ « EAR PLUGS », *The Lancet* 236, n° 6111 (octobre 1940): 459.

⁴⁴ La question posée aux personnes interrogées était : « Ear plugs are being distributed free, as you may have seen in the paper. Do you feel you would use them if you get them? If not, why not? If you will, would you have used them before? ».

⁴⁵ « Report from Mass-Observation on EAR PLUGS », 21 octobre 1940, File Report 464, Mass-Observation archive.

F30A⁴⁶: Oh, I couldn't *bear* them! Nothing would induce me even to try them – it'd be absolute torture to me not to be able to hear what was happening, I should go quite mad with fear. I can't bear even to have the wireless on during a raid. I wouldn't put in a pair of those things during a raid for all you could give me.

F55D: These ear-plugs they're givin' out – I wouldn't use 'em, not for anythink [*sic*]. *I* like ter know w'at's comin' to me! Well, 'ow are you goin' on about droppin' on your face w'en a bomb starts to drop close by, if you can't 'ear it fallin'? No more you couldn't tell w'en they moved off a bit, so you could relax a bit, like. Oh, I suppose they're all right for some people – them as the noise makes them nervous; now Mr. and Mrs. ---- in our 'ouse are like that, they can't seem ter stand 'earin' the noises. But I wouldn't say thank you fer a pair. Oh, no, you don't catch me in a pair o' them things, no fear. I want ter know w'at's goin' on⁴⁷.

I had a pair at the beginning... but I feel I want to know if anything happens – there are the children to see to and all! Take away your hearing, you're lost⁴⁸.

An elderly worker: Give me the use of me own ears, any day. With your own ears, you can hear if it's quiet, and you know it *is* quiet, and you can rest, like. With them things in, you'd never know if you was copping it or if you wasn't⁴⁹.

Le rapport de Mass-Observation constatait que les enquêtés les plus désireux d'entendre leur environnement sonore faisaient partie de la classe ouvrière, et qu'au sein de cette classe, les femmes étaient d'autant plus vigoureusement opposées au port de protections auditives. Cette différence sociale s'expliquait, selon Mass-Observation, par le fait que les membres de la classe ouvrière étaient plus susceptibles d'être touchés, car leurs habitations étaient plus vulnérables, et pour la plupart situées au centre des zones urbaines, contrairement à celles des classes plus aisées. Par ailleurs, les femmes désiraient non seulement entendre les sons des raids aériens, mais également les pleurs de leurs enfants. Pour le rapporteur, les réticences des enquêtés ne se fondaient pas sur des arguments solides, et il suffirait au gouvernement de lancer une campagne de propagande et de publicité efficace afin de convaincre les plus circonspects de la nécessité de porter des protections auditives – il conseillait par exemple au gouvernement de diffuser des

⁴⁶ AIR RAIDS 1938-1945. [Topic Collection 23], Mass-Observation Archive Online. Les codes constitués de lettres et de numéros correspondent au sexe (M pour « male », F pour « female »), à l'âge, et à la catégorie socio-professionnelle des personnes observées (A correspondant à « rich people », B aux « middle classes », C « artisans and skilled workers », et D « unskilled workers and the least economically or educationally trained third of our people »). Il convient de noter que l'attribution des catégories sociales, dans le cadre d'entrevues spontanées ou de remarques fortuitement entendues (par opposition aux observations des diaristes ou d'individus répondant à des enquêtes) était souvent basée sur les perceptions de l'observateur, plutôt que sur une interrogation méthodique des sujets. Si dans le cas de l'enquête à l'étude, nulle mention n'est faite de ce biais, il est toutefois signalé dans certaines autres enquêtes présentes dans les archives de Mass-Observation.

⁴⁷ FIFTH WEEKLY REPORT FOR HOME INTELLIGENCE. [File Report 477], Mass-Observation Archive Online.

⁴⁸ Cité dans Tom Harrisson, *Living through the Blitz* (London: Penguin, 1990), 108.

⁴⁹ *Idem*.

photographies de Churchill endormi portant des bouchons d'oreilles. Un article du *Lancet* du 30 novembre 1940 confirmait cette nécessité de mieux informer une population dont la majorité n'avait eu accès qu'à une éducation élémentaire :

Energetic propaganda is required to make the plugs appear desirable-simple instructions, drummed in through several channels, explanations, and illustrated leaflets. In the heavy cost of producing ear-plugs for everyone, 1 % might have been allotted to a campaign to put the principle across. You cannot take by storm the sometimes ill-informed but genuine and usually sensible feelings of that three-quarters of the population which left school before it was fifteen⁵⁰.

Une campagne de publicité fut en effet lancée par les autorités à compter de fin octobre 1940, comme cette réclame pour les bouchons d'oreille Aurax, diffusée dans les journaux à grand tirage, qui vantait leur capacité d'atténuer les bruits des tirs et des bombardements, tout en laissant passer les sons d'alerte et de conversation :

Sleep while wearing Aurax Ear Protectors. [...] Aurax Ear Protectors are unique. They are the only ear Protectors that have all the advantages in that they are absolutely SAFE, EFFECTIVE, COMFORTABLE and HYGIENIC. They cannot be forced too deep in the ear, neither will they fall out. They are made from purest, softest rubber and will not break up or leave pieces in the ear. They are anatomically designed to the shape of each ear and while they take the 'sting' out of gunfire and explosions *they do not prevent you from hearing warnings and normal conversation*. They are entirely different from all other forms of ear protection. Aurax Protectors have been scientifically designed by a leading ear specialist. They are approved by the Noise Abatement League. Not only are they the best form of ear protection – they are also the most convenient and economical for regular use⁵¹.

D'autres publicités incitaient les parents à attacher les bouchons autour du cou de leurs enfants afin qu'ils soient toujours à portée de main, et l'on proposa même aux femmes de les porter comme boucles d'oreilles.

La distribution massive de protections auditives et l'investissement dans une campagne visant à tempérer l'impact des bruits de raids aériens sur les civils participaient d'une volonté du gouvernement – épaulé par la communauté médicale et scientifique et encouragé par les enquêtes menées auprès de la population – d'opérer un contrôle sur l'environnement sonore auquel était exposé le peuple britannique, et de définir quels bruits pouvaient conduire à une

⁵⁰ « PREJUDICE AND THE EAR-PLUG », *The Lancet* 236, n° 6118 (novembre 1940): 694.

⁵¹ Aurax ear protectors, an Optrex product, « Sleep while wearing Aurax ear protectors », *The Observer*, 27 octobre 1940, 11. Voir annexe 3.

baisse de moral et de combattivité et donc, à terme, à une victoire de l'Allemagne nazie, ou au contraire, encourager les civils à défendre leur patrie coûte que coûte.

3. Control of Noise Order

« In this war life is controlled, food is controlled, and even noise is controlled⁵² », peut-on lire dans un article intitulé « Social Environment and the War », paru dans le numéro de février 1940 du journal médical britannique *The Lancet*. Deux jours avant l'entrée en guerre du Royaume-Uni, le 1^{er} septembre 1939, le Parlement passa en effet une loi sur les pouvoirs d'urgence, le Emergency Powers (Defence) Act, qui permettait au gouvernement d'assumer les pleins pouvoirs afin de gérer efficacement l'entrée en guerre du pays. Cette loi incluait un Control of Noise (Defence) Order (ordonnance sur le contrôle du bruit). Il fut ainsi interdit à quiconque n'appartenant pas aux forces de l'ordre ou à la protection civile de produire des sons susceptibles d'accaparer l'attention ou d'être confondus avec les signaux d'alerte, comme les sirènes de raid aérien. Parmi ces sons figuraient les sirènes, les klaxons, les sifflets, les crécelles, les cloches, ou encore les gongs. On pouvait ainsi lire, dans la version de 1939 de l'ordonnance :

Subject to the provisions of this Order, no person shall, in any area in Great Britain, sound any instrument or cause or permit any instrument to be sounded, except –

For the purpose of making a signal, in accordance with directions given by the local authority or chief officer of police for the area, to indicate that an air-raid by the enemy is expected or is in progress or has ceased, or that noxious gas is present, or that danger from such gas has ceased; or

In such circumstances that the sound of the instrument is not liable to be mistaken for any such signal as aforesaid; or

For the purpose of testing the instrument, or carrying out any exercise, in accordance with directions given by the local authority or chief officer of police for the area⁵³.

Le Control of Noise (Defense) Order, en plus de faire des signaux de raids aériens les seuls sons aisément audibles alentour, avait pour but, tout comme l'instauration du *blackout*, de minimiser la capacité de l'ennemi à identifier les zones où résidait la population, en particulier dans le cas d'une invasion terrestre. Il était d'ailleurs essentiel que les civils soient capables de distinguer les sons émis par leurs propres agents de défense civile de ceux émis par l'envahisseur.

⁵² « SOCIAL ENVIRONMENT AND THE WAR », 285.

⁵³ « Control of Noise (Defence) (No 2) Order 1939: drafting; signed copy », 1939, HO322/5, National Archives.

L'interdiction de faire fonctionner les sirènes d'usine, qui marquaient le début et la fin des journées de travail, donna lieu à de nombreuses protestations de la part des employeurs, qui se plainquirent massivement auprès du Bureau de l'Intérieur du déclin de la productivité engendré par les retards des ouvriers, si bien qu'il fut décidé, par un décret du 14 novembre 1944, d'assouplir le Control of Noise Order, en autorisant de nouveau à faire retentir les sirènes d'usine dans les circonstances habituelles – et non plus en cas de raid aérien ou d'invasion ennemie. Walter H. Thompson, inspecteur de police et garde du corps de Winston Churchill mentionnait, dans une lettre datée du 7 février 1944 et adressée au Home Office, plusieurs raisons pour lesquelles il estimait qu'une révision de l'ordonnance s'imposait, notamment la nette diminution du nombre de raids aériens :

We have from time to time received suggestions that factory sirens should be used for other purposes. These suggestions have come from industrial concerns, whose contention is that a considerable amount of production time is lost by not having an audible signal by which workers may know exactly when to stop work, from the Home Guard authorities who wish to devise some form of signal for air or sea-borne raids, and from the Fire Service Department who require some form of audible signal for summoning part-time firemen in rural areas to peace-time fires.

To all these suggestions we have had to say that the possibility of confusion would be so great that no amendment of the Control of Noise order could be contemplated.

There is, however, no doubt that the raising of the ban on the use of factory whistles and sirens for purposes other than the alert or alarm signals would have considerable advantages and now that air-raid warnings are so infrequent in the greater part of the country we feel that it is worth reconsidering our attitude⁵⁴.

Plus formidable encore fut le tollé causé par l'interdiction de sonner les cloches d'église, promulguée en juin 1940. Il fut décidé que les cloches ne pourraient retentir qu'en cas d'invasion aéroportée ennemie, et ne seraient sonnées que par le personnel militaire ou les Local Defense Volunteers. Dès le lendemain de sa promulgation se lisaient dans la presse les inquiétudes des citoyens, et en particulier des membres du clergé, pour qui le manque d'expérience de sonneurs de cloches « amateurs » causerait sans aucun doute un chaos considérable, comme dans cet article du *Daily Mail* :

All Britain's church and chapel bells are silenced from to-day. They will be sounded only in an attempted invasion by enemy parachutists or airborne troops.

They will not be rung on Sundays to summon congregations to worship. The official announcement last night said:

⁵⁴ W.H. Thompson, « Letter from W.H. Thompson to the Home Office - Use of Factory Whistles and Sirens », 7 février 1944, HO 186/2074, National Archives.

“The military authorities, having decided that it is essential to make use of church bells for the purpose of giving warning of the approach of parachutists or other airborne troops, their use for any other purpose must now be prohibited.”

The announcement added that the bells would be rung “only by the military or Local Defence Volunteers” to indicate that an invasion was imminent.

Bellringers foresee chaos if the ringing is left to the military and L.D.V. “amateurs”.

They want to co-operate in the plan and place their services at the disposal of the authorities.

Mrs G.W. Fletcher, secretary of the Society of Women Bellringers, who ring peals at Edmonton Parish Church, told me last night: “Amateurs would produce either a frightful jangle or no sound at all.”

A ringer at a Westminster Church said: “If the ringing is to be done only by soldiers and L.D.V.s there will be casualties. Bells often weigh 10cwt. to a ton, and an amateur swinging them might get the ropes round his neck and be flung off his feet and injured⁵⁵.”

Outre les dégâts potentiels que causerait le maniement des cloches par des personnes inexpérimentées, on craignait que la disparition subite de ces jalons sonores ne conduise à une dislocation de la communauté, ou à une perte de spiritualité au sein du peuple britannique, comme l’indiquent ces lettres au *Times* du 22 juin 1940 : « In my opinion it is essential for the nation’s spiritual uplift and staying power that the church bell should summon us to the House of Prayer⁵⁶ » ; « Surely the authorities have not thought what they are doing? They have silenced the daily reminder throughout the country of the one thing that can give us power in the long run to win this struggle against evil – prayer⁵⁷ ». Alain Corbin, dans son ouvrage *Les cloches de la terre*, fait bien état de cette fonction à la fois prophylactique et centripète des cloches :

La cloche doit contribuer à préserver l’espace de la communauté de toutes les éventuelles menaces. Cette vertu prophylactique est sans doute celle qui suscite les plus vives passions ; elle suffit à justifier le profond attachement à l’égard des cloches, jusqu’à ce que commence de se dénouer le lien symbolique établi entre la sonnerie et la communauté des habitants⁵⁸.

Selon Corbin, on pensait même, jusqu’au XIX^e siècle, que le son des cloches empêchait les démons d’approcher, et avait le pouvoir de convoquer les anges :

Les démons habitent l’air. Ils sont responsables de la propagation des pestes et des épizooties. Ils suscitent les invasions d’insectes, fomentent les orages, provoquent les inondations, produisent les gelées. Surtout, par leur présence aérienne, ils empêchent de prier. Or, les démons ont le son des cloches en horreur ; à sa seule audition, ils laissent

⁵⁵ Daily Mail Reporter, « All Church Bells Silenced From Today. L.D.V.s Will Toll Warning in Invasion. No Call Now to Sunday Worship. », *Daily Mail*, 14 juin 1940.

⁵⁶ « Sir, - Why Should Our Church Bells Be Silenced? », *The Times*, 22 juin 1940, 7 (cité dans Mansell, *The Age of Noise in Britain*, 156).

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ Corbin, *Les cloches de la terre*, 171.

tomber les sorcières sur le chemin du sabbat, puis ils s'enfuient. Les cloches ont donc bien le pouvoir de chasser le tonnerre, les orages, les tempêtes et de purifier l'air de toute présence infernale. Dans le même temps [...] les cloches détiennent le pouvoir de convoquer les anges. [...] Les cloches ont le pouvoir de briser les nuées malfaisantes qui gênent l'incessante circulation des anges et qui empêchent d'établir le contact entre le ciel et la terre⁵⁹.

Si la croyance selon laquelle les démons empêchaient les prières de monter au ciel et que seul le son des cloches permettait de briser les nuées malfaisantes n'avait probablement plus cours au milieu du XX^e siècle, le rôle des cloches d'église dans la cohésion de la communauté religieuse et leur capacité d'établir un lien entre les fidèles et Dieu demeuraient centraux.

Un cas de désobéissance à l'interdiction, en particulier, atteste de l'accueil défavorable qu'elle reçut : le 16 juillet 1940, un pasteur du Lincolnshire, le Révérend Robert Grant Colvin Graham, sonna les cloches de sa paroisse d'Old Bolingbroke, arguant du manque de clarté des instructions qu'il avait reçues par courrier⁶⁰. Il fut condamné à une peine d'emprisonnement d'un mois, bien qu'il fût relâché au bout de douze jours après avoir gagné en appel.

On autorisa à deux reprises le retour des cloches – le dimanche 15 novembre 1942, pour célébrer la victoire des troupes lors de la bataille d'El Alamein en Égypte, et le jour de Noël en 1942 – qui fut accueilli avec grand enthousiasme, puis l'interdiction fut définitivement levée le 27 mai 1943, notamment car on considéra que les cloches pouvaient être sonnées à la fois en cas d'invasion et dans les circonstances habituelles et que, par ailleurs, une invasion ennemie était de moins en moins probable. Cet amendement du Control of Noise Order faisait suite à des débats à la Chambre des Lords, principalement menés par l'archevêque de York, qui militait pour le retour des cloches d'église. Selon lui, il était à la fois déraisonnable et vain de réduire les cloches au silence, alors que celles-ci étaient étroitement liées à la vie religieuse et aux mœurs du pays. Par ailleurs, la grande majorité des citoyens, y compris les laïcs, déplorait le silence des cloches :

I wish to submit to your Lordships that in a large number of cases the ringing of the church bells would give no kind of useful warning, that in other cases where the bells might be useful in that way they could be rung without interfering with the ordinary ringing of the bells, and that therefore it is both unreasonable and unnecessary to silence bells which for centuries have been so closely associated both with the religion and life of the country. [...] For nearly three years 12,000 parishes have had their bells silenced, in case in one of these

⁵⁹ *Ibid.*, 172.

⁶⁰ « Rang His Church Bell - Vicar Goes to Gaol », *Manchester Guardian*, 16 juillet 1940, 5.

parishes there might come from the air a certain number of Germans. [...] [W]ith [three] exceptions, for nearly three years no bells have been rung to summon the people to worship, no bells have been pealed at weddings, no bells have been tolled for the dead, no bell has been rung at the induction of a new incumbent, no bells have been rung from college chapels. All over the country there has come a silence to our bells. There are, of course, some people who hate bells and they will regard the silence of the bells as one of the only alleviating compensations of the war. But the great majority of people deplore the silence of the bells. We who are members of the Church of England regret most deeply that our bells are not allowed to be used in the traditional way to summon people to worship. It is, however, not only members of the Church of England. There are large numbers of people who are not greatly interested in Church matters who miss the bells, and that is specially so in the country districts. Psychologically I am quite certain this silence of the bells has a very bad effect on the people⁶¹.

L'archevêque de York ne précise pas quels étaient les « effets psychologiques négatifs » de l'absence de sons de cloches, mais il y a fort à supposer qu'il déplorait le manque de repères que celle-ci induisait. Pour Alain Corbin, c'est en fonction du son des cloches d'église que se définissait une communauté, le territoire appartenant à un village étant délimité par le périmètre dans lequel on pouvait entendre les cloches de sa paroisse. Au XX^e siècle, les cloches demeurèrent, ne serait-ce que dans l'imaginaire collectif, un repère identitaire important, voire une « métaphore auditive de la nation⁶² », comme les définit James Mansell. En témoigne la définition de « Cockney » – terme populaire renvoyant aux habitants de Londres, en particulier issus de la classe ouvrière – comme personne étant née dans le périmètre dans lequel on peut entendre le son des Bow Bells (cloches de l'église St Mary-le-Bow à Cheapside dans la City de Londres). La réduction au silence de ces cloches puis leur destruction complète suite à un raid aérien, en mai 1941, causa d'ailleurs des interrogations au sein de la communauté des Cockneys : puisque l'on n'entendait plus le son de ces cloches, par quoi pouvaient-ils se définir ? Harry Geduld, né à Londres au début des années 1930, se voyait par exemple comme l'un des derniers véritables Cockneys (bien que les cloches eussent été plus tard restaurées) : « To be a Cockney one must be born within the sound of the bells of Stratford-att-Bow⁶³ Church. In a literal sense, I suppose I am one of the last of the breed since no one has heard those bells since the church was destroyed in 1942⁶⁴ ». Le carillon des Bow Bells était si caractéristique qu'un enregistrement de celui-ci fut utilisé, tout au long du conflit, comme jingle du BBC World Service en signe de soutien aux populations occupées.

⁶¹ HL Deb (31 mars 1943) vol. 126 cc1048-60. Consultable à <https://api.parliament.uk/historic-hansard/lords/1943/mar/31/ringing-of-church-bells> (Consulté : 12 mai 2015).

⁶² An « auditory metaphor of the nation » (Mansell, *The Age of Noise in Britain*, 154).

⁶³ Il s'agit de l'un des noms donnés à la zone dans laquelle se situe l'église Saint-Mary-le-Bow.

⁶⁴ La date est erronée, puisque l'église fut en partie détruite le 11 mai 1941 lors d'un raid aérien.

⁶⁵ Cité dans Jean R. Freedman, *Whistling in the dark: memory and culture in wartime London* (Lexington: University Press of Kentucky, 1999), 90.

Si la disparition du jalon auditif communautaire que représentaient les cloches d'église mettait en péril la solidité des liens unissant les Britanniques, il fut décidé de les remplacer par un autre son fédérateur, qui servirait même d'appel à la prière. Un mouvement lancé en 1941 suggéra en effet d'instaurer, tous les soirs à neuf heures, après les coups de Big Ben entendus sur le Home Service et le Forces Service de la BBC⁶⁶, une minute de silence qui permettrait de fédérer l'ensemble de la population. Comme le relate un article du *Guardian* du 5 avril 1941, le roi George VI ainsi que le Premier Ministre Winston Churchill et l'archevêque de Cantorbéry manifestèrent leur soutien à cette initiative :

A movement to observe one minute's daily silence when Big Ben strikes at 9pm has now formed a council. The council has received a message from the King which says: – "The King is much interested to hear of the progress of this movement and is glad to know that it is being so widely supported." The Prime Minister and the Archbishop of Canterbury have also sent congratulations⁶⁷.

Selon un chroniqueur du même quotidien, cette initiative permettait d'unifier toutes les croyances, et de redonner au peuple « du monde entier » – qu'il s'agisse des civils ou des militaires – confiance en la victoire alliée, grâce au pouvoir de la prière collective :

So now, when at nine in the evening the wireless gives the sound of Big Ben, men and women all over the world observe a minute of silence for prayer and self-dedication. [...] The attractiveness of the idea to me is greatly enhanced by the fact that it is a work in which all people, Anglicans, Roman Catholics, Free Churchmen, Jews, all, in fact, who believe in the Supreme Being and in the power of prayer, can combine. And it should teach people two things. First, there is the healing power of silence. [...] The second thing which the minute of silence should teach us is the power of united prayer. [...] And anyone who has talked much with the rank and file of the Navy, Army and Air Force will know what trust in prayer many men have⁶⁸.

Un prospectus offrant aux Britanniques des « suggestions de préparation » à la minute de silence semblait presque décrire ce moment comme une séance de méditation collective – durant laquelle il ne fallait pas se laisser emporter par ses pensées – qui leur permettrait d'unir leurs forces : « DURING THE MINUTE "Be still, and know that I am God⁶⁹." Rest upon God's unchanging Love and Power. Do not "think thoughts"; Receive what God will give to

⁶⁶ Ces neuf coups de Big Ben furent utilisés comme annonce des nouvelles du soir à partir de novembre 1940.

⁶⁷ « In Brief », *Manchester Guardian*, 5 avril 1941, 8.

⁶⁸ Artifex, « The Silent Minute », *Manchester Guardian*, 4 mai 1942, 3.

⁶⁹ Il s'agit là d'un extrait du Psaume 46.

you, and through you, to others⁷⁰ ». Selon un article du *Sydney Morning Herald* du 12 mai 1951, cette capacité fédératrice des cloches de Big Ben valut même à la « minute de silence » d'être décrite par un haut-dignitaire nazi, interrogé par les services secrets britanniques, comme l'arme secrète du Royaume-Uni pendant la guerre : « During the war you had a secret weapon for which we could find no counter-measure and which we did not understand, but it was very powerful. It was associated with the striking of Big Ben at 9pm each evening. I believe you called it the "Silent Minute"⁷¹ ». Dans une lettre collectée par Fryniwyd Tennyson Jesse et Harold Marsh Harwood, un habitant de Londres faisait état de cette association entre cloches d'église (et de Big Ben, en particulier) et résistance aux attaques ennemies : « In my head at every brutish blast rang the now-soundless chimes of Westminster and Paul's⁷² ».

L'identification du son des cloches de Big Ben, à travers le monde, à la victoire alliée et à la résistance au nazisme, ainsi que le rassemblement de l'ensemble de la population derrière sa « voix » fédératrice montrent bien qu'il s'agissait d'une véritable icône sonore de la nation, ce que le compositeur et musicologue canadien Raymond Murray Schafer, à qui l'on doit l'invention du terme *soundscape* (ou « paysage sonore » en français), appellerait *soundmark*. Murray Schafer distingue en effet trois types de sons, ou « thèmes », au sein de tout paysage sonore : les *keynote sounds* (sonorités maîtresses ou toniques), les *signals* (sons à valeur signalétique ou signaux sonores) et les *soundmarks* (marqueurs sonores).

Keynote is a musical term; it is the note that identifies the key or the tonality of a particular composition. It is the anchor or fundamental tone and although the material may modulate around it, often obscuring its importance, it is in reference to this point that everything else takes on its special meaning. Keynote sounds do not have to be listened to consciously; they are overheard but cannot be overlooked, for keynote sounds become listening habits in spite of themselves. [...] Even though keynote sounds may not always be heard consciously, the fact that they are ubiquitously there suggests the possibility of a deep and pervasive influence on our behavior and moods. The keynote sounds of a given place are important because they help to outline the character of men living among them. [...] Many of these sounds may possess archetypal significance: that is, they may have imprinted themselves so deeply on the people hearing them that life without them would be sensed as a distinct impoverishment. [...]

Signals are foreground sounds and they are listened to consciously. [...] Any sound can be listened to consciously, and so any sound can become a figure or signal, but for the purposes of our community-oriented study we will confine ourselves to mentioning some of those

⁷⁰ Dépliant original sur la « Silent Minute ». Source : Chalice Well Trust (<https://chalicewell.org.uk/the-origins-of-the-silent-minute-2/>, consulté le 18/02/2020). Voir annexe 4.

⁷¹ Simon Wolf, « When Big Ben Strikes Nine », *Sydney Morning Herald*, 12 mai 1951, 5.

⁷² Lettre citée dans Jesse et Harwood, *While London Burns; Letters Written to America (July 1940-June 1941)*, 126.

signals which *must* be listened to because they constitute acoustic warning devices: bells, whistles, horns and sirens. [...]

The term *soundmark* is derived from landmark and refers to a community sound which is unique or possesses qualities which make it specially regarded or noticed by the people in that community. Once a soundmark has been identified, it deserves to be protected, for soundmarks make the acoustic life of the community unique⁷³. [...]

Parmi les *sonorités toniques*, si fondamentales qu'elles « intègrent malgré elles les habitudes d'écoute », on pourrait distinguer, dans un contexte britannique, les cloches d'église, qui marquent les temps forts de la journée, ou encore celles, intrinsèquement nationales, de Big Ben, les sons des campagnes anglaises, mais également, pendant le Blitz, le ronronnement des moteurs des Spitfires par exemple. Il est intéressant de souligner que pour Murray Schafer qui, en tant qu'écologiste acoustique, s'inscrit dans une perspective de préservation de l'environnement naturel, les sonorités toniques ne peuvent se rencontrer que dans la nature (le bruissement du vent, de l'eau, des arbres ou des insectes constituant le socle du paysage sonore), et pour qui l'avènement de la civilisation moderne fut la cause de la destruction de ces paysages sonores naturels⁷⁴. Toutefois, pour d'autres théoriciens du son tels que Mark Smith, les sonorités maîtresses peuvent également avoir leur origine dans la civilisation – « keynote sounds may also be produced by the specific configurations of social and economic relations and modes of production⁷⁵ ». Les *signaux sonores* comprennent quant à eux, pendant la période du Blitz, les sirènes de raids aériens, celles de fin d'alerte, mais également les gongs des camions de pompiers, les sifflets des policiers ou des Air Raid Wardens, les crécelles, etc. La question des *marqueurs sonores* s'avère enfin plus complexe. Murray Schafer définit les marqueurs sonores comme dignes d'être protégés, en ce qu'ils font la singularité d'une communauté. Dans le contexte du Blitz, certains sons jusqu'ici considérés comme simples sonorités maîtresses deviennent en quelque sorte des espèces en danger. C'est le cas, comme nous venons de le voir, des carillons d'église, des cloches de Big Ben, mais également des chants populaires, des hymnes nationaux et des airs de music-hall, des sifflets de trains et du halètement des locomotives, des célèbres annonces de la BBC (« This is London Calling », « Here is the news, and this is X reading it »), des crieurs de journaux, des sons métalliques des houillères et des mines du Nord de l'Angleterre ou du Pays de Galles, pour n'en citer que quelques-uns.

⁷³ Schafer, *Our Sonic Environment and the Soundscape*, 9.

⁷⁴ « The rural soundscape was quiet, but it experienced two profound acoustic interruptions: the noise of war and the "noise" of religion », écrit Murray Schafer dans *The Soundscape (Ibid., 49)*.

⁷⁵ Mark M. Smith, « Listening to the heard worlds of antebellum America », in *The Auditory Culture Reader*, Michael Bull et Les Back (Londres; New York: Bloomsbury, 2003), 92.

Le gouvernement, durant toute la période du conflit, encouragea donc le peuple à se rassembler autour de *marqueurs sonores*, ou icônes « aurales » séculaires, telles que les cloches de Big Ben, les carillons d'église ou les sons de la campagne anglaise, dont l'effet contrebalançait celui des sons inouïs de la guerre moderne, et à faire confiance aux sons, *a priori* effrayants, caractéristiques de la riposte organisée de la nation, tels que les tirs des canons antiaériens ou le ronronnement des moteurs des Spitfires. L'un de ces marqueurs sonores, le code Morse pour la lettre « V » de « Victoire », constitué de trois signaux brefs et un long (. . . —), eut un rôle primordial dans la création d'un mouvement de résistance pan-européen, et son emploi fut vivement encouragé par le gouvernement britannique tout au long du conflit.

4. Campagne du « V for Victory »

D'après un rapport de Mass-Observation sur l'évolution de la campagne « Victory “V” » entre juillet et août 1941, daté du 8 septembre 1941⁷⁶, le mouvement serait apparu dans le quartier latin de Paris, où des étudiants levaient l'index et le majeur légèrement écartés pour former la lettre « V », afin de déterminer si les autres étudiants étaient ou non gaullistes. Il fut ensuite popularisé en janvier 1941 par Victor de Laveleye, directeur des émissions belges en langue française sur la BBC, qui suggéra à ses compatriotes, dans un communiqué radiophonique, d'utiliser le « V » de « Victoire » comme emblème de ralliement. Si la campagne eut donc ses origines à l'étranger, elle fut rapidement reprise par la BBC en Grande-Bretagne, et un certain Colonel Britton (dont l'identité demeura secrète tout au long de la guerre⁷⁷) commença à partir du 27 juin à diffuser des émissions radiophoniques à travers l'Europe dans le cadre de la campagne du « V for Victory ». Colonel Britton suggéra l'utilisation d'un équivalent sonore au signe « V » qui serait sa transcription en Morse, faite de trois signaux brefs et un long (. . . —) : « Well, there's the V sign in sound. Your sign. The sign of resistance to tyranny. The sign and rhythm of a great European army, which will one day sweep the Germans away like straws in a flood ». Ce rythme joué au tom-tom constitua l'indicatif débutant les émissions de la BBC à destination de l'Europe occupée. Comme le rapporte le journaliste américain A.J. Liebling en visite à la BBC, le tom-tom fut choisi, après plusieurs essais, pour ses connotations guerrières et menaçantes et son caractère confidentiel :

⁷⁶ B.B., « Report on the “Victory « V » Campaign” - July-September 1941 », 8 septembre 1941, File Report 863, Mass-Observation archive.

⁷⁷ Il ne fut révélé qu'à la fin de la guerre qu'il s'agissait en réalité du rédacteur en chef de la BBC, Douglas Ritchie.

The Syndicate even devoted several auditions to choosing the instruments with which the signal was to be recorded. A combination of two oboes and a trumpet gave the most dramatic effect, but tests proved the tone to be so penetrating that it would be likely to summon a Gestapo man anywhere near a radio listener's house. The interval signal finally recorded, and now used at the beginning and end of all V broadcasts, is played on a tom-tom. It is presumed to carry a suggestion of doom and at the same time to be reasonably confidential⁷⁸.

Un employé de la BBC proposa également d'associer ce motif sonore aux premières mesures de la *Symphonie n°5* de Beethoven, composées sur le même rythme, qui furent par la suite utilisées comme indicatif débutant les émissions de la BBC à destination de l'Europe occupée à compter du 22 juillet. Des signes « V » commencèrent dès lors à être peints sur les murs ou écrits à la craie à travers toute l'Europe, et leur équivalent sonore eut tout autant de succès, comme le constate le rapport de Mass-Observation :

After the six o'clock BBC news on the 20th, a special programme for Home Service listeners told the story of the V campaign, giving instances of how people in France, Belgium and Holland signalled to one another in the short-short-short-long rhythm which is the translation of the letter V into the Morse Code, how they applauded at cinemas in this rhythm, knocked at doors, tapped on tables, how train whistles blew in the same way, and even dogs were supposed to bark in this way to show their detestation of the Nazi conqueror. On this day, the announcer said, everyone in the oppressed countries would be using the V- rhythm, drawing, writing and chalking V signs everywhere, after a week or more of 'go-slow' methods, so that the V should strike the Germans suddenly wherever they happened to be⁷⁹.

La campagne connut un succès populaire remarquable et obtint le soutien du gouvernement – les photographies de Churchill faisant le signe de la victoire sont célèbres – ainsi que des autorités locales, et bien sûr de la BBC. Comme le souligne le rapport de Mass-Observation sur la propagande officielle (1941), il s'agissait toutefois d'un mouvement populaire spontané, qui ne provenait pas du gouvernement ou du Ministère de l'Information, ce qui expliqua son succès :

By late July 1941, Great Britain was thickly plastered with 'V's. In many parts of the country it became impossible to go more than a hundred yards without seeing a 'V' sign. In a small area, Paddington, there were 482 'V' signs by July 28, 839 by August 20, 1,078 by September 3. In some places, e.g. Oxford, it was elevated almost to an organized campaign sponsored by the Local Authorities⁸⁰. But in general it grew up as an entirely spontaneous

⁷⁸ Abbott Joseph Liebling, « A Reporter in London: Colonel Britton and the Rhythm », *The New Yorker*, 4 octobre 1941, 46.

⁷⁹ B.B., « Report on the "Victory « V » Campaign" - July-September 1941 ».

⁸⁰ Un article du *Daily Mail* daté du 21 juillet 1941 décrivait également les nombreuses manifestations écrites et sonores du phénomène « V » dans les rues de Londres : « Britain joined with all Europe yesterday in celebrating

and individual action without national leadership or M.O.I. guidance. Individuals responding to the idea of 'V' for Victory decorated the land from end to end *without any logical purpose* and without being officially asked to do so. [...] The immediate success of this spontaneous and unorganized campaign clearly demonstrates a high degree of potential public interest in any propaganda device which departs from the orthodox pattern of the past eighteen months, especially where the device gives a feeling of *individual participation* and a prospect of the *future*⁸¹.

Il s'agissait donc bien là d'une campagne de propagande, mais qui s'avérait autrement plus subtile que les précédentes, car elle semblait émaner directement d'une volonté du peuple, et concernait l'ensemble de la population européenne résistante. Le 19 juillet 1941, le Colonel Britton appela ses auditeurs britanniques et européens à former dès le lendemain une « armée des V » (« V Army ») en commettant des actes d'insubordination et de résistance à l'ennemi :

Tomorrow Europe's invisible army of many millions will come into being. Mobilisation should be carried out with the greatest discipline. Enlistments are simple. You are asked to do two things. First, you take a vow at the earliest moment on Sunday to continue faithfully this fight the best way you can for your country's independence and honor, and that of other nations enslaved by Nazi Germany. Secondly you are asked to take every opportunity this Sunday to demonstrate to the Germans the mobilisation of the V Army by putting V's on walls everywhere you can and by beating out the V sound whenever you get the chance. Let V be splashed from one end of Europe to the other. [...] The V army must be disciplined. When the moment comes it will act in such a way that the Germans will be powerless. But wait for the word⁸².

La presse s'empara allègrement de l'image d'un peuple européen guerrier. On trouva par exemple dans les journaux des gros titres tels que « All Europe Resounds to V Rhythm », « V Army Awaits Signal », « Goebbels Gets the . . . — Complex » ou « V-Men Fired Hitler Mountain⁸³ ». Cette appellation, bien qu'elle ne provînt pas directement du gouvernement,

V day. The Victory sign and its Morse equivalent of three dots and a dash appeared on walls, shop fronts, pavements, cars – in all sorts of places. It was sounded on motor horns. It was tapped out by door-knockers. It was even hooted by a troop-train engine and flashed by searchlights. On notice boards in the Ministry of Information's entrance hall in London white studs spelled the V and the dot-dot-dot-dash. When V-Day was only a few moments old, radio announced to the world that "the mobilisation of the V Army" had begun. In London's West End, in the City, in the suburbs, victory symbols appeared on shop fronts, lamp standards, letter boxes, vans. Florists spelled it out in red, white and blue flowers. Men and women refugees wore V favours made of silk in their national colours. Frenchmen and Belgians, greeting each other, made the "V" sign with crossed fingers over their hearts. In the North of England the sign has appeared on restaurant menus, theatre and cinema bills, bread and cakes, business letters. A master at a Lancashire school, marking some examination papers this week-end, found that they all had a V in the top left-hand corner.» (cité dans BB, « Report on the "Victory « V » Campaign" - July-September 1941 »).

⁸¹ *Home Propaganda: A Report Prepared by Mass-Observation for the Advertising Service Guild* (London: Advertising Service Guild, 1941), 51.

⁸² « "V for Victory Campaign": New Army Told to Wait for the Word », *Barrier Miner*, 21 juillet 1941, 3.

⁸³ Pour un compte rendu exhaustif du traitement médiatique de la « Victory « V » campaign », voir le rapport de Mass-Observation (VICTORY « V » CAMPAIGN. [File Report 863], Mass-Observation Archive Online).

rappelle bien sûr les figures régulièrement mises en avant par le Ministère de l'Information de la *Citizens' Army*, qui renvoyait précisément au corps des Local Defence Volunteers, mais également à l'ensemble des citoyens impliqués dans la guerre totale, ou de *People's War*⁸⁴ une expression qui devint particulièrement populaire après l'évacuation de Dunkirk. Pour A.J. Liebling, qui passa une journée entière aux studios de la BBC pour écouter les émissions enregistrées par le mystérieux Colonel Britton dans toutes les langues des pays alliés ou occupés, le rythme « V » et les émissions de Colonel Britton avaient une double fonction – celle d'agacer les occupants nazis et de démontrer à leurs sympathisants l'ampleur ce mouvement contestataire, et celle de fédérer les auditeurs de toute l'Europe :

The V's and the V sounds in themselves are undoubtedly annoying to the Nazis, who see and hear in them the constant, ubiquitous evidence of German unpopularity, but they have an even greater value as a means of concentrating latent hostility and of giving anti-Germans in the occupied countries an intimation of their own numerical strength⁸⁵.

[A]nd as I listened to it being spoken by the heavy voice of the nameless man in the little studio [...] I imagined that I could see thousands of people, alone or in groups of two or three, huddled over muffled radio sets in blacked-out rooms in the homes of a country where I have never been, listening with me. To them the V campaign was grim. Pukovnyik Brittonia was the voice in the darkness⁸⁶.

Cette volonté de faire du rythme « V » le témoin sonore de l'ampleur du mouvement de résistance pan-européen se manifesta dans les nombreux courriers de lecteurs reçus durant l'été 1941 par les organes de presse britanniques, dans lesquels ceux-ci affirmaient avoir décelé le rythme « . . . — » dans une multitude d'œuvres musicales, comme la « Marche des Prêtres » d'*Athalie* de Félix Mendelssohn ou le lied n°27 de ses « Romances sans paroles », la mélodie de l'hymne « Fight the Good Fight », la *Symphonie n°6* de Tchaïkovsky, ou encore les premières mesures de *La Marseillaise*⁸⁷. Certains proposaient également d'applaudir aux concerts sur le rythme du « V » ou de remplacer les hymnes nationaux des pays alliés, au programme de la BBC tous les dimanches soir, par la *Symphonie n°5* de Beethoven. Le leitmotiv apparut également dans plusieurs films britanniques de la période. Les bandes-son de plusieurs films officiels, dont le long-métrage des studios Ealing *The Next of Kin* (1942), de Thorold Dickinson, contenaient des passages de la « Epic March » de John Ireland, pièce orchestrale patriotique commandée par

⁸⁴ Sur la rhétorique de la *People's War*, voir Angus Calder, *The People's War: Britain 1939 - 1945* (1969; repr., London: Pimlico, 2002).

⁸⁵ Liebling, « A Reporter in London: Colonel Britton and the Rhythm », 46.

⁸⁶ *Ibid.*, 49-50.

⁸⁷ B.B., « Report on the "Victory « V » Campaign" - July-September 1941 ».

la BBC, qui s'ouvrait par le fameux rythme de triolet-blanc, similaire à celui de la *Symphonie n°5* de Beethoven, et qui fut considéré – bien qu'il se fût agi, selon Ireland, d'une coïncidence – comme la traduction musicale britannique du motif « V ». Une séquence du film *The Day Will Dawn* (1942, réal. Harold French), dont l'action se situe en Norvège, d'abord neutre puis occupée, illustre la capacité de subversion du rythme « V ». Dans le bar dansant du village de pêcheurs dans lequel se trouve le reporter anglais Colin Metcalfe, un contrôle d'identité inopiné de la police allemande menace de le faire démasquer. Kari Alstad (incarnée par Deborah Kerr), opposée à la collaboration entre l'Allemagne nazie et la Norvège, décide alors de faire diversion, en tapant avec son verre le rythme « V » (. . . —). Elle est bientôt rejointe par ses compatriotes, qui tapent le rythme de concert, sur la table, puis sur le sol. Le collaborateur et chef de la police norvégienne Gunter ordonne alors à l'orchestre de jouer par-dessus le vacarme, mais celui-ci entame un air marqué par le même rythme, attisant l'ardeur des Norvégiens, qui reprennent de plus belle leurs martèlements, aboutissant à un climax frénétique dans lequel l'orchestre et les percussions s'accordent, jusqu'à ce que le commandant allemand Wettau ordonne à ses soldats de tirer sur la foule. Cette séquence semble être la variation fictive d'une véritable émeute qui eut lieu en Norvège, après qu'une autochtone tapa le rythme « V » sur la vitre d'une voiture de police dans laquelle elle fut emmenée après une manifestation contre les Allemands⁸⁸.

Comme le décrit Charles Rolo dans son ouvrage consacré à la radio pendant la Seconde Guerre mondiale publié en 1942, *Radio Goes to War*, la « V-campaign » se traduit également par une véritable symphonie sonore⁸⁹ « digne des meilleurs effets sonores d'un film de René Clair » qui fut intégrée au programme de la BBC destiné aux auditeurs français :

On his June 27 broadcast, Colonel Britton introduced the V sound to its audience. The next day, the BBC programme for French listeners carried a special feature entirely built around the V sound. Not only were the theme of the 5th Symphony and the Morse signal abundantly used, but the feature demonstrated in a striking manner how every sound in the daily life of a French village or town could be made into a V: the school mistress calling her children by clapping her hands in V rhythm; trains rattling though the night; dogs barking and cocks crowing at dawn; customers calling for the waiter in the village café; the

⁸⁸ “[T]he “Express” (July 24) [reports] that a V-riot is started by a Norwegian girl who tapped the . . . — on the windows of the police car in which she was being taken away after an anti-German demonstration” (*Idem*).

⁸⁹ A.J. Liebling écrivait également dans son article du *New Yorker* : « It was a compound of malice and poetry in which Duchesne presented, among other things, a sketch showing how the people in a French village might live to the accompaniment of the V signal » (Liebling, « A Reporter in London: Colonel Britton and the Rhythm »).

blacksmith hammering on his anvil – all created a V symphony worthy of the best sound effects of a René Clair film⁹⁰.

Le 27 février 1942, une pièce similaire, arrangée par Ludwig Koch, célèbre naturaliste et présentateur radio d'origine allemande, intitulée « Symphony in V », fut diffusée sur les ondes de la BBC. Celle-ci incorporait des sons d'origine mécanique, naturelle ou humaine, basés sur le rythme « V » et imitant les intervalles descendants de la *Symphonie n°5* de Beethoven :

“Symphony in V” begins with the sound of bombs falling and exploding, then the sound of an airplane engine. The first V sound comes after the airplane: a relatively low, single-tone rendition of the V rhythm made by a mechanical device such as a car horn. It is followed by a faster and higher-pitched V rhythm, also single-toned and made by a mechanical device. The second V sound is interrupted by bombing, but it soon returns at a quicker tempo. Next we hear the bells of Big Ben and the sounds of city traffic; a car horn honks out the V rhythm as Big Ben strikes the hour. Then a Caribbean-style orchestra plays, with some interesting rhythmic flourishes on the V rhythm and a variety of tonal patterns. Sounds of conversation and the clink of cutlery come next; against this backdrop, someone strikes a utensil against a glass and taps out the V rhythm and notes. Next is a dance orchestra, whose tunes have a rhythmic pattern of three shorts and a long, but no other resemblance to Beethoven’s Fifth. The wind blows next, and metallic objects rattle in a V rhythm. A train whistle blows a mournful and sustained V pattern, which increases in tempo as the train begins to move, and we realise that the train is chugging in V rhythm. Bells ring next and various mechanical devices sound alarms in V rhythm. The threatening sounds fade, and we hear birds singing; one bird call, louder than the rest, is in V rhythm. More mechanical sounds, perhaps another train, overlap the birds calls; then one hears actual knocking at the door in V rhythm. Finally, we hear an orchestral rendition of this portion of Beethoven’s Fifth Symphony. Applause is appreciative but scattered at first; finally, it too settles into the V pattern⁹¹.

Il est intéressant de remarquer que, tandis que les sons allogènes de la guerre ne sont pas construits ou montés selon la forme « V » (bombes, sons des moteurs d’avion, etc.), les sons liés à la survie quotidienne des Britanniques pendant la guerre lui sont tous apparentés (klaxons, machines d’usine, orchestre de musique caribéenne et orchestre de music-hall, tintement des ustensiles de cuisine lors d’un repas, sifflet d’un train, cloches et alarmes, chants d’oiseaux⁹², coups frappés à la porte). Ces sons ordonnés sont momentanément interrompus par les bruits plus chaotiques de la guerre, avant de reprendre le dessus et d’être finalement synthétisés en une interprétation orchestrale de l’ouverture de la *Symphonie n°5* de Beethoven. C’est bien cette

⁹⁰ Charles J. Rolo, *Radio Goes to War: The « Fourth Front »* (London: Faber and Faber Limited, 1942), 178.

⁹¹ *Ibid.*, 173-74.

⁹² Ludwig Koch déclara, à propos de ces chants d’oiseaux : « Even nature helped me, for one of the call-notes of the curlew has this victory rhythm » (cité dans Charlotte Higgins, *This New Noise: The Extraordinary Birth and Troubled Life of the BBC* (London: Guardian Books, 2015), 182.

survie des sons dénotant la « paix naturelle du pays » que souhaitait ainsi démontrer Ludwig Koch, comme il l'explique dans ses mémoires :

I visited a number of factories to explore unusual noises, but amid the din of machinery I longed for the sounds of nature, and I persuaded my superiors that this was the right moment to show the enemy, by recording all kinds of farm animals, that even bombing could not entirely shatter the natural peace of this island⁹³.

Comme nous l'étudierons par ailleurs en troisième partie de cette thèse, l'usage du terme de symphonie – au-delà de son renvoi, dans le cas à l'étude, au modèle de la *Symphonie n°5* de Beethoven⁹⁴ – figurait, dans la rhétorique gouvernementale et en particulier dans les films officiels, une résistance collective à l'ennemi.

La réponse officielle du gouvernement, épaulé par la communauté médicale, aux agressions sonores caractéristiques des bombardements systématiques pratiqués par la Luftwaffe, qui se traduisit par une tentative de contrôler l'environnement sonore et de réguler les pratiques d'écoute des Britanniques, se doublait d'un effort de résistance à ces bruits agressifs de la part des citoyens eux-mêmes. « [A]cclimatization to blitz sounds was constructed as a moral duty of the patriotic wartime citizen⁹⁵ », écrit à ce sujet James Mansell. Il incombait donc aux civils de se réapproprier leur environnement sonore en se familiarisant avec celui-ci et en lui attribuant des caractéristiques reconnaissables. Le besoin de détecter dans leur environnement sonore des motifs reconnaissables, comme le motif « V » par exemple, s'accompagnait d'une métaphorisation des sons, qui présidait à leur apprivoisement, tendance que nous avons pu observer dans les rapports de Mass-Observation, mais également dans les écrits personnels des civils (lettres, journaux intimes). La construction d'éléments de langage permettant une mise à distance des sons *a priori* terrifiants était mêlée d'éléments parfaitement idiosyncrasiques et de fragments du discours officiel, comme nous le verrons dans le chapitre qui suit.

⁹³ *Ibid.*, 180.

⁹⁴ Le titre de « Symphony in V » est le miroir visuel de la « Fifth (Vth) Symphony ».

⁹⁵ Mansell, *The Age of Noise in Britain*, 170.

CHAPITRE 2 – « A wave of sound [...] like the buzzing of millions of bees, rolled over the city⁹⁶ » : perception et description du paysage sonore du Blitz

L'injonction gouvernementale à résister à la « guerre des nerfs » se basait, comme nous l'avons observé précédemment, sur les recommandations de la communauté médicale et des lobbies anti-bruit, pour qui les sons du Blitz avaient des conséquences dévastatrices sur le moral et la résistance des civils. Cette campagne s'appuyait par ailleurs sur les observations de Mass-Observation, qui organisa tout au long du conflit des enquêtes visant à jauger l'impact du Blitz sur la population et les réactions à ce nouveau paysage sonore, ainsi que sur les doléances directement adressées par les civils au gouvernement, par l'intermédiaire des membres du Parlement de leur circonscription, par exemple.

Ce chapitre s'attachera à étudier les discours des civils sur leur environnement sonore, tirés des enquêtes et entretiens organisés par Mass-Observation, mais également de la correspondance épistolaire, des journaux intimes, ou encore des autobiographies, rédigés pendant la Seconde Guerre mondiale. Comme nous le verrons, l'étude de la perception et des réactions au paysage sonore du Blitz met en lumière des recoupements entre le discours officiel des autorités et les réactions des civils à leur environnement sonore, symptomatiques de ce que le sociologue Maurice Halbwachs nomme la « mémoire collective⁹⁷ ». Nous étudierons dans un premier temps l'impact du bruit des raids aériens sur les civils, et en particulier la primauté du sens de l'ouïe que ce nouvel événement auditif semble avoir entraîné. Deuxièmement, des constantes émergent au fil des récits du Blitz, telles que la mise en avant de capacités de discrimination des différents types d'avions ou d'artillerie sur la base de leurs sons respectifs, qui témoigne de ce que nous nommons l'acquisition d'un « savoir-entendre », et la volonté de nommer, ou même de rebaptiser ces sons. La récurrence de leitmotifs lexicaux ou de co-occurrences particulières témoigne enfin, comme nous l'analyserons dans un troisième temps, d'un processus de métaphorisation du son à l'œuvre dans ces écrits, qui s'articule avec le discours officiel formulé pendant la période.

⁹⁶ Klemmer, *They'll Never Quit*, 2.

⁹⁷ Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire* (Paris: Félix Alcan, 1925).

1. Le Blitz : un événement sonore unique

Except in the depths of the tube, no one escaped the noises of the Blitz, and even there those with their bodies against the walls felt its vibrations. First, there was the alert, a wail rising and falling of two minutes, “warbling” as the official handbook somewhat inexactly put it. There was not one siren but a series, as the note was taken up by borough after borough. Then, there was the heavy, uneven throb of the bombers. “Where are you? Where are you?” Graham Greene imagined them saying. Then there were many noises. The howling of dogs; the sound of a high explosive bomb falling, like a tearing sheet; the clatter of little incendiaries on roofs and pavements; the dull thud of walls collapsing; the burglar alarms which destruction had set ringing; the crackle of flames, a relishing, licking noise, and the bells of the fire engines⁹⁸.

Cet extrait du célèbre ouvrage de l'historien du Blitz Angus Calder, *The People's War* (1969), traduit un sentiment communément décrit par les civils, pour lesquels il était impossible d'échapper aux bruits des raids aériens – « no one escaped the noises of the Blitz ». L'autrice d'une lettre collectée par Diana Forbes-Robertson (« Letter from the wife of a painter to an American Friend ») qualifiait par exemple Londres sous le Blitz de « the Big Noise⁹⁹ ». La variété des sons entendus et leur caractère inouï (au sens étymologique du terme), que décrit par ailleurs Angus Calder, se traduisaient souvent par des descriptions extrêmement détaillées, que l'on pourrait presque qualifier d'hypotyposes auditives. Harold Nicolson, membre du Parlement, diplomate et célèbre diariste, décrivait par exemple ces sons nouveaux comme ceux d'une jungle africaine, tant ils étaient étrangers au paysage sonore habituel de Londres et relevaient de l'inconnu et de l'inexploré :

April 16, 1940. After typing this I go to bed. I get off to sleep all right, but the blitz gets worse and worse, and the night shrieks and jabbers like an African jungle. I have never heard such a variety of sounds – the whistle of descending bombs, the crash of anti-aircraft, the dull thud of walls collapsing, the sharp taps of incendiaries falling all around¹⁰⁰.

Les facultés de discrimination acquises par les Londoniens et leur statut de témoins auditifs du Blitz faisaient d'eux de véritables « citoyens de Londres », comme l'exprime le diplomate américain Harvey Klemmer, qui résida à Londres pendant le Blitz :

⁹⁸ Calder, *The People's War*, 170.

⁹⁹ « The din is astounding and gets worse as they increase the guns in number and size. There is no doubt about it: London is the Big Noise nowadays. » (« Letter from the Wife of a Painter to an American Friend », 7 octobre 1940, in Diana Forbes-Robertson, Vincent Sheean, et Roger William Straus, *War Letters from Britain* (London: Jarrolds, 1942), 119). L'expression renvoie sans doute au titre d'une comédie musicale britannique de 1936, réalisée par Alex Bryce.

¹⁰⁰ Nicolson, *Diaries and Letters*, 163.

So it goes, through the long, long hours of the long, long night. The never-ending whine of approaching machines; the roar of guns; the crack of exploding shells high in the heavens; the clang of fire engines and the occasional swift rush of an ambulance; the high-noted siren of a “suicide squad” hurrying to deal with a time-bomb; shouts, and the sounds of struggle; curses and exhortations; the *psing* of falling splinters; the tinkle of broken glass; and always, through all and over all, that deadly *crump* of bombs. When people boast in days to come, there are some who are going to be able simply to say, and have no need of saying more, “I was a citizen of London¹⁰¹.”

La variété des substantifs utilisés pour décrire les bruits environnants (« whistle », « crash », « thud », « taps » chez Nicolson, « wail », « throb », « clatter », « crackle » chez Calder, « whine », « roar », « crack », « clang », « rush » chez Klemmer) et le recours occasionnel à des onomatopées (« *psing* », « *crump* ») témoignent de la remarquable acuité du sens de l’audition des civils ayant vécu l’expérience du Blitz. Certains auteurs font d’ailleurs un usage abondant des onomatopées, tels Colin Perry, comme on peut le lire dans l’extrait suivant de son journal de 1940 (publié en 1972), *Boy in the Blitz* : « Zoommmmm, eeeooooohhhhhooooowww, rurururururrrr – engine after engine, machine gun after machine-gun, boump after boump, and I could scarcely see a thing so hazy was the sky, so brilliant the sun¹⁰² ». De même, le scénariste et écrivain Basil Woon, dans son ouvrage de 1941 intitulé *Hell Came to London*, décrivait ainsi les sons des bombes, des canons antiaériens et des explosions :

Bloo-oomp! A big one. Not too far away – but not too near. Bloo-oomp! Closer. Bloo-oomp! Further away. [...] Brun-nk! The first gun. ... Brr-brr. Brr-brrr. Here he comes again. ... Brr-brrr. H’m – seems to be circling. Brr-rr-rrr. What’s that, a dive? ... Bloom-m-mp! ... He hit something, all right. Something that burns. Whee-eesh...whee-eesh. We listen. ... Brr-brr-brr. Bloo-oomp¹⁰³!

Le recours à des onomatopées est symptomatique de leur volonté de s’approprier des sons qu’il était *a priori* difficile d’appréhender. En circonscrivant ces sons par des « mots », ou du moins des successions de phonèmes lisibles, prononçables et reconnaissables, ces auteurs cherchaient à les concrétiser et à les classer. Pour le théoricien de la littérature James Paxson, l’utilisation d’onomatopées est une forme parfois inconsciente de personnification ou de prosopopée, car elle donne « l’illusion auditive d’une voix humaine construite cognitivement » :

Auditory onomatopoeia, particularly when it is mouthed by a personification character, calls attention to the significant vulnerability aural perception has to illusion. The aural

¹⁰¹ Klemmer, *They’ll Never Quit*, 157.

¹⁰² Colin Perry, *Boy in the Blitz* (Londres: Leo Cooper, 1972), 108.

¹⁰³ Basil Woon, *Hell Came to London: A Reportage of the Blitz During 14 Days* (London: Peter Davies, 1941), 27-28.

illusion of a cognitively constructed human voice presents another avenue of inquiry into the formal poetics of prosopopeia. It is no coincidence that the perceptual and cognitive effects in which people hear voices in rushing water or in which observers construct or *see faces* in random and irregular surfaces, textures, and shapes conceptually resembles deliberate poetic prosopopeia. The tropological process of “face-making” can be unconscious and perceptual as readily as it can be conscious, artificial, poetic, and exclusively textual¹⁰⁴.

La précision avec laquelle les diaristes et civils interrogés décrivaient les sons du Blitz provenait sans doute, comme le constata Tom Harrison, d'une prééminence du sens de l'ouïe sur les autres sens : « For nearly everyone, hearing was the most important sense used¹⁰⁵ », jugeait-il au terme d'une enquête menée sur les réactions de la population au Blitz. Ce constat d'une hiérarchie sensorielle – le sens de l'ouïe étant placé au-dessus du sens de la vue – se basait sur différents rapports publiés pendant la période. « It is the siren or the whistle or the explosion or the drone – these are the things that terrify. Fear seems to come to us most of all through our sense of hearing¹⁰⁶ », concluait par exemple un rapport du 27 août 1940. Un compte rendu daté du 10 septembre 1940, soit quelques jours après le début du Blitz et signé par l'observateur ou l'observatrice « NM », détaillait par ailleurs des « impressions générales » tirées de l'observation d'habitants situés entre l'East End et le West End de Londres, se rendant dans les abris antiaériens de leur quartier. « Morale of the people was low on journeys, but once they got into the shelter, their confidence returned; they couldn't hear the noise, so they felt safe (noise being the chief cause of alarm or panic, in all incidents so far)¹⁰⁷ », peut-on y lire. Pour un autre observateur de Mass-Observation, « JF », le bruit n'était pas un facteur secondaire de panique, mais une source principale d'angoisse. Si les personnes observées se sentaient en sécurité dans les abris, c'est avant tout parce que les bruits des raids aériens y étaient étouffés :

Noise – Inv. thinks that noise is not an additional factor, but the primary one. If people were questioned as to what quality they most desired in a shelter, they would probably say “proof from bombs”; but actually, there is a certain amount of feeling that nothing is safe from bombs, and proof from sound seems to be the primary quality desired, whether people realise it or not¹⁰⁸.

¹⁰⁴ James J. Paxson, *The Poetics of Personification* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 106-7.

¹⁰⁵ Harrison, *Living through the Blitz*, 102.

¹⁰⁶ « Report from Mass Observation on Cars and Sirens », 27 août 1940, File Report 371, Mass-Observation archive.

¹⁰⁷ NM, « Observations gathered - East End to West End », 10 septembre 1940, 23-5-C, Mass-Observation archive.

¹⁰⁸ LONDON SURVEY 1940. [Topic Collection 65], Mass-Observation Archive Online.

Selon un rapport concernant les réfugiés issus de pays occupés tels que la Belgique ou les Pays-Bas, le bruit causait même des réactions plus violentes que le feu, ou la panique générale :

1. The emotional effect of fire was insignificant as compared with the effects of noise and seeing people panic. Neither sex was seriously alarmed by the fire. This of course may have been due to the fact that every bombing attack is accompanied by noise and that many bombing attacks are accompanied by panic, but that all bombing attacks are not necessarily accompanied by fire. However, the figures are so positive in their indications that, even making allowance for these circumstances, it would appear that of the three factors that may be encountered when the attack on England is launched – fire, noise and panic, fire is likely to prove the least alarming.

2. One in four of the men stated that they considered noise the most alarming, but they were effected [sic] by it very little in comparison with the women, 92 % of whom considered that noise was more alarming than either fire or panic. Although they were only asked to specify “noise” in general, one in four women spontaneously specified “sirens” as a main cause of alarm. None of the men questioned specified “sirens”, but the effect of sirens upon women has already been noted in investigations into the effect of air raid alarms in this country. It might tentatively be suggested that, although women may become accustomed to hearing sirens in the course of the light raids which England is now experiencing, if circumstances ever arose in which the sound of sirens became associated with intense danger, the result might very well be that the sound of the sirens itself would suffice to start a panic¹⁰⁹.

Mass-Observation reçut par ailleurs un mémorandum signé « HP » et daté du 1^{er} septembre 1940, soit une semaine avant le début du Blitz, intitulé « Memo on the Senses re. Air Raids » (Mémo sur les sens mobilisés pendant les raids aériens). Le document détaillait certains aspects des raids aériens qui risqueraient de « s’accumuler sur les sens » (« accumulate upon [one’s] senses ») :

Touch. This has not yet acquired great specific application. Where bombs fall the physical effects of Blast etc. on the mind, and the anticipatory idea of wounds might be gauged as against Sounds & Sights. Under this heading would also come the comfort to be derived from the wearing or carrying of tin hats and gas-masks, holding hands in Shelters, etc.

Smell (& Taste) Inv[estigat]or: doesn’t know that this enters into the pictures at all as yet, but in the event of Gas being used it certainly will.

Sound. Sirens, Bombs, Gunfire, near and far, the Stuttering note of German planes, etc. Though there is so much in the way of Sounds, Inv: suggests that—

Sight Is the most important medium for reactions. In spite of the vastly increased danger the need to look seems to amount almost to a compulsion with many people. If invited to watch a plane caught in searchlights, an aerial dog-fight, or even flashes, only the very sensible or very nervous would resist the temptation.

¹⁰⁹ « Second Report on Refugees », 4 juillet 1940, Report No. 245, Mass-Observation archive.

cp. need to see speakers or singers at public meetings, etc. but contrast Radio¹¹⁰.

L'observateur déduisait donc que le sens sur lequel compteraient le plus les Britanniques pendant les bombardements serait la vue, davantage que l'ouïe. Il considère toutefois la vision comme un besoin compulsif (les citadins ne pourraient « pas résister » à porter leur regard sur le peu d'éléments que leur laisseraient distinguer les flashes lumineux projetés par les équipes du Royal Observer Corps), tandis que les sons du Blitz (« sirènes, bombes, tirs proches et lointains, bégaiement des avions allemands, etc. ») étaient omniprésents et inéluctables. Par ailleurs, le rapport fut rédigé le 1^{er} septembre 1940, soit le jour où furent instaurées les directives officielles instituant le blackout complet des zones urbaines. Ces directives stipulaient que toutes les portes et fenêtres devaient être couvertes par des rideaux occultants, du carton ou de la peinture sombre, afin de prévenir la diffusion de toute lumière, qui pourrait être captée par les avions ennemis. Les éclairages urbains tels que les réverbères furent également éteints ou tamisés, et les feux de circulation et phares des véhicules furent équipés de déflecteurs qui permettaient de diriger la lumière vers le sol. Il était donc par exemple impossible pour les citadins de voir un avion ennemi s'approcher, ou une bombe traverser le ciel, à moins que ceux-ci ne fussent éclairés par les projecteurs britanniques. L'observateur n'avait donc probablement pas encore pu juger des réelles conditions dans lesquelles se trouveraient les civils tout au long du Blitz. Ceux qui en avaient la possibilité passaient par ailleurs la plupart de leurs nuits dans des abris antiaériens collectifs enterrés – plusieurs stations de métro, telles que Stockwell, Chancery Lane ou Clapham, furent par exemple reconverties en abris souterrains – qui ne leur permettaient évidemment pas d'observer les événements se déroulant à l'extérieur. Il semblerait que l'ouïe soit traditionnellement associée à la nuit et à l'obscurité, tandis que la vue, de jour, domine les autres sens. C'est d'ailleurs ce qu'exprime très bien Nietzsche dans l'aphorisme 250 d'*Aurore*, intitulé « Nuit et musique », dans lequel il déclare que l'ouïe est l'organe de la peur et s'est développée dans les lieux les plus obscurs :

L'oreille, organe de la peur, n'a pu se développer aussi amplement qu'elle l'a fait que dans la nuit ou la pénombre des forêts et des cavernes obscures, selon le mode de vie de l'âge de la peur, c'est-à-dire du plus long de tous les âges humains qu'il y ait jamais eu : à la lumière, l'oreille est moins nécessaire¹¹¹.

¹¹⁰ HP, « Memo on the senses re. air raids », 1 septembre 1940, TC Air Raids, 6/H, Mass-Observation archive.

¹¹¹ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Aurore : Réflexions sur les préjugés moraux*, trad. par Henri Albert (1881; repr., Paris: Hachette, 1987), 182.

L'hésitation de l'enquêteur de Mass-Observation à désigner l'ouïe comme le sens le plus mobilisé pendant les raids aériens est en outre caractéristique de la tendance naturelle de l'homme à donner la préséance au sens de la vue. Pour l'historien culturel Steven Connor, l'ouïe est perçue comme un sens de la « désintégration », de l'éclatement (il est possible d'entendre simultanément plusieurs sons provenant de directions opposées, mais on ne peut voir que ce qui se trouve sous nos yeux), ce qui explique pourquoi les perceptions de l'homme ne sont pas organisées de manière « otologique » (selon notre ouïe plutôt que notre vue) :

[P]erhaps because of the very dominance of the visual paradigm in conceptions of the self, the auditory or acoustic has often been experienced and represented, not as a principle of strength, but as a disintegrative principle. [...] How can the modern psyche be said to be organised around an otology which is so regularly defined as the deficit of ontology¹¹²?

Cette désintégration pratiquée par le son est selon Connor la raison pour laquelle les futuristes et les dadaïstes pratiquant un art, lui aussi, de la « dissolution » ou de la fragmentation, revendiquèrent une prééminence de l'ouïe. Un célèbre passage de *l'Art des Bruits* (1913), de Luigi Russolo, fait d'ailleurs état du caractère éminemment sonore de la guerre moderne :

Dans la guerre moderne, mécanique et métallique, l'élément visuel est, pour ainsi dire, nul ; infinis sont, au contraire, le sens, la signification et l'expression des bruits. [...]

Par le bruit, on reconnaît les calibres différents des grenades et des shrapnels, avant même qu'ils n'éclatent.

Le bruit fait distinguer, dans une nuit d'encre, une patrouille en marche, jusqu'à pouvoir juger du nombre d'hommes qui la composent.

Par l'intensité d'une fusillade on peut dire combien il y a de défenseurs d'une position donnée.

Il n'y a pas de mouvement ou de travail qui ne soit révélé par le bruit.

Mais le bruit, qui triomphe de la nuit la plus noire ou du brouillard le plus épais, peut trahir, tout comme il peut sauver !

Que de fois nos vaillants soldats ont-ils dû enlever leurs bruyantes chaussures ferrées, ou les envelopper dans des sacs de tranchée, afin que le bruit ne dévoilât pas leur approche d'une tranchée ennemie¹¹³ !

Un chapitre de la troisième partie de cette thèse sera consacré au traitement musical du son par le mouvement futuriste dont Luigi Russolo faisait partie, que nous confronterons avec les théories des documentaristes britanniques. Il convient de noter pour l'heure que les conflits modernes – et en particulier la Première puis la Seconde Guerre mondiale – sont considérés

¹¹² Steven Connor, « The Modern Auditory I », in *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*, Roy Porter (Londres: Routledge, 1997), 213.

¹¹³ Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, trad. par Nina Sparta (1913; repr., Lausanne: L'Âge d'homme, 2001), 65-66.

par les historiens comme le moment où s'opéra une reconfiguration de la hiérarchie sensorielle traditionnelle et un glissement du visuel vers l'auditif. Pour l'historien américain Martin Jay, la Première Guerre mondiale renversa les structures traditionnelles régissant la vie des Européens, à commencer par ce qu'il nomme leur « oculocentrisme » (« ocluarcentrism ») :

[T]he First World War challenged and in certain cases toppled the traditional hierarchies of European life, [and] the “noblest of the senses” [sight] was by no means impervious to its impact. The interrogation of sight hesitantly emerging in certain prewar works of philosophy and art was given an intense, often violent inflection by the war, which also helped disseminate an appreciation of its implications. The ancient scopic regime, which we've called Cartesian perspectivalism, lost what was left of its hegemony, and the very premises of ocluarcentrism themselves were soon being called into question in many different contexts¹¹⁴.

De même, pour le philosophe et urbaniste français Paul Virilio, la Grande Guerre marqua « l'apocalypse de la dérégulation de la perception » :

1914 n'était pas seulement la déportation physique de millions d'hommes vers les champs de bataille, c'était aussi, avec l'apocalypse de la dérégulation de la perception, une diaspora d'une autre nature, le moment panique où la masse américaine, européenne, n'en croit plus ses yeux, où sa foi perceptive se trouve asservie à cette ligne de foi, technique, autrement dit à cette ligne du rayon visuel dans un instrument de visée¹¹⁵.

Cette dérégulation de la perception, cette faillibilité de la vue, furent exacerbées pendant le Blitz, qui marqua une réduction d'autant plus drastique de ce « rayon visuel » dont parle Virilio. Le son devint à tel point un nouveau paradigme que son absence était, paradoxalement, anxiogène. Ainsi un compte rendu de Mass-Observation observait que l'attente du bruit, davantage que les bruits eux-mêmes, provoquait l'insomnie :

Our own research shows that those who stay in bed upstairs, actually have less sleep than others; largely because they are listening to falling bombs in the vicinity. All our evidence suggests that listening for noise has a worse effect than noise itself, is [*sic*] a principal cause of loss of sleep. If we include listening as noise, it is overwhelmingly the main cause for loss of sleep and general nervous tension. Similarly, we found it the major cause of panic, especially among women, in a detailed investigation made among several hundred refugees

¹¹⁴Martin Jay, *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993), 211.

¹¹⁵ Paul Virilio, *La machine de vision* (Paris: Editions Galilée, 1988), 38.

from France and Belgium, arriving at reception centres in this country, after the invasion of the Low Countries¹¹⁶.

Ce silence mortifère, cette angoisse de l'attente du bruit, plus pesante encore que celle que cause le bruit lui-même, sont très souvent évoqués dans les écrits du Blitz. Vera Brittain, dans sa célèbre autobiographie *England's Hour* (1941), fait état de cette lourdeur du silence, qui laisse place à « l'imagination du pire » : « The bursts of intermittent gunfire have also ceased; over the night, like a suffocating coverlet, lies that sinister silence, characteristic of all raid periods free from noise, which makes us feel that a large number of unpleasant occurrences are happening somewhere else¹¹⁷ ». Loin de n'être qu'une absence de son donc, il semblerait même que le silence fût devenu un son, tant il contenait en germe les échos multiples des cauchemars de ceux qui en faisaient l'expérience – « it was like waiting for an unplayed note in a scale¹¹⁸ », commente d'ailleurs le correspondant de guerre américain Ben Robertson. Comme le souligne Peter Adey, c'est bien l'immobilité qui précède l'action et non l'action en elle-même que l'on commentait le plus :

One of the most talked of moments of the Blitz is not necessarily the action but the times of stillness that preceded it. Before and in-between an air raid stillness appears to describe a state rendered somewhere between the lulls and silences of the action and the warnings and the anticipatory feelings of what might happen. In the awaiting bodies, the materialities of silence could be felt as a kind-of-sound and as an atmospheric sense of imminence¹¹⁹.

Ce son du silence serait alors le son proleptique de l'apocalypse que tous redoutaient dans leur attente. Pour le journaliste américain Edward Murrow, installé à Londres pendant le Blitz, l'attente du son était également plus anxiogène que les sons eux-mêmes, car elle conduisait à « imaginer des choses » :

The anti-aircraft barrage has been fierce but sometimes there have been periods of twenty minutes when London has been silent. [...] That silence is almost hard to bear. One becomes accustomed to rattling windows and the distant sound of bombs and then there

¹¹⁶ JA, « Tube shelters: observations in the London Underground, September-November 1940 », 27 octobre 1940, 23-5-E, Mass-Observation archive.

¹¹⁷ Vera Brittain, *England's Hour* (1941; repr., London: Continuum International Publishing Group Ltd, 2005), 113.

¹¹⁸ Ben Robertson, *I Saw England* (New York: A.A. Knopf, 1941), 110.

¹¹⁹ Peter Adey, « Holding Still: The Private Life of an Air Raid », *M/C Journal* 12, n° 1 (19 janvier 2009), <http://www.journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/112>.

comes a silence that can be felt. You know the sound will return – you wait, and then it starts again. That waiting is bad. It gives you a chance to imagine things¹²⁰.

Cette accoutumance au bruit semble avoir conduit, comme en attestent de nombreux récits et compte rendus, à l'acquisition de facultés discriminatoires, à un véritable « savoir-entendre », qui faisait la fierté des civils, et leur permettait de s'approprier un paysage sonore invasif et traumatisant.

2. « We can distinguish a Dornier from a Savoia [...] by the sound of its motors » : Blitz et acquisition d'un savoir-entendre

« Each individual A.A. gun, to the increasingly sensitive¹²¹ ears of Londoners, had its own voice. One set near John Strachey's warden's post¹²² in Chelsea was called “the tennis racket” because it made “a staccato, and yet plangent, wang, wang; wang, wang” », commente Angus Calder. Le phénomène que décrit là Calder – attribuer à chaque canon antiaérien une voix propre, être capable de distinguer les différents types de sons qu'ils produisaient, voire les affubler de surnoms – était évoqué dans les récits étudiés de manière récurrente. Ainsi, un jeune homme interrogé par Mass-Observation, après avoir déclaré que le bruit des canons était pour lui « extrêmement satisfaisant », décrivait presque avec affection la gamme de sons qu'ils produisaient :

There are three distinct sounds from AA fire. First, a crisp, clean explosion, followed in a fraction of a second by another much smaller similar sound. In our household we have assumed this to be the noise of a fairly near AA gun with its barrel facing the house. Second, a more muffled explosion, followed by less crisp rumblings. This we assume to be the sound of the same gun pointing away from the house. The rumble is assumed to be an echo. These are followed two or three seconds later by the same metallic sounding explosions, assumed to be the bursting of shrapnel¹²³.

¹²⁰ Edward R. Murrow, *This Is London* (New York: Simon and Schuster, 1941), 188.

¹²¹ Le diariste Christopher Tomlin affirmait d'ailleurs dans son journal que ses oreilles étaient devenues deux fois plus sensibles qu'auparavant : « As it is, I am continually straining my ears for Jerry and falling to sleep with ears cocked. Any unusual sound is sure to wake me. My ears have become twice as sensitive » (Christopher Tomlin, dimanche 15 septembre, cité dans Simon Garfield, *We Are at War: The Remarkable Diaries of Five Ordinary People in Extraordinary Times* [Londres: Ebury, 2006], 367).

¹²² John Strachey était un journaliste et homme politique, membre du Parti Travailleuse, qui fut gardien de la protection civile pendant le Blitz. Ses ouvrages autobiographiques *Digging for Mrs. Miller: Some Experiences of an Air-Raid Warden in London* (1941), *A Faith to Fight For* (1941) et *Post D* (1942) relatent son expérience d'Air Raid Protection Warden.

¹²³ Cité dans Harrison, *Living through the Blitz*, 101.

L'emploi récurrent du verbe « supposer » (« assume ») et la description de l'écoute attentive des canons comme une activité pratiquée en famille (« in our household, we [...] »), témoignent de l'assiduité des citoyens à leur devoir de familiarisation avec le paysage sonore du Blitz, que nous présentions dans le premier chapitre comme une injonction gouvernementale à résister à la guerre des nerfs. L'entrée du 26 juin 1940 du journal de Pam Ashford, incluse dans la collection de journaux de guerre compilée par Simon Garfield, montre bien la difficulté qu'éprouvaient les civils, au début du Blitz (ou en l'occurrence, lors des bombardements des mois qui le précéderent) à établir un catalogue sonore des raids aériens, et leur application à la tâche :

At 1.45 I heard a noise and having made sure it was all on one note I said it must be the "raiders past" signal. So we settled down to sleep. At 2.30 there was a terrible din. At first I thought it was all on one note, but then it changed in pitch. I said, "The darned things are back again". I certainly did not take things properly at the time. The noise at 1.45 must have been the noise of airplanes. The 2.30 sirens must have been the "all clear". Many people clearly share my difficulty in distinguishing the warbling from the steady notes. Experience will teach us, I suppose¹²⁴.

Si les récits plus tardifs produits pendant le Blitz laissaient entendre que la distinction entre certains sons allait de soi, la confusion de Pam Ashford montre bien qu'il n'en était rien, et que la capacité de discernement des civils n'était pas innée. Le journaliste américain basé à Londres Ben Robertson, fait également état de cet apprivoisement progressif des sons des raids aériens : « All that night screaming, whistling bombs fell on the city. We did not know at that time anything about bombs – we did not know how to judge their distance by sound; all of them frightened everyone¹²⁵ ». De même, Vera Brittain, dans son autobiographie *England's Hour*, évoque sa toute première confrontation avec le « hurlement » d'une bombe comme une expérience traumatique, malgré une connaissance théorique de ce son, décrit à de nombreuses reprises dans des livres de guerre :

One night, when we are halfway up our tall house, they sound so close above us that I want to duck my head. In less than a second, my blood is chilled by a descending scream – a scream so often described by friends in war-books that I recognise it immediately, though I have never heard it before¹²⁶.

¹²⁴ « Wednesday, 26 June - Pam Ashford », in Garfield, *We Are at War: The Remarkable Diaries of Five Ordinary People in Extraordinary Times*, 286.

¹²⁵ Robertson, *I Saw England*, 109.

¹²⁶ Brittain, *England's Hour*, 117.

D'autres récits, tels que celui de Hugh Varah (membre de l'Auxiliary Fire Service de Hull) ou de l'écrivain Basil Woon, relatent la façon purement empirique dont les deux auteurs apprirent à décoder les différents sons provenant d'une même source :

The most terrifying part of a raid was the sound of bombs coming down. When bombs are released from a plane, they travel in the same direction and at the same speed as the plane. As they begin to lose speed, they start to fall earthwards, tracing a large curved trajectory, picking up speed as they fall and the dreadful noise made by the air rushing past the tail fins heralds their coming. That means there's just time to dive for cover. We quickly learned that if the sound was rising in pitch, they were coming our way. But if the note got deeper, they were heading in someone else's direction¹²⁷.

If the bomb has been released by a low-flying plane, or by a dive-bomber, it will not have attained its gravity speed and therefore not nearly the speed of sound. But these bombs do not whine because they are not travelling fast enough. They make a noise like a gale through a clump of trees, and this sound becomes audible only in the fraction of a second before they hit. [...] When balloon and anti-aircraft barrages keep the bombers high, the bombs *always* whistle, and your chief guide as to where they are going to fall is in the length of time you hear it and in the sound of the whistle itself. At a distance this sound is a true whistle; near-by it becomes an ever-increasing whine¹²⁸.

Hell Came to London, publié en février 1941 et sous-titré *A Reportage of the Blitz During Fourteen Days*, se voulait un simple compte rendu des quatorze premiers jours du Blitz, mais la précision quasi-encyclopédique des descriptions des sons des raids aériens en fit sans doute un manuel précieux pour les Londoniens.

L'acquisition de facultés de discrimination auditive s'accompagnait également de la formulation de jugements de valeur sur les bruits entendus. Harrison relevait par exemple des remarques faisant état de l'appréciation quasi-unanime des bruits des canons antiaériens par les civils : « I must say that though the noise was awful last night, we were all relieved to hear it. The louder it was, the greater confidence we had », « You can't sleep with the guns, but it's a good sound », « I love the sound of the guns¹²⁹ ». Pour Harvey Klemmer, le son des canons était même « bienvenu » et « réconfortant » : « The most welcome sound in London these days is the sound of the anti-aircraft barrage. There is something comforting about the sound of these guns, especially at night. [...] It gave confidence to the beleaguered populace and drowned out

¹²⁷ Cité dans Levine et Imperial War Museum, *Forgotten Voices of the Blitz and the Battle for Britain: A New History in the Words of the Men and Women on Both Sides*, 321.

¹²⁸ Woon, *Hell Came to London*, 137.

¹²⁹ Harrison, *Living through the Blitz*, 101.

the sound of falling bombs¹³⁰ ». Comme on peut par ailleurs le lire dans un article du *Manchester Guardian* rédigé par le major F.A. de V. Robertson, daté du 13 septembre 1940, le son des canons, bien qu'il eût été une cause majeure d'insomnie, avait un effet roboratif sur les Londoniens : « There is certainly no doubt that the noise of the guns, though by itself it made sleep more impossible than ever for many people, had a most heartening effect on Londoners¹³¹ ».

Ce n'étaient donc pas, de toute évidence, les caractéristiques inhérentes aux sons (timbre, hauteur, volume, récurrence) qui déterminaient les réactions de ceux qui les entendaient, mais bien le sens qui leur était attribué *a priori*, comme le concède la journaliste et autrice Fryniwyd Tennyson Jesse dans une lettre du 15 Septembre 1940, à propos des sons de la sirène de raid aérien, des bombes et des canons antiaériens :

I also wish to retract what I said about hating the sound of the All Clear siren. It is now the most blessed sound I know. [...] I cannot describe to you what a curious note of brutality a bomb has, quite different from a gun. Partly, doubtless, because we knew the guns were ours and that the bombs were aimed against us. And the guns, besides being reassuring to hear, are really not a very unpleasant sound; a deep coughing roar like that of a lion. The screaming bomb I can cope with – Tiger has just said coldly she is glad to hear that, as she can't – what I mean is that its noise doesn't sound to me as appalling as the noise of a high explosive. May, on the other hand, thinks the screaming bombs are the worst, she says the scream and the little pause and then the crash get her down, or rather they get her up¹³².

L'autrice de la lettre reconnaît le caractère changeant de son appréciation des sons du Blitz (« I also wish to retract what I said about hating the sound of the All Clear siren », « it is *now* [nous soulignons] the most blessed sound I know ») et admet que ses jugements tiennent sans doute à la provenance de ces sons (tirs amis ou ennemis). La comparaison du son des canons antiaériens avec le rugissement d'un lion¹³³ n'est par ailleurs pas anodine, le lion étant l'animal emblématique de la Grande-Bretagne – nous verrons plus loin que les sons de l'artillerie

¹³⁰ Klemmer, *They'll Never Quit*, 32.

¹³¹ Major F.A. de V. Robertson, « The defence of London - New Tactics - A Heartening Effect », *Manchester Guardian*, 13 septembre 1940.

¹³² « Letter 24, 15 September 1940 », in Jesse et Harwood, *While London Burns; Letters Written to America (July 1940-June 1941)*, 82.

¹³³ Dans une autre lettre, Fryniwyd Tennyson Jesse compare une fois de plus le son des canons antiaériens à des rugissements léonins : « [A]nd all the time the insane noise made by insane men went on out of doors, the nocturne of a dark madhouse; crashes that made the solid walls vibrate, the screaming of bombs, the short coughing barks of the guns, as of lions in the desert at night, and the drone of aeroplanes for ever coming on » (« Letter 26, near Manchester, October 1940 », *Ibid.*, 121).

britannique sont souvent associés à des animaux valeureux, tandis que ceux produits par les tirs ou les avions ennemis sont assimilés aux cris de créatures abjectes.

L'exemple le plus caractéristique de cette relativité du jugement concerne l'appréciation du ronflement des moteurs des avions de la Luftwaffe et de la RAF. Si l'on en croit les récits, journaux personnels et comptes rendus de Mass-Observation, la majorité des Britanniques était capable de distinguer un avion allemand d'un avion britannique grâce à leurs sons respectifs. « I was at Beaconsfield Post Office one Sunday afternoon when I recognised the sound of a German aircraft¹³⁴ », raconte Patricia Crampton, habitante du Buckinghamshire, tandis que le diariste Christopher Tomlin écrivait, dans l'entrée du 28 août 1940 de son journal, « At 12.30am I heard a bomber fly by and instinctively knew it was a boche¹³⁵ ». Selon un enquêteur de Mass-Observation, il était fréquent que les occupants des abris antiaériens se disputassent au sujet de la provenance des sons entendus, comme il le rapporte dans un rapport daté du 18 août 1940 :

Air raid warning, 1.15 pm: [...] Plane or planes overhead can be heard very distinctly. People in the shelter are arguing about whether it is a bomber or not. M35B is loudly and perseveringly asserting that it is quite impossible to tell. F35C says that she can tell by the "zooming" sound that it is a bomber. "Probably two or three"¹³⁶.

Cet exemple est caractéristique de la certitude de certains civils quant à la possibilité de déterminer l'origine des sons des moteurs d'avions. Pour ceux-là, les doutes exprimés par d'autres étaient généralement perçus comme une insulte à leurs capacités de discernement. Ces doutes transparaissent par exemple à travers un compte rendu de Mass-Observation intitulé « Rumours », daté du 17 août 1940, dans lequel on peut lire que le célèbre général de la RAF Sir Philip Joubert affirmait ne pas être capable de différencier les sons des avions de la RAF et de la Luftwaffe après vingt ans de service : « Streatham 17.8.40 – Rumours – Obs has noticed a large number of people who say that they can tell a German plane by the sound. Sir Philip Joubert said that he couldn't do this after 20 years in the RAF¹³⁷ ». C'est probablement en réaction à ce type de réserves que s'exclamait Fryniwyd Tennyson Jesse dans l'une de ses lettres, « Let no one tell those who have been through raids in London that it is impossible to distinguish

¹³⁴ Cité dans Levine et Imperial War Museum, *Forgotten Voices of the Blitz and the Battle for Britain: A New History in the Words of the Men and Women on Both Sides*, 272.

¹³⁵ Cité dans Garfield, *We Are at War: The Remarkable Diaries of Five Ordinary People in Extraordinary Times*, 348.

¹³⁶ LONDON SURVEY 1940. [Topic Collection 65], Mass-Observation Archive Online.

¹³⁷ *Idem*.

the sound of a German aeroplane's engine^{138!} ». De même, le journaliste américain Vincent Sheean affirmait que, « quoi qu'en disent les témoignages d'experts, il était pour eux facile de distinguer le bruit des bombardiers allemands et des avions britanniques » :

We had been there no time at all – scarcely ten minutes – when the first German planes came over, heralded by very heavy anti-aircraft fire from the coast. We heard the anti-aircraft before we heard the German motors, and then, steady and relentless, the throb of the desynchronized engines. We had all grown so familiar with this intermittent purr – the tiger's purr – that we could distinguish it quite easily from any other, and no expert testimony to the contrary could make us think otherwise. [...] By the sound we judged it to be two or at most three airplanes¹³⁹.

Là encore, Sheean a recours à une métaphore animale – le ronronnement du tigre – pour qualifier cette fois-ci les bombardiers ennemis, le tigre étant associé dans l'imaginaire collectif à un comportement agressif et impitoyable. Si l'auteur désigne le caractère « désynchronisé » et « intermittent » des moteurs des avions allemands comme leur élément le plus caractéristique, c'est bien parce que, contrairement aux Spitfires et aux Hurricanes britanniques, qui ne possédaient qu'un seul moteur, les Junkers, Dorniers, Heinkels et Messerschmitts allemands étaient bimoteurs. Si les deux moteurs n'étaient pas correctement synchronisés, les vibrations qui en résultaient pouvaient se réverbérer dans la carlingue des avions, provoquant des sons lancinants et ondulants que l'on pouvait entendre depuis le sol. Il n'est donc effectivement pas impensable que des civils ordinaires aient pu entendre cette différence. Pour Basil Woon par ailleurs, les civils étaient devenus si sensibles aux bombes (« bomb-minded ») qu'il était pour eux « élémentaire » de distinguer les sons qu'elles produisaient de ceux des canons antiaériens :

It is amusing to note how « bomb-minded » we have all become. [...] We can distinguish a Dornier from a Savoia and a Heinkel from a Messerschmitt (or we think we can) by the sound of its motors. [...] We know from their frantic buzzing when the raiders are in trouble from the AA guns. When the guns cease abruptly and we hear a steady, deep roaring sound from up above, we are not surprised when it is followed by the rat-tat-tat of machine guns [...] It's elementary, now, to distinguish between the sound of a bomb and the sound of a gun. [...] We know when "our own" guns are in action¹⁴⁰.

Il était en outre possible, selon lui, de différencier les différents avions ennemis – Dorniers (bombardiers et avions de reconnaissance allemands), Savoia (bombardiers italiens envoyés par

¹³⁸ « Letter 26, near Manchester, October 1940 », Jesse et Harwood, *While London Burns; Letters Written to America (July 1940-June 1941)*, 121.

¹³⁹ Vincent Sheean, *Between the Thunder and the Sun* (Londres: MacMillan, 1944), 177.

¹⁴⁰ Woon, *Hell Came to London*, 200-201.

la Regia Aeronautica pour renforcer la flotte allemande), Heinkels (bombardiers allemands) et Messerschmitts (avions de chasse allemands) – en fonction du bruit de leurs moteurs. Les quatre avions qu’il mentionne étaient tous équipés de deux moteurs ; on peut donc légitimement penser qu’il était bien plus ardu, pour des oreilles profanes, de les discerner les uns des autres. La réserve qu’il exprime momentanément – « or we think we can » – est donc révélatrice de ce que nous identifions comme l’influence du discours collectif sur les discours des civils, et reflète ce que l’historien de la culture Richard Johnson appelle le « circuit culturel¹⁴¹ », principe en vertu duquel les discours collectifs sont souvent intégrés et réappropriés dans les récits personnels, qui sont à leur tour incorporés aux discours collectifs, les rendant accessibles au grand public. Dès 1925, le sociologue Maurice Halbwachs formulait le concept de « mémoire collective », résultant d’une combinaison de souvenirs individuels et des discours dominants d’une période donnée :

[C]’est dans la société que, normalement, l’homme acquiert ses souvenirs, qu’il se les rappelle, et, comme on dit, qu’il les reconnaît et les localise. [...] L’individu évoque ses souvenirs en s’aidant des cadres de la mémoire sociale. En d’autres termes les divers groupes en lesquels se décompose la société sont capables à chaque instant de reconstruire leur passé. [...] [L]a nécessité où sont les hommes de s’enfermer dans des groupes limités, famille, groupe religieux, classe sociale (pour ne parler que de ceux-ci), [...] s’oppose au besoin social d’unité, au même titre que celle-ci au besoin social de continuité. C’est pourquoi la société tend à écarter de sa mémoire tout ce qui pourrait séparer les individus, éloigner les groupes les uns des autres, et qu’à chaque époque elle remanie ses souvenirs de manière à les mettre en accord avec les conditions variables de son équilibre¹⁴².

Comme le postulent les historiennes Penny Summerfield et Corinna Peniston-Bird dans leur ouvrage *Contesting Home Defence*, les récits du Blitz peuvent être considérés, dans une certaine mesure, comme le miroir de l’idéologie dominante, reflétée dans les discours politiques et culturels transmis par la presse, la littérature, la radio, le cinéma, mais aussi leurs familles et voisins. Ces écrits deviennent ensuite, à leur tour, des véhicules du discours collectif : « Personal testimony is not simply a window on the past. [...] Memories are formed through a complex process of interaction between an individual’s experiences and publicly available constructs, including prior accounts of similar experiences¹⁴³ ». Cette interpénétration caractérise non seulement les récits rétrospectifs sur le Blitz – nécessairement déformés par le processus de réminiscence rétroactive ainsi que par les discours sur la guerre formulés dans cette fenêtre

¹⁴¹ Richard Johnson, « The Story So Far and Other Transformations », in *Introduction to Contemporary Cultural Studies*, David Punter (Londres: Longman, 1986).

¹⁴² Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, 6; 206.

¹⁴³ Summerfield et Peniston-Bird, *Contesting Home Defence: Men, Women and the Home Guard in the Second World War*, 14.

temporelle – mais également les récits individuels produits à l'époque, qu'il s'agisse de lettres, de journaux intimes, de mémoires, d'autobiographies, ou encore d'entrevues réalisées par les observateurs du mouvement sociologique de Mass-Observation. Le pouvoir de suggestion de la mémoire collective sur les discours individuels a récemment été l'objet de recherches scientifiques menées par des neurologues de l'INSERM, qui ont prouvé que les souvenirs stockés dans le cortex préfrontal étaient déterminés ou modifiés par les représentations collectives des événements auxquels ils se rapportent :

Collective remembering through social tools shapes memory, and groups can also distort individual memories. This memory convergence across individuals emerges out of social interactions in a bottom-up fashion and bolsters group cohesion and identity. Our data demonstrate that, in addition to these social interactions, collectively meaningful information in the media, and therefore stored both outside and inside individuals, constitutes a common pre-existing scaffolding for building individual memories in the dmPFC [dorsal medial prefrontal cortex]¹⁴⁴.

Par ailleurs, comme le souligne Tom Harrisson, les épisodes de raids aériens étaient invariablement suivis d'un besoin des civils de communiquer leur expérience, en employant des termes et expressions qu'ils ou elles répétaient à l'envi : « [r]epetitiveness in both vocabulary and subject-matter is characteristic – a person will repeat his story over and over again, in almost the same words, often to the same listeners¹⁴⁵ ». Le fait que les événements aient été décrits selon les mêmes modalités et en employant le même lexique, les mêmes expressions et les mêmes comparaisons, contribua sans doute à ancrer certaines tournures dans les esprits des civils, qui les réutilisaient à leur tour pour décrire leur propre expérience.

L'injonction à s'approprier les sons du Blitz, et donc à apprendre à les reconnaître, était si prégnante que certains voulaient croire à tout prix en leur propre capacité de discrimination. « A plane flew over here at midnight, very low: one of ours? Nazi engines have a noise of their own I'm told; rhythm is like “1 (pause) 2 (pause) 3 (pause)” and a tinny sound¹⁴⁶ », écrit le

¹⁴⁴ Pierre Gagnepain et al., « Collective Memory Shapes the Organization of Individual Memories in the Medial Prefrontal Cortex », *Nature Human Behaviour* 4, n° 2 (février 2020): 7.

¹⁴⁵ Harrisson distingue cinq phases, chez les Londoniens, d'ajustement après la chute d'une bombe : « 1) (*First minutes*) Some shock: stupefaction; minor impairment of judgement. [...] 2) (*next 1 or 2 hours*) First-stage recovery; return of sense of reality and “appropriate emotions”. [...] 3) (*succeeding hours*) Uncontrollable flood of communication, by word, gesture, laughter. Anecdotes, personal experiences; loud claims and counter-claims as to who has had the “worst” experience. [...] 4) (*throughout about 48 hours after first-stage recovery*) From the babel of communication, individuals tend to emerge with a sense of intense pride, of enhanced personal worth. [...] 5) (*after about 48+ hours*) Return to “normal”. [...] » (Harrisson, *Living through the Blitz*, 85).

¹⁴⁶ Cité dans Garfield, *We Are at War: The Remarkable Diaries of Five Ordinary People in Extraordinary Times*, 291.

diariste Christopher Tomlin le 2 juillet 1940. Il semble donc que des informations permettant de différencier les avions aient déjà circulé avant même le début du Blitz (« I'm told ») et aient prédisposé les civils à l'écoute du paysage sonore dont le ronflement des moteurs constituait la sonorité maîtresse. Les observateurs de Mass-Observation rapportent que les enfants étaient eux aussi sensibles à cette nécessité d'identifier l'origine des sons entendus, comme on peut le lire dans le rapport suivant :

Michael, aged 3, C1C

State of mind: seems quite healthy and cheerful. has some idea of the situation; runs indoors from garden when sirens sound: listens eagerly for the various sounds of battle, coming out at intervals with comments:

“ 'Chine-guns, Mummy,” (at any kind of rattling noise)

“Time bomb, Mummy,” (at thud not followed by explosion). Shows no signs of fear however¹⁴⁷.

Nous mentionnions dans le chapitre précédent l'initiative d'une institutrice, qui souhaitait apprendre aux écoliers à identifier les différents sons du Blitz. Selon le discours d'un civil relevé par Mass-Observation, les enfants étaient souvent à même de différencier ces sons, grâce aux enseignements qui leur avaient été inculqués : « I fixed up a camp bed in the hall for Anthony (aged 10) and tried to persuade him to go to sleep. But he was afraid of missing something and he was listening for the sound of German aeroplane engines, the sound of which he has learnt to distinguish since he has been to school in Suffolk¹⁴⁸ ».

Le caractère fortement idéologique de l'établissement de distinctions entre les différents avions sur la base des bruits de leurs moteurs trouve une de ses manifestations les plus patentes dans l'attribution de « traits de personnalité » spécifiques aux avions britanniques et ennemis. La romancière Vera Brittain décrivait ainsi, dans son autobiographie, les bombardiers allemands comme produisant un « bourdonnement massif et lourd », tandis que le bruit des moteurs des Spitfires était « plus léger et décontracté » : « the Nazi aeroplanes are heard overhead. The bombers have a heavy massive hum, quite different from the lighter, more casual-sounding British machines. All the difference between the Teutonic and Anglo-Saxon temperaments seems to lie in those two familiar noises¹⁴⁹ ». La différence de timbre entre les moteurs des avions allemands et britanniques était donc interprétée à l'aune des traits de

¹⁴⁷ ARP IN KILBURN. [File Report 447], Mass-Observation Archive Online.

¹⁴⁸ AIR RAIDS. [File Report 253], Mass-Observation Archive Online.

¹⁴⁹ Brittain, *England's Hour*, 61.

caractère supposés du peuple allemand – barbarie et manque de subtilité – et du peuple britannique – flegme et résilience. Elle qualifie d’ailleurs le son des bombardiers ennemis, dans un autre passage, de « grondement hoquetant », et en souligne le caractère inexorable : « How many men and women in this tiny country really listen with indifference to the hiccupping boom of the Nazi bomber as it passes overhead¹⁵⁰? ».

Le fameux passage du roman de Graham Greene, *The Ministry of Fear* (1943), dans lequel le narrateur Arthur Rowe est persuadé que les bombardiers ennemis le poursuivent en répétant, d’un ton lugubre, « Where are you ? », est caractéristique de cette coloration idéologique de la perception des sons :

Somewhere two miles above their heads an enemy bomber came up from the estuary. “Where are you? Where are you?” its uneven engine-beat pronounced over and over again. [...] Nearer and nearer the guns opened up, but the plane pursued its steady deadly tenor until again one heard: “Where are you? Where are you?” overhead and the house shook to the explosion of the neighbouring gun. [...] [T]he warden called down to him from the shattered street as yet another raider came up from the south-east muttering to them both like a witch in a child’s dream: “Where are you? Where are you? Where are you¹⁵¹?”

La répétition des trois mots (« where are you ») n’est autre que la traduction sémiotique du rythme ternaire (« 1 (pause) 2 (pause) 3 (pause) ») évoqué par Christopher Tomlin, que Greene désigne comme le « rythme irrégulier du moteur » à la « constance mortifère ». Le fait que l’irrégularité de ce son – dont les connotations pourraient pourtant être multiples – prenne, dans l’esprit du narrateur (qui le compare à une « sorcière dans le rêve d’un enfant »), des tonalités funestes, est bien l’œuvre de cette intrusion du discours collectif dans les perceptions auditives des civils. La traduction du rythme ternaire des moteurs des bombardiers allemands en discours intelligible se retrouve à plusieurs reprises dans les écrits du Blitz, comme dans cette lettre de Fryniwyd Tennyson Jesse datée d’octobre 1940 :

“Here-I-am.... Here-I-am....” it repeats in broken rhythm as it comes lower and nearer, and the guns cough, but the machine goes on saying: “I’m-still-here.... I’m-still-here.... I’m-still-here.” Then comes the shattering roar of a bomb exploding, and still the engines drones on, saying now: “That’s for you.... That’s for you.... That’s for you....¹⁵²”.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 143.

¹⁵¹ Graham Greene, *The Ministry of Fear* (1943; repr., Londres: Vintage Books, 2010), 24-29.

¹⁵² « Letter 26, near Manchester, October 1940 », in Jesse et Harwood, *While London Burns; Letters Written to America (July 1940-June 1941)*, 121.

Nous évoquions plus haut le fait que les sons des Spitfires ou des canons antiaériens aient été très souvent décrits comme agréables et roboratifs. Il était également courant d'attribuer aux canons des surnoms affectueux, comme en rend compte cette lettre datée du 17 septembre 1940 :

September 17, 1940 – Audrey at the age of eight, nearly nine: “Hark, Mummy, that’s a Jerry.” “It sounds like it.” Audrey “That’s Cracking Ronnie – whoof.” She has nicknames for all the different guns – you can more or less pick out the various types of guns by the cracks and bangs, that is, of course, as far as the lay person can tell one from another. “Come on, give it to ‘em,” she says. She imitates their sounds. Another is “Humpty Dumpty” because she thinks it makes a noise like Humpty Dumpty falling off the wall. There’s one sound she calls the “Powder Puff” because it sounds like little puffs¹⁵³.

Si la fillette dont il est question reconnaissait à chaque canon antiaérien une empreinte sonore propre, ce n'est probablement pas parce que leurs sons différaient de manière radicale (« you can more or less pick out the various types of guns by the cracks and bangs, that is, of course, as far as the lay person can tell one from another », précise bien sa mère). Il s'agissait davantage d'une tentative de s'approprier ces sons, mais également de les rendre inoffensifs en les réduisant à l'état de personnages de fiction comiques. De même, les sirènes de raids aériens, dont le hurlement était universellement ressenti comme traumatique, étaient régulièrement affublées de surnoms hypocoristiques marqués par des allitérations tels que « Howling Horace », « Wailing Willie », ou encore « Moaning Minnie ».

Ce que nous souhaitons démontrer à travers l'étude des discours et récits sur le Blitz est non pas que les perceptions qu'avaient les civils des bruits des raids aériens étaient entièrement romancées, imaginées ou reconstruites en fonction du discours collectif. Nous ne mettons pas par exemple en doute le fait que les bruits des moteurs des bombardiers allemands et des avions de chasse de la RAF aient pu être reconnaissables par la plupart des personnes ayant fait l'expérience des raids aériens. Il s'agit cependant de déceler l'intrusion, dans ces discours, de certains principes de propagande (concernant notamment le caractère inoffensif des bruits du Blitz, ou sur les qualités esthétiques, ou à l'inverse l'infamie de certains sons) et de comprendre ce qui relève, d'une part, de l'idiosyncrasie, et de l'autre, de l'influence des discours précédemment formulés. L'étude des métaphores employées pour décrire les sons du Blitz est à cet égard très éclairante.

¹⁵³ « Extract from a letter from an Englishwoman to a friend in America », cité dans Forbes-Robertson, Sheean, et Straus, *War Letters from Britain*, 89.

3. Émergence de leitmotifs dans la description du paysage sonore du Blitz

Nous avons évoqué le rapprochement fréquent entre les bruits des canons antiaériens ou les différents types d'avions, et les cris d'animaux féroces, tels que le lion ou le tigre. De manière générale, les bruits produits par l'ennemi ou annonçant son arrivée étaient associés à des grognements bestiaux, tandis que ceux provenant des Spitfires, des canons ou du signal de fin d'alerte sont comparés aux cris d'animaux nobles et valeureux. « [A]t last, the All Clear sounded, triumphant as the crowing of a celestial rooster¹⁵⁴ », écrit par exemple Fryniwyd Tennyson Jesse dans une lettre. Le correspondant de guerre américain Edward Murrow parlait par ailleurs du « grondement bestial des bombes » : « We ought to get the “all-clear” in about another two hours. Then those big German bombers that have been lumbering and mumbling about overhead all night will have to go home. But tonight the sound of gunfire has been more constant than the bestial grunt of bombs¹⁵⁵ ». La sirène de raid aérien était décrite par l'annonceur de la BBC Joseph McLeod comme le « cri d'un chien hystérique » :

We were using an underground studio [in Broadcasting House], as the rule was for a “state of emergency”; and the only sirens we could hear were the BBC’s internal ones. We could hear nothing else. They were the loudest, most ear-tearing, most soul-lacerating things I have ever heard. [...] [T]here was one every few yards along all the corridors. [...] [A]s you passed, each siren seemed to scream like a dog in hysteria, as if it had some inside premonition of destruction and were bounding and shaking itself to get free¹⁵⁶.

De même, pour Fryniwyd Tennyson Jesse, ce hurlement ressemblait au « gémissement de chiens infernaux aboyant à la lune » (« suddenly the sirens wailed like infernal dogs baying the moon¹⁵⁷ »). Un observateur (« CF ») releva par ailleurs une conversation entre plusieurs hommes, entendue le 26 août 1940, pour qui la sirène s'apparentait aux cris de gibbons, ou d'orangs-outans :

“I bet you anything you like we have one before we close down,” says one of the men.
“I hope we do. I love the sound of the siren,” says M20.
“I’ll tell you what it’s like. It’s like the gibbons at the zoo.”
Much argument about this statement, in the course of which the siren goes off. Burst of laughter from everyone.

¹⁵⁴ « Letter 26, near Manchester, October 1940 », in Jesse et Harwood, *While London Burns; Letters Written to America (July 1940-June 1941)*, 131.

¹⁵⁵ Murrow, *This Is London*, 183.

¹⁵⁶ Cité dans Norman Longmate, éd., *The Home Front: an Anthology of Personal Experience, 1938-1945* (Londres: Chatto & Windus, 1981), 24-25.

¹⁵⁷ « Letter 26, near Manchester, October 1940 », Jesse et Harwood, *While London Burns; Letters Written to America (July 1940-June 1941)*, 119.

“Not like any gibbon I’ve ever heard.”
“Shut up. I want to listen. They’re lovely all together.”
“It is, it’s just like the gibbons.”
“I see what you mean – not the gibbons though. The Orang-utang.”
“Do be quiet. You’re spoiling it.”¹⁵⁸

Outre le caractère insolite de la comparaison du hurlement des sirènes avec les cris de primates, il est ici particulièrement intéressant de constater que les interlocuteurs ne semblent pas le moins du monde effrayés par le son de la sirène, allant jusqu’à en plaisanter. Pour ces civils, proclamer leur appréciation d’un son pourtant universellement abhorré (« I love the sound of the siren », « Shut up. I want to listen », « Do be quiet, you’re spoiling it »), semble être une forme de bravade envers l’ennemi, mais également une façon de contrer un discours officiel uniformisant, selon lequel les sirènes des raids aériens étaient un son délétère, contre lequel les citoyens devaient se prémunir.

La métaphore animale la plus courante est sans doute celle en vertu de laquelle le ronflement des moteurs des avions ennemis était assimilé au bourdonnement d’un essaim d’abeilles, ou de guêpes. « When the bombs were not falling the guns were firing, often they synchronised; and the bombers came back and back like urgent swarms of jungle bees¹⁵⁹ », écrit Fryniwyd Tennyson Jesse dans une lettre d’octobre 1940. À deux reprises, Harvey Klemmer décrit également ce son comme celui du bourdonnement d’un essaim d’abeilles : « To the east and to the southeast the guns began to roar. [...] A wave of sound, a dreadful, angry sound like the buzzing of millions of bees, rolled over the city. [...] The plane comes nearer. The hum turns into a drone. The drone becomes a whine, reminiscent of a buzz saw and reminiscent, also, of a swarm of bees¹⁶⁰ ». Basil Woon, décrit quant à lui le son désynchronisé des deux moteurs des bombardiers comme « le double bourdonnement de guêpes » :

And all the time, unconsciously, we are listening – and finally it comes... Wailing Willie, in the distance. Other sirens pick it up; then “our own” – somewhere in the neighbourhood of King’s Cross. [...] We listen. Almost at once we hear him. *Brrr-brrr, brrr-brrr*. Yes, that’s Jerry all right. No mistaking that double-waspish hum¹⁶¹.

¹⁵⁸ LONDON SURVEY 1940. [Topic Collection 65], Mass-Observation Archive Online.

¹⁵⁹ « Letter 26, near Manchester, October 1940 », citée dans Jesse et Harwood, *While London Burns; Letters Written to America (July 1940-June 1941)*, 126.

¹⁶⁰ Klemmer, *They’ll Never Quit*, 2; 152.

¹⁶¹ Woon, *Hell Came to London*, 27.

Cette comparaison récurrente entre les avions et des essaims d'insectes est empreinte de connotations bibliques évidentes : elle rappelle les fléaux et invasions de l'Ancien Testament, telles que deux des dix plaies d'Égypte – l'essaim de mouches et l'invasion de sauterelles – mais est également le symbole de la menace ennemie, comme on peut le lire dans le chapitre 7 du Livre d'Isaïe – « Il arrivera, en ce jour-là, que le Seigneur sifflera les mouches depuis les embouchures des fleuves d'Égypte et les guêpes du pays d'Assour¹⁶² » (les Assyriens étant les ennemis invétérés d'Israël).

Deuxièmement, il est très fréquent que les sons du Blitz soient assimilés à des sons familiers, tels que ceux d'appareils ménagers ou de véhicules motorisés. Ainsi Harvey Klemmer comparait le ronflement des moteurs des bombardiers au bruit d'un aspirateur :

Silence. Dead silence. Then, faintly, from the southeast, comes a low hum, like the sound of a small electric motor. It could be mother's vacuum cleaner. It could be, but it isn't. It is one of the brave young men of Goering's Luftwaffe, come with his fellows to strafe the hated English¹⁶³.

Quelques pages plus loin, Klemmer fait état de la ressemblance entre le bruit de l'explosion des bombes et celui d'un tapis que l'on bat, ou celui de linge étendu battu par le vent, ou encore le claquement d'un fouet :

We get the sound of the firing twice – once when the guns are fired, and again when the shells explode. The guns roar and rumble and crack. The shells explode with an odd sound. They take me back thirty years, for each one lets go with the sort of noise you get in beating a rug. It is even more like the snap of washing in a strong wind. It might also be compared to the crack of a whip, except that it is not so sharp; there is more of a swish to it¹⁶⁴.

Pour Ritchie Calder, les Spitfires fendaient le ciel en un claquement qui rappelait celui du calicot que l'on déchirait pour en faire des bandages : « Our night-fighters ripped through the heavens with the sound of calico being torn for bandages¹⁶⁵ ». L'un des reportages d'Edward Murrow décrivait le son lointain des canons antiaériens comme celui d'une personne donnant un coup de pied dans une baignoire : « You may be able to hear the sound of guns off in the distance very faintly, like someone kicking a tub¹⁶⁶ ». Pour un certain « Mr M », dont Tom

¹⁶² Is VII, 18.

¹⁶³ Klemmer, *They'll Never Quit*, 151.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 154.

¹⁶⁵ Ritchie Calder, *Carry on London* (London: English Universities Press, 1941), 18.

¹⁶⁶ Murrow, *This Is London*, 196.

Harrison rapporte les paroles, les explosions n'étaient pas si inquiétantes, et ressemblaient à l'éclatement d'un conduit dû à une fuite de gaz : « The noise *isn't* so terrific. The first thing we knew of it, there was a bang, not a terrific bang, it sounded as if one of the fellows had blown up one of the gas things or something like that¹⁶⁷ ». Le correspondant américain Quentin Reynolds rapportait dans une lettre à son frère, en septembre 1940, que les bombes produisaient en tombant un « sifflement très fort, exactement comme une automobile en première vitesse allant trop vite » : « [Y]ou can hear [a bomb] coming literally a mile off. Even if there isn't a screamer on it, it makes a very loud whistling sound – exactly like a car in first gear that is going too fast¹⁶⁸ ». On rencontre par ailleurs souvent des comparaisons d'ordre météorologique pour décrire les sons des raids aériens. Ainsi un enquêteur de Mass-Observation rapporte que les bruits entendus depuis un abri antiaérien étaient comparés à « un violent orage¹⁶⁹ », et Edward Murrow décrit l'arrivée des avions de chasse britanniques comme le grondement du tonnerre¹⁷⁰.

Un autre enquêteur comparait enfin le son des sirènes aux bruits entendus sous anesthésie médicale, et évoquait des réactions très inhabituelles au hurlement soudain de la sirène au milieu de la nuit :

I woke with a strong hallucination of smell, I thought my mother had come right into my room with her gas mask out of its case. I asked her afterwards and she said she had only shouted from the bottom of the stairs, and hadn't had her gas-mask out at all! The explanation I think is that a) the sound of the sirens is exactly like the noise one hears when going under an anaesthetic. b) when one is suddenly awakened there is a feeling of suffocation exactly like that of an anaesthetic; so one's subconscious supplies the associated smell of the rubber bag in which gas is administered, and the conscious mind rationalises it as the smell of gas masks¹⁷¹.

Comparer les bruits caractéristiques des bombardements à des sons coutumiers ou à des sensations familières avait une fonction sécurisante et permettait, encore une fois, de les rendre anodins. Il semblerait toutefois que ces sons familiers aient été parfois confondus avec les bruits

¹⁶⁷ Cité dans Harrison, *Living through the Blitz*, 56.

¹⁶⁸ « Letter from Quentin Reynolds, American author, living in London, to his brother in New York », citée dans Forbes-Robertson, Sheean, et Straus, *War Letters from Britain*, 109.

¹⁶⁹ « The noise was likened to:

a. a bad thunder storm

b. a tin of petrol falling with a thud and then bursting into flame as it reached the ground. » (LONDON SURVEY 1940. [Topic Collection 65], Mass-Observation Archive Online).

¹⁷⁰ « the thunder of one thousand horse-power motors of British fighters as they swept out over the Channel in two flights » (Murrow, *This Is London*, 147).

¹⁷¹ AIR RAIDS. [File Report 253], Mass-Observation Archive Online.

du Blitz, donnant lieu à des réactions de panique démesurées. Un observateur notait, dans un compte rendu du 1^{er} septembre 1940, que certaines personnes étaient très sensibles à tout type de bruit possédant des caractéristiques analogues à ceux des bombardements (claquements de portes, klaxons ou voitures au démarrage) : « F30A: Finds that her nerves are feeling the strain of air-raids. Jumps at all noises, especially banging doors, car horns or cars “revving” their engines expecting these to be the beginning of an air raid warning or guns or bombs¹⁷² ». Pour le journaliste américain Ben Robertson, il fallait s’armer d’une grande volonté pour ne pas être troublé par des sons anodins tels que la pétarade d’un moteur ou le ronronnement d’un réfrigérateur :

[Y]ou also had to make up your mind you would not let the noises of the night disturb you. You had to say to yourself you were not going to mistake the backfire of a bus for a falling bomb, you were not going to allow the desynchronised sound of an ice-box to send you hurling to the floor with your fingers in your ears and your mouth wide open to keep your teeth from breaking when the bomb exploded¹⁷³.

Pour Isabelle Granger, cette sensibilité accrue aux bruits quotidiens était davantage observable chez les hommes que chez les femmes, sans doute du fait de leur « propension naturelle à vouloir protéger les femmes éplorées » :

The raids seem to be more upsetting to men, on the whole, than to women. Don’t think I am indulging in a bout of feminism please, but whether it is generations of protecting weeping women while they work, or some quite other reason, they seem to take it more heavily. They speculate on the origin of every sound, impute the most sinister origin to a slammed door or to a cock’s crowing – everything is a bomb [...] or a flare or a land mine or a shrapnel¹⁷⁴.

Fryniwyd Tennyson Jesse faisait part enfin, dans une lettre du 26 août 1940, de son état de tension permanent dû à la ressemblance entre le hurlement des sirènes et le changement de vitesse des bus ou des taxis, et de la confusion que créait dans son esprit des sons inoffensifs tels qu’un simple aspirateur :

London has had so many air raid alarms this week that I think we would give everything we possess for 6 hours uninterrupted slumber. I do wish they would change the warning siren, because about fifty times a day as we hear the buses and taxis change gear it sounds

¹⁷² LONDON SURVEY 1940. [Topic Collection 65], Mass-Observation Archive Online.

¹⁷³ Robertson, *I Saw England*, 120-21.

¹⁷⁴ « Lettre du 12 septembre 1940 », Isabelle Granger, « Private papers of Miss I.H. Granger », 1945 1939, Documents.149, Imperial War Museum collections.

exactly like the beginning of the warning and one stops whatever one is doing and says “Listen. Is that one?” It isn’t, but all the same it is very tiresome. Even the common household Hoover sounds like a warning¹⁷⁵!

Cette similitude entre le son produit par le changement de vitesse d’un véhicule à moteur et le sifflement d’une bombe était si fréquemment évoquée que Mass-Observation réalisa une enquête en août 1940 demandant aux personnes interrogées si le son d’une voiture changeant de vitesse leur rappelait celui de la sirène de raid aérien¹⁷⁶. L’enquête visait à déterminer l’impact de cette confusion sur le moral des civils¹⁷⁷ et concluait que l’immense majorité des personnes interrogées confondait ces sons, et présentait par ailleurs des symptômes physiques liés à cette confusion. Par ailleurs, les bruits les plus susceptibles d’être assimilés à ceux des sirènes étaient ceux des autobus :

1. About nine persons out of ten said they definitely mistook gear changings for air-raid sirens. [...]

4. Many of the large majority who do make the mistake mention definite physical symptoms.

“My heart definitely misses a beat each time a car passes.”

“Yes, I think I have got the jitters.”

“Not so much now, though I often stop and listen.”

(Lavatory attendant, Oxford Circus) “Noises make you jump now, don’t they? Listen to that.” (A man is hammering just outside) “I hope he’s not going to be at it all day.”

“My heart stops about twenty times a day. And it’s not only cars that make me think of warnings, all sorts of things do it.”

“Absolutely my heart turns over, immediately.”

“I should say it does (sound like a siren). I am bobbing up and down all the time.”

One investigator reports a whole First Aid Post turning out in North London during the night as a bus changes gear going up hill. [...]

¹⁷⁵ « FTJ to Hoveys – Hubbles – Balderstons [Letter No. 22] London », 26 August 1940, in Jesse et Harwood, *While London Burns; Letters Written to America (July 1940-June 1941)*, 66.

¹⁷⁶ « Does the sound of a car changing gear remind you of an air raid siren? » (LONDON SURVEY 1940. [Topic Collection 65], Mass-Observation Archive Online).

¹⁷⁷ L’enquêteur émettait toutefois quelques réserves quant à la fiabilité de cette enquête, en indiquant que les observateurs avaient jusque-là limité leurs recherches à Londres, et à leurs amis et connaissances (principalement appartenant à la classe moyenne ou à celle des artisans et ouvriers qualifiés) : « As requested, a study has been made of the amount and extent to which people mistake the noise of a car changing gear for an air raid warning. Those who make this mistake are liable to have a small nervous shock every time, and many specify the tension resulting therefrom (see below). It is possible that regular observation on this point may show one aspect of underlying morale and awareness. Investigators have so far confined their activities to London, and to their friends and acquaintances (mainly classes B and C). It is difficult to get truthful answers from strangers, as these involve some admission of fear or nerviness, which is not socially respectable or the “done thing”. One investigator did ask strangers and got a much smaller proportion who associated gear changings with sirens: in the present report these results have been neglected. For this reason, the persons covered are by no means a random selection, but only a random selection of investigators’ acquaintances; it may be presumed, however, that these cover a wide range of temperaments and types. » (SIXTH WEEKLY MORALE REPORT. [File Report 381], Mass-Observation Archive Online).

6. Many people mention buses as being much the worst thing, and a considerable number are only affected by buses. [...]

7. It is therefore clear that a large proportion of Londoners are on edge for warnings, at all times and in areas where there have been no incidents. Moreover, that during the day millions of heart-beats must be lost, millions of minor tensions raised and lowered¹⁷⁸. [...]

L'observateur terminait son rapport en proposant des mesures à adopter afin d'enrayer cette sensibilité accrue. Il fallait selon lui que les conducteurs, en particulier d'autobus et de camions, soient attentifs à changer de vitesse de manière moins agressive, et d'autre part que le gouvernement diffuse des émissions radiophoniques visant à expliquer et à souligner les différences entre le bruit d'un véhicule changeant de vitesse et celui d'une sirène de raid aérien. Le gouvernement devait donc se charger de neutraliser l'assimilation, dans l'esprit des civils, entre le son des sirènes et les bombardements, et plus généralement l'idée de mort :

[I]f it is to go on continually, and particularly if the siren becomes increasingly associated with the actual falling of bombs and thus the idea of death, some antidote would seem to be desirable. The antidote of explanation, interpretation, would bring a general self-awareness on the subject which could hardly increase this tension and which would almost certainly decrease it¹⁷⁹.

Si les suggestions émises par l'observateur ne furent pas directement suivies de mesures gouvernementales effectives, l'existence d'une telle enquête révèle une volonté de jauger les réactions des civils à leur environnement sonore, et d'envisager des mesures officielles qui les prendraient en compte. De fait, les plaintes au sujet du caractère traumatique du beuglement des sirènes étaient légion, et de nombreux débats parlementaires furent tenus à ce sujet. Pour Harvey Klemmer par exemple, ce son « glaçait le sang », et pouvait aussitôt « geler jusqu'aux os » ceux qui l'entendaient, ce qui en faisait une source d'angoisse plus grande que le son des bombes :

The air-raid warning used in England is a siren. It is a blood-curdling sound. To hear dozens of sirens going at once in London is enough to freeze the marrow of one's bones. They rise and fall in a wail which is much more awesome than the sound of exploding bombs. Because of the peculiar wailing quality of the English siren, it is also known as the banshee¹⁸⁰.

¹⁷⁸ LONDON SURVEY 1940. [Topic Collection 65], Mass-Observation Archive Online.

¹⁷⁹ CARS AND SIRENS. [File Report 371], Mass-Observation Archive Online.

¹⁸⁰ Klemmer, *They'll Never Quit*, 59.

Dans un de ses reportages, Edward Murrow affirmait d'ailleurs que le son strident et pénétrant des sirènes était aussi perturbant que le grondement distant des bombes : « From what I could see, the people down along the coast had been badly shaken. Many of them don't like the sound of sirens. It is loud, penetrating, and can't very well be ignored. The sirens seem to be about as disturbing and upsetting as the distant crump of bombs¹⁸¹ ». Le fait que le signal de raid aérien ait été très communément surnommé « le gémissement de la banshee » est révélateur des connotations mortifères qui lui étaient associées, puisque la banshee est, dans la mythologie celtique irlandaise, une créature mythique féminine dont les cris terrifiants annonçaient la mort de quiconque les entendait. Les remarques formulées par cette personne interrogée par Mass-Observation, qui furent reproduites dans un article du *Picture Post* du 1^{er} août 1940, sont par ailleurs caractéristiques du souhait des civils de remplacer le hurlement strident des sirènes par des signaux sonores moins redoutables :

First of all I thought that sirens, if they could not be melodious, at least should not of themselves cause shock. The noise should come on gradually, and efforts should be made to find sound that while it had a strong note of urgency should avoid as much as possible any suggestion of the raucous. I have been almost panic stricken and paralysed by hearing a loud and raucous motor hooter warning me off the road, and have thought at the time how much more effective a sweet sound given suddenly two or three times fairly loud would be. All sounds which are of themselves of an unnerving nature should be avoided by the authorities. On the occasion when I was startled by thunder I jumped up suddenly, my heart began to beat violently, I felt sick for a few moments, my feet got cold and my head hot, and breathing was difficult¹⁸².

Les plaintes liées au son des sirènes furent si nombreuses que plusieurs débats furent tenus au Parlement à ce sujet. Certains parlementaires, constatant que ce son ajoutait davantage à la peur et à la nervosité des civils qu'il ne les préservait du danger, allèrent jusqu'à proposer de remplacer ce hurlement strident par des notes entraînantes ou martiales, jouées par exemple par des cors postaux ou des clairons :

[...] §Mr. Stokes (Ipswich): [...] I wish someone would pay attention to the whole question of what the Prime Minister referred to as the banshee howling of the sirens. I do not believe that, if you institute a noise which is fundamentally meant to frighten people, you can expect their nerves to remain calm. I should like to see a complete change of policy. There should be a different alarm altogether for the "Alert," and the banshee wailing should only take

¹⁸¹ Murrow, *This Is London*, 156.

¹⁸² CIVILIANS IN AIR RAIDS. [File Report 313], Mass-Observation Archive Online.

place as soon as the roof spotters see enemy aircraft in the neighbourhood. That would lead to far greater efficiency all round in industry and less waste of time in shelters¹⁸³. [...]

§40. Sir W. Davison

asked the Home Secretary whether, now that the Government have approved of an increase in the number of military bands as likely to be a cheering influence on our citizens, consideration will be given to the provision of a more musical and martial note, something in the nature of a posthorn or bugle call, for our air-raid sirens, in place of the present wailing sound which is most depressing?

§The Joint Parliamentary Secretary to the Ministry of Home Security (Mr. Mabane)
The present arrangements for air-raid warnings were decided after careful experiment. Recently fresh experiments have been undertaken to discover whether the substitution of alternative noises would be practicable and effective. It is regretted that the results of these experiments reveal that no better noises are capable of being made within the limits of practical possibility.

§Sir W. Davison

Is my hon. Friend aware that since I put this Question on the Order Paper, I have received a large number of letters, especially from women, saying that the sound of these sirens has a much more depressing effect upon them than the bombs, and is he aware that what the country wants is a trumpet call of challenge and not the wailing of the damned¹⁸⁴?

La sirène ne fut finalement jamais remplacée par un instrument plus mélodieux par les autorités. On constate cependant une volonté très fréquente des populations de substituer aux sons discordants des phrases musicales, ou de leur prêter des accents mélodieux. Plusieurs passages de l'ouvrage *Carry on London* (1941), du journaliste et universitaire Ritchie Calder (père du célèbre historien Angus Calder), décrivent les raids aériens comme des œuvres symphoniques (« a conductor flicking his baton », « the overture », « a Hell's Symphony of roaring engines », « the programme », « the concerted guns ») :

Suddenly the guns were silenced; with the curtness of a conductor flicking his baton, the overture completed. [...] [T]he rattle of machine guns joined the Hell's Symphony of roaring engines and crashing bombs. [...] Tonight, however, the programme was interrupted. [...] From the Thames, the concerted guns tore the darkness into shreds and set the buildings of Central London shimmying with their reverberations¹⁸⁵.

La diariste Vere Hodgson assimilait par ailleurs, dans son journal, le début d'un raid aérien aux premières notes d'un concert – « The band began to play¹⁸⁶ » – et se réjouissait, lors d'un voyage

¹⁸³ HC Deb (08 octobre 1940) vol. 365 col. 341. Consultable à <https://hansard.parliament.uk/Commons/1940-10-08/debates/33bdbdfe-92c5-47bf-9faa-7b6b46fa2a8a/WarSituation> (Consulté le 12/05/2015)

¹⁸⁴ HC Deb (19 novembre 1940) vol. 365 col. 1821. Consultable à <https://hansard.parliament.uk/Commons/1940-11-19/debates/136dd878-2d55-42bc-a501-216ee27b9674/Air-RaidWarnings> (Consulté le 12/05/2015).

¹⁸⁵ Calder, *Carry on London*, 18; 28-29.

¹⁸⁶ Vere Hodgson, « Private Papers of Miss Vere Hodgson (June 1940-September 1945) », Catalogue number 4767, Imperial War Museum collections.

en train, d'échapper à « l'orchestre de bombes volantes » : « It was lovely, too, not to depart to an orchestra of Flying Bombs, as I seem to have done so often – or to the menacing rumble of a rocket¹⁸⁷ ». Pour Edward Murrow, Berlin était également une sorte « d'enfer orchestré », et une « terrible symphonie de lumière et de flammes¹⁸⁸ », tandis que Fryniwyd Tennyson Jesse évoquait dans une lettre la « folle discordance de la nuit », qui commença par le « fracas de tous ses instruments » et la « strophe et l'antistrophe des bombes et des canons » : « Suddenly the sirens wailed like infernal dogs baying the moon; the next moment the mad disharmony of night began with the crash of all its instruments; the strophe and antistrophe of bombs and guns, the whistles of the wardens, the tap-tap of running feet¹⁸⁹ ». Edith Grimshaw décrivait également dans son journal le ronflement des avions et le rugissement des canons comme les sons d'un puissant orchestre : « To have a picture of this raid imagine yourself standing in a darkened street. [...] All the while the drone of the planes in the sky and the roar of the guns seeking them out is like the sound of a mighty orchestra¹⁹⁰ ». Basil Woon enfin, entendait se rapprocher la « chanson de l'ennemi » (« immediately we hear the enemy's song, above and nearer¹⁹¹ »). Attribuer aux sons du Blitz des propriétés musicales était une manière, pour les civils, de les apprivoiser, et de combattre leur peur. Ainsi, tout comme la composition d'une pièce musicale est régie par des codes précis, préétablis et reconnaissables, conférer aux bruits des bombardements des caractéristiques mélodiques permettait de minimiser leur impact en supposant un ordre sous-jacent au chaos apparent. Si certaines des expressions évoquées n'étaient guère rassurantes (« un enfer orchestré », un « orchestre de bombes volantes », une « symphonie de lumière et de flammes », etc.), leur emploi permettait du moins de réinstaurer un ordre dans le désordre – la syllepse sur le verbe « orchestrer » est d'ailleurs caractéristique de cette démarche. Nous verrons en troisième partie de cette thèse que cette stratégie d'attribution de caractéristiques musicales aux bruits des raids aériens était très fréquemment employée dans les films officiels produits par le Ministère de l'Information.

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ « Berlin was a kind of orchestrated hell, a terrible symphony of light and flame » (extrait d'une émission du 3 décembre 1943, citée dans Edward R. Murrow, *In Search of Light: the Broadcasts of Edward R. Murrow, 1938-61* [London: Macmillan, 1968], 76).

¹⁸⁹ « FTJ to Hoveys – Hubbles – Balderstons, Letter 26, near Manchester, October 1940 », in Jesse et Harwood, *While London Burns; Letters Written to America (July 1940-June 1941)*, 119.

¹⁹⁰ Extrait du journal d'Edith Grimshaw, 16 avril 1941, cité dans Bell, *London Was Ours*, 34.

¹⁹¹ Woon, *Hell Came to London*, 3.

L'appropriation des sons allogènes et terrifiants du Blitz passe donc, dans les récits et discours de la période, par un recours à la métaphore¹⁹². Il appert, à travers notre étude, que ces métaphores sont de deux types. Celles-ci peuvent premièrement être figées, comme les métaphores musicales, météorologiques, animalières, ou relatives à des objets familiers connus de tous, ou à des figures de la culture populaire. Nous employons ici le terme de « métaphore » au sens large, et y incluons donc les comparaisons et toutes les figures d'analogie. Le mécanisme présidant à la métaphorisation d'une perception – en l'occurrence sonore – de l'environnement consiste à transfigurer une réalité inconnue et intangible en un objet familier et borné, comme l'explique le théoricien littéraire James Olney, pour qui celle-ci se base sur un processus psychologique de domestication :

To a wholly new sensational or emotional experience, one can give sufficient organization only by relating it to the already known. [...] This is the psychological basis of the metaphorsing process: to grasp the unknown through the known, or to let the known stand for the unknown and thereby fit that into an organized, patterned body of experiential knowledge¹⁹³.

C'est bien à un « ensemble organisé et structuré d'expériences connues » que se rapportent l'ensemble des métaphores évoquées plus haut. Ces expériences sont, dans le cas de la métaphore figée, non seulement connues par celui ou celle qui y fait référence, mais également reconnaissables par leurs semblables.

Deuxièmement il arrive, dans certains cas, que ces métaphores soient vives. Le recours à des métaphores non-lexicalisées et personnelles, participe selon nous de ce que l'historienne Amy Helen Bell identifie comme la volonté des diaristes et mémorialistes du Blitz de « laisser une trace », pénétrés qu'ils étaient du sentiment de leur propre « importance historique » :

Diarists who were published during the war were also conscious of their role as historical witnesses. Published diaries were usually kept by journalists, or those working in publishing – people who had access to publication channels and who could present an “official” view of the war. Bound by censorship restrictions, as well as the need to appeal to a wartime audience, they reinforced the public narratives of victory of Churchill and others by emphasizing the courage of the British populace in the face of raids and the historical durability of London. Yet many unpublished diaries reflect their dissatisfaction with official

¹⁹² Sur l'utilisation de la métaphore dans les récits du Blitz, voir Amy Helen Bell, *London Was Ours: Diaries and Memoirs of the London Blitz* (Londres: I.B. Tauris, 2014).

¹⁹³ James Olney, *Metaphors of Self - the Meaning of Autobiography* (Princeton: Princeton University Press, 1972), 30-31.

narratives, whether of American or British journalists. Keeping a diary was one way in which diarists felt they could add to or correct the official views¹⁹⁴.

Les journaux publiés ou rédigés spécifiquement pour Mass-Observation – ceux-ci étant envoyés passage après passage chaque mois au service central – mais également les correspondances privées, étaient en effet soumis à la censure gouvernementale, qui s'assurait qu'aucune information d'ordre militaire ou stratégique ne puisse servir à l'ennemi en cas d'interception. Ainsi, les références à certains types de bombes ou à des raids aériens spécifiques, ainsi qu'au nombre de victimes, étaient soigneusement expurgées des manuscrits et lettres. Le personnel ministériel en charge de la censure parcourait également les lettres à la recherche de renseignements militaires, mais également afin d'évaluer le moral des civils, en particulier pendant le Blitz. Pour Amy Helen Bell, la censure des écrits personnels renforçait la conviction des diaristes que leurs perceptions et leurs opinions n'étaient pas représentées publiquement. De plus, du fait du manque d'informations fiables dans la presse sur les incidents causés par les bombardements et les victimes, ceux-ci se sentaient investis de la responsabilité de consigner leurs impressions et observations personnelles du Blitz.

S'il n'était donc souvent pas possible de donner des détails quant aux conséquences matérielles concrètes du Blitz, les impressions personnelles et l'individualité des diaristes étaient donc véhiculées par leurs descriptions caractéristiques et le recours à un langage imagé, qui passait par des métaphores vives, relatives, en l'occurrence, aux sons des raids aériens. Comme le souligne Tom Harrison dans un rapport envoyé au Home Intelligence du Ministère de l'Information, le fait de raconter leurs expériences en termes purement personnels était une forme de libération particulière (« most people are outwardly back to normal by the next day, though still getting special liberation by recounting their own experiences with intense excitement, in purely personal terms¹⁹⁵ »). On trouve ainsi des métaphores parfaitement inédites employées pour décrire les sons des bombardements. « Another bomb, nearer this time – and then, suddenly, the weirdest sort of scratching sound just above the roofs – the sound was as if someone was *scratching* the sky *with a broken finger nail*¹⁹⁶ », écrit une diariste citée par Tom Harrison. Une autre diariste, femme au foyer de l'Ouest de Londres, compare les tirs de

¹⁹⁴ Bell, *London Was Ours*, 17.

¹⁹⁵ Cité dans Harrison, *Living through the Blitz*, 76.

¹⁹⁶ *Ibid.*, 79.

barrage entendus lors d'une nuit de Blitz passée dans la maison familiale aux sons de la fanfare de fifres et tambours d'un Boys' Brigade :

At about ten o'clock things began to hum, and develop into quite the worst raid we've had yet, with a terrible noisy barrage. We didn't attempt to go to bed till midnight: we were all very much on the edge. [...] Once or twice I almost dozed, but some suspicious crash, or vibration of the floorboards would wake me every time. Finally there was a series of horrible whistles overhead, which put the lid on things. There were no explosions. [...] Then things went a bit quieter and twice [my father] went down to his bed in the dining room: but each time the barrage immediately burst out again (sometimes it seemed to be drumming out tunes like an enormous Boys' Brigade, drum and fife band) and he came trotting back¹⁹⁷.

La référence à une fanfare s'inscrit certes dans le processus d'harmonisation des bruits des bombardements que nous évoquions plus haut, mais elle convoque par ailleurs un imaginaire de la victoire d'une part, d'autant que l'image est associée aux sons des tirs de barrages britanniques, et de résistance et de patriotisme d'autre part, la devise de la Boys' Brigade étant « sure and steadfast » (« sûr et résolu »).

J.B. Priestley, dans un de ses fameux *Postscripts* radiophoniques, décrivait le bruit de chute d'une bombe comme celui de deux portes gigantesques que l'on claquait (« There was a sound as if gigantic doors were being slammed to¹⁹⁸ »). Le bruit des bombes tombant sur les toits de la cathédrale Saint Paul était, pour un bedeau s'adressant à Basil Woon, celui de « milliers de galets tombant sur de la tôle ondulée » (« There was a sound which I can describe only as like thousands of pebbles dropping on corrugated-iron sheets¹⁹⁹ »). Cette appropriation des sons du Blitz opérée par la mise en avant de comparants originaux procède selon nous d'un principe similaire à celui qui sous-tend le syndrome de « ma bombe » (« my bomb syndrome²⁰⁰ »), comme l'appelle Tom Harrison, en référence au sentiment, commun chez les civils, que chaque bombe s'abattant sur la ville leur était personnellement destinée. Comme il le relate, les Londoniens avaient régulièrement la fausse impression que les bombes étaient plus proches d'eux qu'elles ne l'étaient réellement :

One seemingly essential piece of the adjustment was to experience a bomb closely, for yourself. [...] Once the blitz came, bombs all about, Londoners almost invariably (we found) erred on the side of thinking the heard bomb was nearer than it really was. "We're in the

¹⁹⁷ *Ibid.*, 94.

¹⁹⁸ John B. Priestley, *Postscripts* (Londres: Heinemann, 1941), 11.

¹⁹⁹ Cité dans Woon, *Hell Came to London*, 71.

²⁰⁰ Harrison, *Living through the Blitz*, 76.

front line! Me own home – it's in the Front Line,” declared a grizzled, elderly cockney, staring at a wrecked house (not his own)²⁰¹.

La perception de la distance à laquelle s'abattaient les bombes étaient donc elle aussi déterminée par les craintes personnelles des citadins. Harrisson releva ainsi des expressions récurrentes telles que « j'aurais juré qu'elle était tombée juste dans mon jardin » ou « il y avait mon numéro écrit dessus » :

“We thought it was just out the back, you know. I could have sworn it fell absolutely in the back garden here. My, when I heard that whistling I thought it had number 60 on it!”

“When the explosion went off everybody (in his house) thought it was right here.”

“When I heard that awful whistling, when it began, I went all sort of numb. This is it, I thought; this is what it feels like when it gets you, all sort of numb. It seemed to be coming right at us, dead straight, right at this house. [...] I couldn't credit it this morning when they told me it had fallen on the Grange (cinema, half a mile away). I just couldn't credit it²⁰².”

Ce sentiment n'était pas totalement irrationnel, puisqu'il semblerait en effet que le son des bombes n'eût été audible que lorsque celles-ci se rapprochaient : « A bomb falling half a mile away gave you ten seconds' warning by its swish and rush through the air, but the one “with your number on it”, the one which killed you or buried you alive, was heard only when it was almost upon you, because the sound waves caught up with themselves²⁰³ », écrit Angus Calder. Ce que montre toutefois ce « my bomb syndrome », c'est que les témoins du Blitz désiraient à tout prix défier les attaques ennemies en s'appropriant par exemple les bombes larguées sur les villes, y compris les sons qu'elles produisaient.

Nous avons donc constaté, à travers l'étude des directives et mesures mises en place par le gouvernement pour contrôler l'environnement sonore de la Grande-Bretagne pendant la guerre, ainsi que des discours et récits des civils formulés pendant le Blitz, l'existence d'une double circulation idéologique. Si le discours officiel répondait en partie aux réactions des civils à leur environnement sonore et visait à les rassurer et à rehausser leur moral, les récits formulés individuellement étaient, d'autre part, imprégnés par le discours politique officiel transmis par la presse, la littérature, la radio, le cinéma, mais également les discours collectifs de leurs compatriotes. Leurs discours étaient donc immanquablement tributaires de ce « circuit

²⁰¹ *Ibid.*, 76.

²⁰² *Ibid.*, 76-77.

²⁰³ Calder, *The People's War*, 170.

culturel », mais les Britanniques se sentaient par ailleurs investis du devoir de se familiariser avec ces sons, qui se traduit par des descriptions éminemment personnelles du paysage sonore du Blitz.

Si nous n'avons souhaité nous concentrer que sur les discours et récits formulés pendant la Seconde Guerre mondiale, l'étude de discours contemporains rétrospectifs sur le Blitz serait sans doute très révélatrice quant à l'influence de la mémoire collective sur le choix des métaphores et expressions employées pour décrire les sons du Blitz, ou au contraire le recours à des métaphores idiosyncrasiques²⁰⁴. Le projet « WW2 People's War²⁰⁵ » de la BBC, une archive regroupant 47 000 témoignages rétrospectifs de civils et soldats britanniques sur la Seconde Guerre mondiale, entièrement accessible en ligne, ainsi que les archives orales conservées au Imperial War Museum, fourniraient une base de données qu'il serait pertinent d'exploiter à travers l'usage de méthodologies propres aux humanités numériques, telles que le traitement automatique des langues (TAL) ou la stylométrie.

La deuxième et la troisième partie de cette thèse seront consacrées à l'étude de l'application de ces directives et discours officiels liés à la maîtrise de l'environnement sur le cinéma documentaire officiel produit par la Films Division du Ministère de l'Information. Nous verrons que ces discours se traduisent, d'une part, par une exaltation du réalisme sonore dans ces productions officielles, dans le but de toucher les civils et de gagner leur confiance, et d'autre part, dans la récurrence de motifs sonores et dans un traitement du son signifiant, traduisant des principes gouvernementaux tels que la *People's War* ou encore le *business as usual*.

²⁰⁴ Notons par exemple la comparaison très personnelle de Marjorie Newton, pour qui le bruit des bombes ressemblait à celui d'un « grand voilier » : « I heard a sound like a great sailing ship and then an enormous crash » (lettre personnelle du 4 janvier 1993 citée dans Freedman, *Whistling in the dark*, 102). Tout aussi personnelle était la comparaison faite par le pilote Alec Ingle, du 605^e escadron de la RAF, qui assimilait le bruit des salves s'abattant sur la carlingue de son avion à « de l'eau bouillante jetée sur une surface métallique », dans un récit fourni à l'Imperial War Museum en 1990 : « They were cannon shells hitting me. The noise they make is just like boiling water dropped onto a metal surface. You don't feel anything, you just hear this splat. » (« Alec Ingle (Oral History) », 23-05-1990, IWM 11338, Imperial War Museum).

²⁰⁵ < <https://www.bbc.co.uk/history/ww2peopleswar/categories/> >, Consulté le 20 juin 2016.

DEUXIÈME PARTIE – « We wanted the real thing » : technique et esthétique du son au cinéma pendant la Seconde Guerre mondiale

L'arrivée du parlant à la fin des années 1920 et sa généralisation dans les années 1930 marquèrent un tournant dans la gestion étatique de l'appareil de censure et le contrôle de la production cinématographique. Le nouveau Ministère de l'Information, créé le 4 septembre 1939, dut opérer des changements institutionnels qui le distinguaient de son prédécesseur, créé lors de la Première Guerre mondiale. En effet, plutôt que de collaborer de manière distanciée avec les sociétés commerciales, comme l'avait fait le premier Ministère de l'Information, celui-ci s'arma de son propre appareil de production, sur lequel il pouvait opérer un contrôle plus strict, et intégra à sa Films Division le GPO Film Unit, unité documentaire créée en 1933 pour produire des films principalement liés aux activités du General Post Office.

Cette partie s'attachera donc, dans un premier temps, à retracer les liens entre le gouvernement britannique et l'industrie du cinéma documentaire, dans le but de montrer que le rattachement du GPO Film Unit – renommé Crown Film Unit à compter de 1940 – à la Films Division du Ministère de l'Information permit aux documentaristes de consolider la tradition d'expérimentation sonore qui caractérisait déjà certaines des productions de la décennie précédente. Ces expérimentations sonores se cristallisèrent, pendant la Seconde Guerre mondiale, autour des exigences de propagande et notamment autour de la nécessité de promouvoir l'unité du peuple et de poursuivre un effort de guerre national. Comme nous le verrons dans le deuxième chapitre, l'intégration de l'école documentaire au Ministère permit par ailleurs l'acquisition d'équipements d'enregistrement sonore plus performants, grâce auxquels l'unité put développer une esthétique sonore réaliste qui devint emblématique du cinéma documentaire britannique pendant la guerre. Pour la Films Division, la mise en avant d'une bande-son vraisemblable permettait de gagner la confiance des spectateurs et de faciliter la diffusion des messages de propagande. Nous verrons dans le troisième chapitre que, bien que ce réalisme sonore fût apprécié d'une partie du public, les conditions de projection difficiles qui étaient celles des spectateurs britanniques sous le Blitz, dans des salles de cinéma ou des lieux de projection *ad hoc*, tempérèrent l'impact de cette esthétique vraisemblable sur le public.

CHAPITRE 1 – Cinéma et propagande : un appareil de production étatique

Ce chapitre sera consacré à une étude de l'évolution de l'industrie du cinéma documentaire pendant la Seconde Guerre mondiale. D'une position marginale – auparavant principalement réservé à la distribution non-commerciale et destiné à une élite intellectuelle – le cinéma documentaire devint de fer de lance de la propagande gouvernementale, bénéficiant d'une large diffusion en salle. Pour le critique Richard Meran Barsam, l'objectif de l'école documentaire, sous la houlette de John Grierson était, avant la guerre, de « transformer le quotidien en événement mémorable¹ ». Nous verrons comment ce principe s'applique au documentaire en temps de guerre. Nous nous pencherons en particulier sur le rôle didactique et de soutien moral des documentaires, et sur leur impact sur et appréciation par les spectateurs.

1. Le cinéma : premier moyen de propagande du gouvernement

Si les salles de cinéma fermèrent dans un premier temps sur ordre du Ministère, qui craignait qu'elles ne fussent une cible trop facile en cas de bombardements, l'engouement des civils pour le divertissement qu'offraient les séances de cinéma ainsi que les récriminations des exploitants conduisit le gouvernement à les rouvrir peu de temps après. L'efficacité restreinte de la propagande écrite (posters, presse, brochures, etc.), qui n'atteignait qu'une partie de la population et dont les messages semblaient moins percutants, fit par ailleurs rapidement du cinéma le moyen de propagande privilégié par le Ministère de l'Information. Pour Cyril Bird, dessinateur et rédacteur du magazine satirique *Punch*, concepteur de la série de posters « Careless Talk Costs Lives » plus connu sous le nom de plume « Fougasse », la propagande écrite, et notamment les posters, devait surmonter trois obstacles – une aversion générale de la population pour le matériau écrit, le caractère impersonnel des campagnes, et l'inefficacité des slogans : « Firstly, a general aversion to reading any notice of any sort, secondly a general disinclination to believe that any notice, even if it was read, can possibly be addressed to oneself; thirdly, a general unwillingness, even so, to remember the message long enough to do anything about it² ». Pour ces raisons la parole, véhiculée par la radio ou appliquée à des images, au

¹ « Translate the everyday into the memorable » (Richard Meran Barsam, *Non-fiction Film: A Critical History* [Bloomington: Indiana University Press, 1992], 99).

² Cité dans Philip M Taylor, *Munitions of the Mind: A History of Propaganda from the Ancient World to the Present Era* (Manchester: Manchester University Press, 2013), 217.

cinéma, était pour lui et pour les propagandistes un instrument beaucoup plus efficace et puissant. Le sous-secrétaire d'État George Hall, lors d'une session parlementaire du 7 juillet 1942 consacrée au budget alloué à la propagande, soulignait par ailleurs le caractère central de la propagande filmique et la nécessité de consacrer une partie conséquente du budget du Ministère à la production des films officiels, qui touchaient un public plus large que les autres plateformes de propagande :

I take it that the avenues open to the Ministry in its efforts towards carrying through its propaganda are the platform, the radio, the Press and the cinema. I was very glad indeed to hear the Parliamentary Secretary devote an appreciable part of his speech to the work which is being done through the agency of films; I think it is the first time that a Minister at that Box has done such a thing. Some of us are apt to forget what a potent and comparatively new weapon the film is, particularly since sound has been wedded to it. [...] There are in this country about 4,000 cinemas, with a seating capacity of something like 4,000,000. That is terrific in terms of the number of times which those seats can be used in the course of a week, a month or a year. I was delighted to hear the Parliamentary Secretary say, what is undoubtedly true — for I have for quite a long while taken a keen interest in films as a medium of propaganda and for the spreading of British culture — that although there had been a drop in quantity there had most certainly been a rise in the quality of British films. That advance is very well worth while preserving, but it cannot be preserved unless we, as a House of Commons, see to it that this industry is helped to keep alive³.

Le cinéma fut très tôt considéré comme le fer de lance du Ministère de l'Information dont la Films Division s'attela, au début de l'année 1940 – alors que le mouvement documentaire venait d'être coopté par le Ministère – à définir le rôle précis des films officiels auprès des spectateurs britanniques.

1.1. Prise en main de la production par l'État

Le 29 janvier 1940, Kenneth Clark, alors à la tête de la Films Division du Ministère de l'Information, publia un « Programme for Film Propaganda » (« Programme pour la propagande cinématographique »). Ce programme comportait trois sections déclinant les thèmes que se devaient d'aborder les films de propagande, tels qu'ils avaient été définis par le ministre de l'Information, Lord Macmillan (1939-1940) : « What Britain is fighting for » (« Ce pourquoi se bat la Grande-Bretagne »), « How Britain fights » (« Comment se bat la Grande-Bretagne ») et « The need for sacrifices if the fight is to be won » (« La nécessité de faire des sacrifices pour gagner la guerre »). Selon ce programme, les différents types de films (*les feature*

³ HC Deb (07 juillet 1942) vol. 381 c697. Consultable à <https://hansard.parliament.uk/Commons/1942-07-07/debates/d287fc82-1028-405c-8a40-82324a9a0504/Propaganda> (Consulté : 12 mai 2015).

films, ou longs-métrages de fiction, les documentaires, les *cartoons*, ou dessins animés, et les *newsreels*, ou actualités filmées) pouvaient chacun servir un ou plusieurs de ces objectifs de propagande. Les longs-métrages par exemple, étaient particulièrement adaptés à la dramatisation de « Ce pourquoi se bat la Grande-Bretagne », tandis que les documentaires permettaient davantage de mettre en lumière la façon dont se bat la Grande-Bretagne (« How Britain fights »)⁴.

L'implication concrète du Ministère de l'Information dans la définition de la nature et la teneur des « films officiels » est sans précédent dans l'histoire de la Grande-Bretagne. En effet, si un premier Ministère de l'Information avait été créé à la fin de la Première Guerre mondiale en 1918, son Département du Cinéma reposait entièrement sur les ressources et le personnel de l'industrie commerciale préexistante. Un système basé d'une part sur des commandes, d'autre part sur l'achat de productions indépendantes, fut mis en place par le gouvernement, qui n'avait donc aucune responsabilité directe sur la production de contenus cinématographiques⁵. C'est ce système qui fut initialement pris pour modèle par le second Ministère de l'Information, créé le 4 septembre 1939. La nouvelle Films Division devrait encore une fois dépendre des compagnies commerciales, qui auraient la primeur de la réalisation des films et jouiraient d'une indépendance quasi-totale. Par ailleurs, la décision initiale des autorités de fermer l'ensemble des salles de cinéma, de peur qu'elles ne soient une cible trop évidente en cas de bombardements ennemis et que leur ouverture ne mette en péril l'exigence absolue du blackout, ne fut pas pour encourager une réorganisation institutionnelle. Bien que cette interdiction eût été rapidement levée après moins de deux semaines, suite au constat que les bombardements aériens ne constituaient pas une menace immédiate, et aux protestations des professionnels du cinéma et du public, les politiques du gouvernement tendirent dans un premier temps à diminuer les moyens alloués à la production cinématographique. Les plus grands studios tels que Denham, Elstree, Pinewood, Beaconsfield, Shepperton, Wembley, Walton-on-Thames, Isleworth et Twickenham furent réquisitionnés et utilisés comme usines d'armement, et de nombreux techniciens du cinéma furent enrôlés dans l'armée ou bien, pour ceux d'entre eux qui avaient obtenu la possibilité d'être exemptés du fait de leur statut particulier, mis au chômage technique.

⁴ « Programme for Film Propaganda: Co-ordinating Committee Paper n°1 », janvier 1940, INF 1/867, National Archives.

⁵ Frances Thorpe et Nicholas Pronay, *British Official Films in the Second World War: A Descriptive Catalogue* (Oxford: Clio Press, 1980).

À l'entrée en guerre de la Grande-Bretagne, les prérogatives du Ministère en matière de production cinématographique se cantonnèrent principalement à la censure et à l'attribution de pellicule aux sociétés privées. Le gouvernement prit cependant peu à peu conscience de la nécessité de mettre en place un système de contrôle de l'industrie du cinéma autrement plus drastique. Comme le soulignent Thorpe et Pronay dans leur ouvrage *British Official Films in the Second World War*, la Grande-Bretagne de 1939 était marquée par des divisions idéologiques plus prononcées que celle de 1914 – des figures fédératrices telles que le roi, l'empire ou la nation par exemple, ne suffisant plus à unir la population sous la bannière de la « guerre du peuple ». Mais l'urgence de la mise en place d'un nouveau système de propagande cinématographique fut avant tout précipitée par un bouleversement technologique majeur : l'arrivée du cinéma parlant. La généralisation des *talkies* dans le contexte britannique impliquait en effet des exigences nouvelles en termes de contrôle de l'information et de censure. Si le cinéma muet pouvait véhiculer un message politique, il s'agissait davantage d'une impression générale plutôt que d'idées spécifiques : les intertitres donnaient certes des indications partielles, mais ils pouvaient aisément être modifiés ou retirés, sans que l'on eût à tourner à nouveau le film dans son intégralité. À l'inverse, l'infinie précision apportée par le film parlant dans la communication du message rendait obsolète et impraticable le système de commissions et de contrôle à distance de l'industrie commerciale. Forte de ce constat, la Films Division s'arma d'une équipe de techniciens *ad hoc*, dont elle s'assura qu'ils avaient également une expérience de la propagande. Le conservateur Sir Joseph Ball, premier directeur de la Films Division, choisit de confier les premières productions à l'industrie commerciale du cinéma de fiction et à l'industrie de l'actualité filmée (*newsreel*), ce qui lui valut d'être fustigé par l'intelligentsia britannique – parmi laquelle les membres des ciné-clubs et groupes de discussion londoniens – qui voyait en cette décision la manifestation d'un amateurisme populiste, et selon qui la seule unité ayant les compétences et l'expertise nécessaires pour produire des films de propagande de qualité était le mouvement documentaire⁶. Dans l'édition du *Spectator* du 29 septembre 1939, l'écrivain Graham Greene résumait ce sentiment partagé, et appelait le gouvernement à

⁶ Le mouvement documentaire fut créé en 1930, initialement en tant qu'unité cinématographique de l'Empire Marketing Board, puis transféré en 1933 au General Post Office. Autour de son directeur légendaire, John Grierson, se forma un groupe de jeunes cinéastes de gauche composé de Basil Wright, Alberto Cavalcanti, Arthur Elton, Edgar Anstey, Stuart Legg, Paul Rotha et Harry Watt. Alors que le mouvement était, à sa création, un organe unifié du secteur public, des divisions émergèrent en 1936, et le mouvement se sépara en plusieurs branches, notamment le GPO (General Post Office) Film Unit, le Shell Film Unit (dirigé par Anstey), Strand Films (dirigé par Paul Rotha) et le Realist Film Unit (dirigé par Wright).

privilégier une esthétique documentaire, s'il voulait gagner les nations neutres à la cause de la Grande-Bretagne :

Surely by now we should realise that art has a place in propaganda; the flat and worthy sentiment will always sound flat to neutral ears beside the sharp and vivid statement. [...] I cannot believe that neutral opinion – or home opinion if it comes to that – will be impressed by the kind of words we listen to – shoulder to shoulder, liberty, baby-killers. [...] [W]e want the technique used by Anstey in *Housing Problems*. America is more likely to listen with sympathy to the rough unprepared words of a Mrs. Jarvis, of Penge, faced with evacuation, black-outs, a broken home, than the smooth handled phrases of personalities. Above all, we don't want the old commentators, with their timid patronising jokes; this is a people's war⁷.

Même si Greene évoque ici les actualités filmées (« the old commentators with their timid patronising jokes », « the smooth handled phrases of personalities »), les expressions « shoulder to shoulder », « liberty » et « baby-killers » rappellent également la rhétorique ronflante et sensationnaliste des films de divertissement dont il dénonce l'inefficacité. Si l'objectif initial du cinéma de propagande était de rallier les nations neutres (notamment les États-Unis) à la cause de la Grande-Bretagne (les cinémas britanniques ayant été dans un premier temps fermés) il faudrait pour cela qu'il suscite un sentiment de compassion, et qu'il adopte une esthétique réaliste digne de *Housing Problems* (1935), l'un des films phares du mouvement documentaire traitant de la réhabilitation des taudis par les autorités locales, et dans lequel des individus « ordinaires » s'adressaient directement à la caméra.

Les débuts difficiles du Ministère de l'Information furent caractérisés par cette opposition idéologique entre, d'une part, cinéastes documentaires et intellectuels associés au mouvement et, d'autre part, fonctionnaires ministériels et exploitants de salles de cinéma, pour qui le documentaire demeurait un genre peu rentable, réservé aux élites intellectuelles de gauche, et qui peinerait à toucher les classes populaires. Par ailleurs, l'adhésion de plusieurs cinéastes du mouvement documentaire, tels que Paul Rotha, à des idées contestataires, antigouvernementales et pacifistes, n'était pas pour rassurer le ministère. Comme le font remarquer Thorpe et Pronay, il n'était pas rare que les membres du mouvement apportassent leur propre coloration politique à des films commerciaux de commande :

The "documentary boys", as they were known to the trade, had distinguished themselves by, among other things, the skills with which they infused the industrial/commercial information films commissioned from them with their own political views. Many large

⁷ Graham Greene, « The Cinema », *The Spectator*, 29 septembre 1939, 443.

business corporations and industrial associations found themselves unwillingly promoting what they regarded as left-wing propaganda through the films they had commissioned, but which bore little resemblance to the views of their boards⁸.

1.2. *Création d'une unité cinématographique officielle : le Crown Film Unit*

Il fallut attendre le remplacement de Joseph Ball par le plus neutre Kenneth Clark, alors directeur de la National Gallery, à la tête de la Films Division⁹ pour que la collaboration entre le Ministère de l'Information et le mouvement documentaire fût entérinée.

Au début de l'année 1940, à l'instigation de Clark et du nouveau ministre de l'information, Sir John Reith, le GPO Film Unit, renommé à cette occasion le Crown Film Unit, fut intégré au Ministère pour devenir le bras armé de la Films Division, et installé dans les studios Denham¹⁰, réquisitionnés par le gouvernement. L'unité serait, quelques mois plus tard, relocalisée dans les studios Pinewood aux côtés de l'Army Film Unit et la Royal Air Force Film Unit, qui permettaient également d'accueillir le matériel d'enregistrement sonore du Crown Film Unit¹¹. Désormais, la production de films officiels reviendrait directement au Crown Film Unit, mais également, dans une moindre mesure, à la division cinématographique de l'armée britannique, l'Army Film Unit, ainsi qu'à d'autres compagnies de production gouvernementales appartenant au mouvement documentaire, telles que le Shell Film Unit¹², Strand Film Company (considérée, dans les années 1930, comme la plus radicale des compagnies de production du mouvement documentaire), le Realist Film Unit (compagnie documentaire indépendante formée en 1937 par le cinéaste Basil Wright), ou encore Spectator Short Films.

En l'absence de John Grierson, qui avait quitté le Royaume-Uni en 1938 pour rejoindre l'Office national du film du Canada (National Film Board of Canada), Alberto Cavalcanti, l'une des figures de proue du mouvement documentaire, responsable des « documentaires

⁸ Thorpe et Pronay, *British Official Films in the Second World War: A Descriptive Catalogue*, 1980, 27.

⁹ Clark serait ensuite remplacé en avril par Jack Beddington, directeur de publicité du Shell Film Unit.

¹⁰ Les équipements techniques des studios Denham étaient plus fournis et plus perfectionnés que ceux du petit studio Blackheath, où était basé le GPO jusqu'alors. De plus, les studios Denham étaient plus éloignés du centre de Londres, et donc moins susceptibles d'être bombardés.

¹¹ En effet, le matériel d'enregistrement sonore et les techniciens du son restèrent à Blackheath jusqu'au déménagement de l'unité dans les studios Pinewood, car l'équipement était trop encombrant pour être transporté, comme le rapporte Ken Cameron, ingénieur du son du Crown Film Unit, dans ses mémoires : « The sound department, however, was not so mobile. The theatre, its projection room, the sound wiring and so on had a degree of permanency, so we were left to hold the fort. » (Ken Cameron, « All Squeak and no Bubble: Unpublished Memoir », s. d., BFI Library.)

¹² Le chargé de publicité du Shell Film Unit, Jack Beddington, succéda plus tard à Kenneth Clark à la tête de la Films Division.

artistiques » *Rien que les heures* (1926), *Pett and Pott* (1934) et *Coal Face* (1935), prit la tête du Crown Film Unit, avant de rejoindre les studios Ealing en 1940. Il fut remplacé par son confrère documentariste et producteur Ian Dalrymple, qui dirigea l'unité jusqu'à sa démission en 1943, et auquel succéda J.B. Holmes jusqu'à la fin de la guerre. Le rôle de directeurs du mouvement documentaire, en dehors du Crown Film Unit, échut à Arthur Elton et Basil Wright. Elton devint responsable de l'ensemble des unités documentaires (Strand, Realist, Shell et Spectator Films) ainsi que des nouvelles unités de production créées pendant la guerre (Paul Rotha Productions, Verity Films, Merton Park Films, et Greenpark, entre autres).

Pendant la guerre, le Crown Film Unit fut responsable de la production de 130 films¹³, destinés à la distribution dans les cinémas et les salles non-commerciales (dont nous détaillerons plus loin le rôle et la portée) parmi lesquels des *story documentaries*, ou fictions documentaires, auxquels la plupart du budget et des ressources de Crown étaient consacrés. Ce genre, qui caractérisait déjà les productions les plus tardives du GPO Film Unit, mettait en scène des acteurs non-professionnels, jouant parfois leur propre rôle, dans un cadre réaliste, et selon un script préétabli mais s'inspirant de faits réels – *Men of the Lightship* (1940), *Target for Tonight* (1940) ou encore *Western Approaches* (1944) sont caractéristiques de cette esthétique. Même si les fictions documentaires ne représentaient qu'une partie minime de la production de Crown, elles offrirent à la compagnie la possibilité unique de jouir d'un succès commercial que ne connurent jamais les autres unités documentaires. À lui seul par exemple, le film *Target for Tonight* rapporta au Ministère 73 636 livres pendant la guerre¹⁴. À titre de comparaison, le film *Close Quarters* (1943), de Jack Lee, qui durait lui aussi cinquante minutes et fut produit par le Crown Film Unit, rapporta 13 740 livres¹⁵. Ces films se distinguent par leur forme, leur budget, et leur succès commercial, de la plupart des films des unités documentaires indépendantes, qui représentait, selon le Arts Enquiry, environ 90 % des 726 documentaires produits pour le Ministère de l'Information pendant la guerre¹⁶.

Pour autant, cette réorganisation de la machine de propagande cinématographique ne signifiait pas que les industries commerciale et d'actualités filmées seraient désormais exclues du

¹³ Source : BFI Screenonline, < <http://www.screenonline.org.uk/film/id/469778/index.html>> (consulté le 16/09/2018).

¹⁴« Receipts from commercial distribution of films. Summary of Statement prepared for evidence to the Public Accounts Committee », mai 1944, INF1/199F/228, National Archives.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Arts Enquiry, *The Factual Film: A Survey Sponsored by the Dartington Hall Trustees* (Oxford: Oxford University Press, 1947), 66.

système et opèreraient dans un circuit parallèle, puisque le système de commandes aux industries privées fut maintenu, dans une certaine mesure, tout au long du conflit.

1.3. *Place des sociétés privées au sein de l'appareil d'État et directives du Ministère de l'Information*

Les studios Ealing, notamment célèbres pour leurs comédies ayant pour vedettes des acteurs tels que George Formby ou Gracie Fields se spécialisèrent peu à peu dans la réalisation des *five-minute films*¹⁷. La compagnie Gainsborough, dont les fameux mélodrames avaient fait la réputation, continua à produire des longs-métrages de guerre¹⁸ ou des films dont le conflit n'était pas le thème principal. D'autres compagnies telles que Two Cities Films (formée en 1937), Cineguild (fondée en 1944), ou encore J. Arthur Rank (1937) produisirent des films devenus aujourd'hui des classiques de la période¹⁹.

Toutefois, aucune directive du Ministère de l'Information ne fut adressée aux producteurs de longs-métrages quant au contenu des films de fiction, au-delà du très général « Programme for Film Propaganda²⁰ », malgré une demande expresse de consignes à ce sujet de la part des cinéastes. Comme le rapporte Kenneth Clark lors d'une réunion du comité de coordination du Ministère de l'Information (MoI), les producteurs souhaitaient qu'on leur fournisse des sujets

¹⁷ Jusqu'à la fin de l'année 1940, Ealing produisit des court-métrages pour le Ministère de l'Information dans le cadre du « five-minute films scheme ». Toutefois, après la démission de Michael Balcon, et l'arrivée du documentariste Alberto Cavalcanti à la tête des studios, Ealing rompit avec le Ministère, pour établir sa propre unité de production de courts-métrages, distribués aux cinémas sur une base commerciale et qui, sous l'influence de Cavalcanti, s'approchaient davantage de la pratique documentaire orthodoxe que les courts-métrages précédents, réalisés dans une veine plus dramatique. À partir de 1942 toutefois, Ealing retourna à la production de films pour le « five-minute scheme », tout en continuant à produire des courts-métrages indépendamment du Ministère de l'Information.

¹⁸ À titre d'exemple, *For Freedom* (1940) de Maurice Elvey, *Night Train for Munich* (1940) de Carol Reed, *Neutral Port* (1940) de Marcel Varnel, *Cottage to Let* (1941) d'Anthony Asquith, *Millions Like Us* (1943) de Sidney Gilliat et Frank Launder, ou encore *Two Thousand Women* (1944), de Frank Launder sont des films de guerre, tandis que *They Came by Night* (1940) de Harry Lachman, *Back-Room Boy* (1942) de Herbert Mason, *The Man in Grey* (1943) de Leslie Arliss, *Fanny By Gaslight* (1944) d'Anthony Asquith, ou encore *Madonna of the Seven Moons* (1945) d'Arthur Crabtree n'étaient pas du tout centrés sur le conflit.

¹⁹ Citons par exemple *In Which We Serve* (1942) de Noël Coward, *The Way Ahead* (1944) de Carol Reed, ou *The Way to the Stars* (1945) de Anthony Asquith, traitant respectivement de la British Navy, de la British Army, et de la RAF, mais également le film historique *Henry V* (1944) de Laurence Olivier, ou encore la comédie de David Lean *Blithe Spirit*, réalisée en 1945.

²⁰ Selon Gary Evans, le manque de cohérence thématique dans la production cinématographique documentaire – mais sa remarque pourrait tout aussi bien s'appliquer aux longs-métrages de fiction – découle précisément du fait qu'aucune directive précise n'ait été énoncée par le gouvernement : « [The British documentary movement's] wartime documentaries suffered a lack of thematic coherence because the Churchill government chose not to enunciate war aims. [...] Churchill treated information as a whole with relative indifference. » (Gary Evans, *John Grierson and the National Film Board: The Politics of Wartime Propaganda* [Toronto: University of Toronto Press, 1984], 49).

nouveaux : « Film producers were asking for fresh subjects, and asked for suggestions to be given to him [*sic*] for books etc. capable of being turned into suitable films²¹ ». De même, au terme de plusieurs discussions du comité, il fut décidé que les compagnies privées ne recevraient pas de subventions directes du gouvernement pour la production de films de propagande. Cependant, après l'échec commercial et critique du très patriotique *The Lion Has Wings*, produit à l'entrée en guerre par Alexander Korda, Kenneth Clark s'était déclaré prêt à financer, à titre exceptionnel, certains films de fiction. Il écrit, dans une circulaire parue au début de l'année 1940 : « So far, the Ministry has not paid for the production of a long feature film, but we shall probably do so in the near future²² ». Cette volonté de participer plus activement à la production des films de fiction ne se concrétisa qu'à une seule occasion, pour *49th Parallel*, réalisé par Michael Powell et Emeric Pressburger en 1941, dont le financement fut assuré pour moitié par le MoI – l'autre moitié ayant été prise en charge par J. Arthur Rank.

Ainsi, l'industrie du cinéma de fiction demeura relativement indépendante tout au long de la période. Certains films, tels que *The Life and Death of Colonel Blimp* (1943) de Powell et Pressburger, *The Next of Kin* (1942) de Thorold Dickinson, *The Way Ahead* (1944) de Carol Reed, ou encore *The Big Blockade* (1942), de Charles Frend, furent même produits malgré les réserves du premier ministre Winston Churchill. En effet, le premier film tournait selon lui en ridicule les officiers de l'armée, en dépeignant le colonel Blimp (basé sur le personnage de *comic strip* créé par David Low) comme un homme du passé, peu adapté aux changements apportés par le nouveau conflit ; le deuxième film était quant à lui potentiellement démoralisant pour les civils du fait du réalisme cru avec lequel il dépeignait le raid de Dieppe.

De manière générale, outre la poursuite du système de censure mis en place lors du premier ministère, la Films Division publia quelques directives quant au contenu des films de fiction, des films documentaires, ainsi que les actualités filmées, comme le « Programme for Film Propaganda » évoqué plus haut. En sus de notions générales comme l'idée de guerre du peuple (*people's war*) et de résistance populaire face à l'adversité (*business as usual*) par exemple, le programme formulait quelques indications plus ciblées. Les films de fiction pourraient par exemple porter à l'écran des traits de caractère considérés comme typiquement britanniques

²¹ « Minutes of the Co-ordination Committee, 11th Meeting », 1 avril 1940, PRO INF 1/867, National Archives.

²² « Undated circular for Sir Kenneth Clark to Regional Information Officers », s. d., PRO INF 1/196, National Archives.

(l'indépendance, la résistance, le fairplay...), et les idéaux et institutions démocratiques qui caractérisent la nation :

(a) The main subjects of feature films can be:

(i) British life and character, showing our independence, toughness of fibre, sympathy with the underdog, etc.

...

(ii) British ideas and institutions. Ideals such as freedom and institutions such as parliamentary government can be made the main subject of a drama or treated historically. It might be possible to do a great film on the history of British liberty and its repercussions in the world (Holland in the 17th, France in the 18th centuries)²³.

Comme nous l'avons souligné plus haut, trois grands principes devaient être abordés par l'industrie du cinéma : « Ce pourquoi se bat la Grande-Bretagne », « Comment se bat la Grande-Bretagne » et « La nécessité de faire des sacrifices pour gagner la guerre ». Les valeurs et institutions considérées comme les caractéristiques intrinsèques du peuple britannique devaient être également évoquées dans les films ayant pour thématique le troisième grand principe :

The need for sacrifice if the fight is to be won:

This cannot be made the subject of separate treatment but must be emphasised in certain of the foregoing: e.g. in I (a) (i) British character must be shown as capable of great sacrifices; in I (a) (ii) British institutions must be shown as having been won and retained by sacrifices; in I (a) (iii) the refugee films should show our sacrifices as trifling compared to the hardships suffered by a defeated people. The sections II (a) and (b) how Britain fights, must stress the sacrifices made by merchantmen, fishermen (as minesweepers) and, in documentaries, by railwaymen and all classes of workers. These sacrifices can be shown not as something which the Government is afraid to ask, and the public expected to resent, but as something to be accepted with courage and pride²⁴.

Les films de fiction et documentaires devaient donc démontrer que l'esprit de sacrifice était un trait de caractère intrinsèquement britannique, et que les institutions démocratiques faisant l'orgueil de la nation (telles que la monarchie parlementaire) et ayant été acquises grâce aux efforts combinés du peuple, devaient être défendues coûte que coûte. Mais il s'agissait également de souligner que ces sacrifices, loin d'être exigés par un gouvernement tyrannique, étaient accueillis avec bienveillance par un peuple fier et combattant.

²³« Programme for Film Propaganda: Co-ordinating Committee Paper n°1 ».

²⁴ *Idem*.

Les films de fiction *The Young Mr Pitt* (1942), de Carol Reed, ou le fameux *Henry V* (1944) de Laurence Olivier avaient par exemple recours à des parallèles historiques servant à illustrer l'héritage démocratique de la Grande-Bretagne. Par ailleurs, les films documentaires devaient avant tout représenter à l'écran l'ensemble des forces armées pour illustrer le « How Britain Fights » :

A long series should be taken to show this country, France and the neutrals the extent of our war effort. There should be, in the first place, full and carefully worked out films of each of the fighting services; then shorter films of all the immediately subsidiary services, i.e. merchant navy, munitions, shipbuilding, coastal²⁵.

Cette série de propositions fut prise en compte dans un très grand nombre de courts-métrages et de fictions documentaires, parmi lesquels on pourrait citer *Target for Tonight* (1941) et *Coastal Command* (1942), tous deux sur la RAF, ou *Close Quarters* (1943) et *Western Approaches* (1944), sur la Navy.

1.4. Un « mariage de guerre » entre fiction et documentaire

Ce sont également le Ministère de l'Information et sa Films Division qui encouragèrent l'alliance entre films de fiction et documentaire, qui permettrait de diffuser les messages gouvernementaux de manière plus subtile, et de combiner propagande et divertissement. Dès les débuts du Ministère de l'Information, en novembre 1939, Joseph Ball, favorable au cinéma de fiction et circonspect envers les documentaristes, déclara dans un *memorandum* :

The Ministry is fully alive to [the] importance of films, both from [the] point of view of providing a valuable and popular form of entertainment and diversion, and as a medium for presenting our national case, not only at home, but throughout the world in a form to which the peoples of all countries are thoroughly accustomed. Minister [is] therefore of opinion that the Films Division of the Ministry has an important contribution to make to our national war effort. Plans for carrying out this function have already been made, and much preliminary work has already been done in connection with them; and he is satisfied that the plans themselves have been well conceived, and that the steps already taken have been in the right direction²⁶.

Cette conscience de la nécessité de « plaire et instruire » (« a valuable and popular form of entertainment and diversion, and as a medium for presenting our national case ») fut reformulée

²⁵ *Idem*.

²⁶ « Memorandum "Note on Policy of Ministry of Information With Regard to Films" », 3 octobre 1939, PRO INF 1/194, National Archives.

de manière concrète par Kenneth Clark, pour qui l'objectif du cinéma pendant la Seconde Guerre mondiale, y compris des courts-métrages gouvernementaux, était d'ancrer les messages du gouvernement dans les esprits en les présentant sous une forme dramatique (« to help people to remember government messages by putting them in dramatic form²⁷ »). La nécessité de masquer la propagande derrière le divertissement fut d'ailleurs formulée comme l'un des objectifs de la Films Division dans le « Programme for Film Propaganda » :

The film being a popular medium must be good entertainment if it is to be good propaganda. A film which induces boredom antagonises the audience to the cause which it advocates [...] This leads to the further consideration that film propaganda will be most effective when it is least recognisable as such. Only in a few rare prestige films, reassurance films and documentaries should the Government's participation be announced²⁸.

Cette rhétorique est caractéristique de ce que l'historien et réalisateur John Shearman appela plus tard le « wartime wedding²⁹ », ce mariage entre films de fiction et esthétique documentaire caractéristique de la production de guerre. Ce mariage s'opéra au niveau de la production tout d'abord, puisque les équipes techniques de l'industrie du cinéma de fiction et de l'industrie documentaire furent amenées à collaborer. Alberto Cavalcanti par exemple, réalisateur et producteur exécutif au GPO Film Unit depuis 1938, rejoignit les studios Ealing en 1940, suivi peu de temps après par son frère Harry Watt. À l'inverse, les frères John et Roy Boulting, réalisateurs de films de fiction, intégrèrent l'Army Film Unit pour réaliser les longs-métrages documentaires *Desert Victory* (1943), *Tunisian Victory* (1943) et *Burma Victory* (1945), ainsi que *Journey Together* (1945). Mais cette interpénétration des deux genres fut surtout visible dans l'emprunt aux techniques documentaires par le cinéma de fiction, et la « dramatisation » des documentaires. En 1943 Jack Beddington, directeur de la Films Division enjoignait, dans une déclaration de politique générale, les producteurs de films de fiction à renoncer au sensationnalisme et à l'invraisemblance typiques des longs-métrages des premiers mois du conflit (dont *The Lion Has Wings*, fustigé par la critique et le public, était représentatif³⁰), pour se tourner vers une esthétique plus réaliste :

²⁷ Cité dans Jeffrey Richards et Dorothy Sheridan, *Mass-Observation at the Movies* (Abingdon: Routledge, 1987), 424.

²⁸ « Programme for Film Propaganda: Co-ordinating Committee Paper n°1 ».

²⁹ La première occurrence de l'expression « wartime wedding » se trouverait dans l'article de John Shearman intitulé « Wartime Wedding » ((John Shearman, « Wartime Wedding », *Documentary News Letter* 6, n° 54 [1946]: 53).)

³⁰ *The Lion Has Wings*, produit en 1939 par Alexander Korda, et conjointement réalisé par Adrian Brunel, Brian Desmond Hurst, Alexander Korda et Michael Powell, fut le premier long-métrage de propagande britannique. Son tournage dura douze jours, et il fut achevé moins d'un mois après l'entrée en guerre du Royaume-Uni. Réalisé avant le début des attaques ennemies, le film dut être composé à partir d'images d'archives, et fut raillé par la critique et le public pour son contenu manichéen et le manque de subtilité de son message de propagande.

[What we want are] first class war subjects realistically treated; realistic films of everyday life; high quality entertainment films. [What we do not want are] war subjects exploited for mere cheap sensationalism; the morbid and the maudlin; entertainment stories which are stereotyped or hackneyed and unlikely because of their theme or general character to reflect well upon this country at home and abroad³¹.

C'est ainsi que les studios Ealing commencèrent à produire des films tels que *The Foreman Went to France* (1942), *Nine Men* (1943) ou encore *San Demetrio, London* (1943), qui se démarquaient des films précédents par leur sobriété.

Par ailleurs, le genre des *semi-documentaries* ou *drama-documentaries* (que l'on pourrait traduire par semi-documentaires ou documentaires-fiction), émergea pendant la période. Caractérisée par un mélange d'éléments associés à la forme fictionnelle (scénario et dialogue rédigés à l'avance, succession d'événements dramatiques) et d'éléments propres au genre documentaire (tournages en extérieur, emploi d'acteurs non-professionnels jouant parfois leur propre rôle et recreation vraisemblable d'événements ou de situations réelles), cette forme fut emblématique des productions du Crown Film Unit à compter de 1941, dont les exemples les plus caractéristiques sont *Fires Were Started* (1943) de Humphrey Jennings, *Target for Tonight* (1941) de Harry Watt, *Merchant Seamen* (1941) et *Coastal Command* (1943) de J.B. Holmes, ou encore *Western Approaches* (1944) de Pat Jackson. Nombre de ces semi-documentaires n'étaient pas des courts-métrages, mais des longs ou moyens métrages (parmi les films cités, *Fire Were Started*, *Target For Tonight*, *Coastal Command*, et *Western Approaches* durent tous plus de 50 minutes), qui étaient donc projetés en tête d'affiche, contrairement aux documentaires officiels du programme de « five-minute films ».

Comme l'expliqua Michael Balcon, directeur des studios Ealing, dans son célèbre discours « Realism or Tinsel », prononcé à Brighton devant la Workers' Film Association en 1943, ce mariage représentait pour l'industrie du cinéma un défi majeur. En effet, pour qu'il soit réussi, celui-ci devait être équilibré :

The balance between the strictly documentary and the story elements in this new type of film is still the most difficult thing to achieve. In our studios the first effort in that direction was Tennyson's last film, *Convoy*³². The subject was, as the title implies, a documentary one.

³¹ « "Feature Films – MOI Policy", minutes de la British Film Producers' Association », 23 mars 1943, Documents privés.

³² Le film *Convoy* (1940), de Pen Tennyson, dont l'intrigue se concentre sur l'équipage du navire de guerre *HMS Apollo* et sur leur mission, fut le premier film de guerre des studios Ealing réalisé sans l'appui financier du Ministère. Il fut réalisé avant l'arrivée d'Alberto Cavalcanti aux studios Ealing.

Cameramen were sent out with convoys and much authentic material was obtained and, what is more strange [*sic*], actually used in the final film. I was very happy about *Convoy* at the time, as indeed I had every reason to be. It had a great success, both as regards prestige and returns, and was even referred to in the House of Commons as fine propaganda for the Navy. Looking back at it in the light of further experience in this new type of film I should say that the balance went a little too much in favour of the story at the expense of realism. I was very much happier with the result obtained in other of our films, such as *The Foreman Went to France*, *Next of Kin* and *Nine Men*. It is not difficult to see why, in two of these films, *The Foreman Went to France* and *Nine Men*, we struck a more satisfactory balance. By this time two of the leading makers of documentary films, Cavalcanti and Harry Watt, had joined us at Ealing Studios, and both these films make an admirable illustration of the alliance between the two schools³³.

En effet, bien que *Convoy* eût été considéré comme le premier exemple de ce mariage de guerre, et eût rencontré un grand succès commercial, il fut critiqué par le mouvement documentaire pour le manque de subtilité de son message de propagande, artificiellement « saupoudré » *a posteriori* sur un récit conventionnel. On peut ainsi lire, dans le numéro de mai 1942 de *Documentary Newsletter* :

The audience is over-aware of the distinction [between entertainment and propaganda]. They see a conventional film made according to a familiar story-formula and either they immediately recognise the propaganda for the awkward appendage it is or they are suspicious of the pill which has been so imperfectly sugared³⁴.

La collaboration entre l'industrie du cinéma de fiction et l'industrie documentaire faisait donc partie de l'effort de guerre national, et était indispensable au bon fonctionnement de la machine de propagande. Plus le mélange de divertissement et de propagande était subtil et réussi, moins l'implication gouvernementale serait perceptible par les spectateurs, et plus le message véhiculé serait inconsciemment assimilé. Bien que les producteurs de films documentaires et de films de fiction eussent été activement impliqués dans ce processus, la formulation et la mise en place de cette esthétique revint bien au Ministère, et plus particulièrement, de l'aveu des producteurs, à Jack Beddington, qui succéda en avril 1940 à Kenneth Clark à la tête de la Films Division. Paul Rotha, dans une interview donnée à Elizabeth Sussex, et dans son ouvrage *The Film Till Now*, décrit de manière très concrète les réunions du « comité des idées », instauré par Beddington, qui rassemblait scénaristes et réalisateurs de films documentaire, et de films de fiction :

Jack Beddington, that admirable man, when he was the director of the films division of the Ministry of Information, had the idea of bringing together what he called the ideas

³³ Michael Balcon, *Realism Or Tinsel* (Workers Film Association, 1943), 10-11.

³⁴ « Feature Film Propaganda », *Documentary News Letter* 3, n° 5 (mai 1942): 67.

committee. This consisted of a number of writers and directors from feature films and a number of directors and others from documentary, who met round a table over beer and rather lousy sandwiches, once every fortnight. We would talk backwards and forwards across the table for about a couple of hours, and then we'd go down to the theatre and see some films, and this was a very healthy and excellent thing. It broke down the barrier which had existed between feature and documentary³⁵. [...]

The Ministry of Information Films Division, under Mr Jack Beddington, must be given credit for intermixing the documentary and studio film techniques, as well as interchanging their respective exponents³⁶.

Le « mariage de guerre » entre fiction et documentaire, cet abandon des « paillettes » pour faire place au réalisme, grâce à l'intégration du Crown Film Unit au sein de la Films Division et aux échanges de personnel avec l'industrie commerciale, fut un phénomène typiquement britannique, qui distinguait le cinéma autochtone des productions hollywoodiennes et donna naissance à un style véritablement national.

2. Typologie et distribution des films gouvernementaux

Si les moyens-métrages documentaires ou *story documentaries* furent projetés à travers le circuit commercial traditionnel et présentés en tête d'affiche aux côtés des longs-métrages de fiction, les courts-métrages documentaires, qui représentaient l'essentiel de la production gouvernementale, furent intégrés à un programme gouvernemental spécifique, le *five-minute films scheme*. Par ailleurs, la distribution commerciale en salles fut accompagnée d'une distribution non-commerciale, ou « hors les murs », qui permettait d'atteindre les populations rurales ou n'ayant pas un accès régulier aux salles de projection.

2.1. Courts-métrages d'instruction : les five-minute et fifteen-minute films

Nous mentionnions plus haut les récriminations des exploitants de salles de cinéma envers le cinéma documentaire, dont ils critiquaient l'absence de rentabilité et le caractère rébarbatif. C'est en réponse à ces réticences qu'un accord fut signé en juillet 1940 entre Sidney Bernstein, conseiller en chef de Jack Beddington à la Films Division, et les membres de la Cinematograph Exhibitors' Association, qui prévoyait la distribution gratuite d'un programme hebdomadaire de courts-métrages en première partie de chaque séance.

³⁵ Elizabeth Sussex, *The Rise and Fall of British Documentary: the Story of the Film Movement Founded by John Grierson* (Berkeley: University of California Press, 1975), 140-41.

³⁶ Paul Rotha, *The Film Till Now: A Survey of World Cinema* (1930; repr., Londres: Jonathan Cape Ltd., 1931), 314.

Comme nous l'avons évoqué, ces films furent produits à la fois par le Crown Film Unit et les unités documentaires indépendantes, mais également par les studios Ealing, et réalisés par des cinéastes célèbres pour leurs films de fiction, tels que les frères Boulting, Thorold Dickinson ou encore Anthony Asquith. Ils visaient à instruire sur des sujets pratiques (dans le cas des *instructional films* ou "*how to*" *films*, et des *informational films*), ou bien à rehausser le moral des civils (*morale-boosting films*). La première catégorie comprend des films tels que *Now You're Talking* (1940), *All Hands* (1940), ou *Dangerous Comment* (1940), alertant les civils sur les dangers des paroles imprudentes (*careless talk*) ; *Go to Blazes* (1942) ou *Butterfly Bomb* (1944), sur le maniement des bombes incendiaires ; *Rush Hour* (1941), sur la nécessité d'effectuer ses courses en dehors des heures de pointe ; *Save your Shillings and Smile* (1943) ou *Salvage With a Smile* (1940), sur l'épargne de guerre ; ou encore *A Call to Arms* (1940) ou *Miss Grant Goes to the Door* (1940), qui encourageaient les femmes à travailler dans les usines d'armement. D'autres films, tels que *Sea Fort* (1940), décrivant les opérations d'un fort de côte et la vie de son équipage, ou bien *Westward Ho!* (1940), qui évoque l'évacuation des enfants à la campagne et appelle les parents à coopérer, traitaient de sujets plus généraux et permettaient d'informer la population sur le déroulement du conflit. La deuxième catégorie s'illustre par ailleurs dans des courts-métrages comme *Britain at Bay* (1940), qui décrit la détermination des citoyens britanniques et leur résistance à l'ennemi, *The Front Line* (1940), montrant les citoyens britanniques pendant les premiers mois de la guerre, confiants et continuant à mener une vie ordinaire, ou encore *They Also Serve* (1940), court-métrage sur l'effort de guerre et le soutien fournis par les ménagères britanniques.

La décision de remplacer le *five-minute films scheme* hebdomadaire par un *fifteen-minute films scheme* mensuel en 1942 est due à plusieurs facteurs³⁷. D'une part, le Ministère estima que la longueur des films n'était pas suffisante pour traiter de tous les aspects de certaines questions pratiques. Par ailleurs, force fut de constater que les exploitants n'avaient pas toujours à cœur d'honorer leur engagement envers le ministère. Selon le *Daily Film Renter*, le programme aurait coûté chaque semaine aux exploitants l'équivalent de £25,000 de publicité gratuite pour le gouvernement³⁸. De nombreux rapports montrent que les *five-minute films* étaient souvent évincés du programme ou bien projetés devant des salles vides – le matin par exemple, ou durant les intervalles entre les séances, pendant lesquels les spectateurs se déplaçaient, ou bien

³⁷ Sur l'ensemble de la période 1940-1942, 86 films de cinq minutes furent distribués aux cinémas, contre 37 films de quinze minutes entre 1942 et 1945.

³⁸ *Daily Film Renter*, 9 Septembre 1940.

une fois le rideau baissé³⁹. Le fait que les exploitants aient accordé si peu d'attention aux courts-métrages officiels s'explique par les exigences de rentabilité, dans le contexte d'une réduction des durées de projection imposée par les régulations de guerre – qui conduisirent les exploitants à favoriser les courts-métrages américains, jugés plus lucratifs que les courts-métrages gouvernementaux.

Malgré les réactions mitigées des exploitants aux *five-minute* et *fifteen minute films*, le Ministère accordait une grande importance à ces programmes, seuls moyens de diffuser leurs campagnes de propagande de manière répétée aux spectateurs à travers un canal commercial. En effet, comme le souligne l'historien Philip M. Taylor, le pouvoir du film comme moyen de communication des discours de propagande reposait sur son caractère itératif : « The power of film as communicator rested on its repetitive and cumulative ability to emphasise stereotypes : the impact of a single film was limited compared to the constant repetition of certain themes over a period of time to a mass audience⁴⁰ ». C'est bien en la « répétition constante de certains thèmes pendant une période donnée à un public de masse » que consistait ce programme. Si l'on examine toutefois les réactions des spectateurs à ces courts-métrages gouvernementaux, il semblerait qu'ils y eussent été peu sensibles, comme le montre ce commentaire d'un exploitant en janvier 1941 : « People just watch these films and don't seem much affected by them one way or another⁴¹ ». À l'exception de certains films tels que *Britain at Bay* (1940) de Harry Watt, dont la sortie coïncida avec la chute de la France, ces courts-métrages sont en effet relativement peu mentionnés par le public dans les enquêtes sur les habitudes de consommation des spectateurs, telles que celle de Mass-Observation, dont nous traiterons plus loin. Quoi qu'il en soit, il est difficile de mesurer le succès de ces films auprès des spectateurs à l'aune des réactions hostiles des exploitants, pour qui le public venait au cinéma avant tout pour être divertí, et non soumis à des leçons de patriotisme. La nécessité de toucher un large public, et non pas uniquement les citadins, conduisit par ailleurs le gouvernement à renforcer et à systématiser le système de projection non-commerciale qui avait été mis en place dans les années 1930 par le GPO Film Unit et la Central Film Library.

³⁹ *Kinematograph Weekly*, n°1787, 17 Juillet 1941, 3.

⁴⁰ Philip M. Taylor, « Introduction: Film, the Historian and the Second World War », in Taylor, *Britain and the Cinema in the Second World War*, 5.

⁴¹ *Kinematograph Weekly*, 2 Janvier 1941, 36.

2.2. *Déploiement d'unités cinématographiques mobiles dans l'ensemble du pays*

La distribution non-commerciale, qui devint traditionnellement associée au mouvement documentaire après la Seconde Guerre mondiale, vit pourtant le jour dans les années 1930. Selon Paul Rotha, John Grierson lui-même aurait ainsi remarqué qu'en Grande-Bretagne, on trouvait davantage de sièges en dehors des cinémas qu'à l'intérieur, ce qui ne fut pas pour plaire aux exploitants de salles de cinéma⁴².

À l'entrée en guerre de la Grande-Bretagne, la distribution en dehors des salles de cinéma se voulait un moyen de fournir des informations aux évacués et de pouvoir atteindre certaines zones urbaines dans lesquelles les cinémas avaient été fermés. Progressivement, la restriction du temps de projection ordonnée par le Ministère ainsi que les réactions hostiles des exploitants, conduisirent les documentaristes à conférer à la distribution non-commerciale une importance sans précédent. Le budget alloué à la production de films destinés à la distribution hors les murs, mais également au matériel nécessaire au transport et à la projection de ces films, fut lui aussi inédit. Selon les documentaristes, le contenu des films projetés en dehors de salles de cinéma était bien plus susceptible de marquer les spectateurs que celui des films projetés via le circuit commercial. Comme l'explique Thomas Baird, documentariste chargé, au sein du Ministère, de la réorganisation de la distribution en dehors du circuit classique, les spectateurs des salles traditionnelles étaient souvent peu réceptifs aux thèmes abordés par les films documentaires :

Two or three million people in the public cinema, who have come only to see the star of the featured film, are often unreceptive to the theme of a documentary film. But the same people in a different context may have a very real interest in the subject-matter of a film⁴³.

Selon lui, ces séances permettraient au Ministère de faire passer ses messages de propagande aux spectateurs situés dans des zones géographiquement isolées, mais également de déclencher chez ses populations une ferveur politique et des débats salutaires. Ainsi, sous son impulsion, grâce à un système de prêt géré par la Central Film Library et impliquant l'utilisation de vans hérités des services postaux (*mobile units*) transportant bobines de film, écrans de projection, projecteurs et parfois groupes électrogènes, des projections furent quotidiennement organisées sur les lieux de travail des ouvriers, dans les réfectoires des usines durant la pause déjeuner, sur

⁴² Paul Rotha, *Documentary Diary: An Informal History of the British Documentary Film, 1928-1939* (Londres: Secker & Warburg, 1973), 141.

⁴³ Thomas Baird, « Report on the distribution of British documentary films in the United States », août 1939, PRO INF1/628 F619/3, National Archives.

les chantiers de construction, dans des écoles et des centres communautaires ruraux, ou encore dans des granges ou des églises. Les sujets abordés par ces courts-métrages avaient une portée pratique ou informative (de la même manière que les *five-minute films*) : ils pouvaient tout aussi bien traiter du travail des femmes dans les usines d'armement que de l'importance de prendre soin de ses cartes de rationnement⁴⁴. Contrairement aux films commerciaux, projetés en 35mm, les films de ce circuit étaient projetés en 16mm – les bobines étaient ignifugées, et leur acquisition ne requérait aucune autorisation du gouvernement.

Les estimations concernant le public des séances non-commerciales diffèrent grandement selon les sources. Selon *The Factual Film*, rédigé en 1947 par Basil Wright, Edgar Anstey et Paul Rotha, elles touchèrent près de 18 500 000 personnes pour l'année 1943-1944⁴⁵. Par ailleurs, l'édition de février 1942 de *Documentary Newsletter*, l'organe de presse du mouvement documentaire⁴⁶, estime qu'entre août 1941 et août 1942, douze millions de spectateurs assistèrent à des séances en dehors des salles de cinéma. Parmi ces douze millions, six millions bénéficièrent de la distribution par « unités mobiles », dont le nombre passa de 76 en 1940 à 130 en 1942 ; quatre millions, qui possédaient leurs propres projecteurs, bénéficièrent d'un prêt de la Central Film Library ; et un million eut accès à des séances de cinéma en dehors des heures de projection régulières. Les chiffres annoncés par William Farr, directeur de la Central Film Library, sont bien moins optimistes : selon lui, les unités mobiles atteignirent quatre millions de spectateurs réguliers (se rendant à ces séances au moins trois fois par an) en 1942-1943 – il est donc peu probable que le public ait été multiplié par quatre l'année suivante. Les chiffres avancés par les documentaristes eux-mêmes sont sans doute largement surestimés. Par ailleurs, quand bien même la population atteinte par la distribution non-commerciale eût été de dix millions par an, ce chiffre est 160 fois inférieur au nombre de spectateurs atteints, pour l'année 1945, par les projections commerciales. Malgré les moyens mis à leur disposition et le zèle des documentaristes à étendre ce système, le succès obtenu ne fut pas à la hauteur de leurs espérances. Toutefois, comme l'expliquent Frances Thorpe et Nicholas Pronay, du fait de l'importance relativement dérisoire de ce public en regard du public commercial, le Ministère abdiqua peu à peu toute responsabilité sur les films produits dans le cadre du programme. Pour cette raison, les documentaristes furent dotés d'une grande liberté quant au choix des thèmes

⁴⁴ À l'automne 1940, la Cinematograph Exhibitors Association, inquiétée par l'expansion de ce système, demanda à ce qu'aucun film de divertissement ne soit projeté dans le cadre de ces séances, et obtint gain de cause.

⁴⁵ Arts Enquiry, *The Factual Film*, 77.

⁴⁶ « The Cracked Voice of Propaganda », *Documentary News Letter* 4, n° 3 (mars 1943): 187.

abordés, et commencèrent à produire des films contestataires, en claire contradiction avec le gouvernement de coalition et sa propagande, sans être inquiétés par les autorités :

There was however a hidden bonus in this failure: the documentary films produced for the non-theatrical circuit were of little interest to a busy Minister of Information or to the Cabinet. As a result the producers could do much as they liked, provided the Film Division's own chiefs approved. They could pursue, at first very obliquely, later quite evidently, a line of political argument which was unquestionably anti-Tory and which was in clear contravention of the rules adopted for propaganda by a coalition government in wartime⁴⁷.

Il est en réalité difficile de déterminer, après consultation des catalogues de la Central Film Library, quels films furent produits exclusivement pour la distribution non-commerciale, puisque nombre d'entre eux étaient également projetés dans des salles de cinéma⁴⁸. Il apparaît toutefois que de nombreux films diffusés via le circuit non-commercial étaient ouvertement socialistes, et entraient en contradiction avec les politiques d'austérité du gouvernement de coalition. Ainsi, le film *All Those in Favour*, réalisé par Donald Alexander pour Paul Rotha Productions en 1941, qui décrit le travail du South Coombe Rural District Council, dans le Devonshire, et son système de démocratie participative, se conclut par un dialogue entre un des membres du Rural District Council et le journaliste américain Arthur E. Mann, empli de ferveur socialiste :

« There are no elections in wartime, we can't be kicked out that way. »
« That's all the more reasons why you should keep in close touch with the people. Keep your ear to the ground, and make sure that you have their support for what you want to do, then you can work wonders for this country of yours. That is government of the people⁴⁹ ».

Bien que ces réflexions concernent un conseil de district local, il est évident que leur portée ait été bien plus large, et qu'elles aient pu se lire comme une injonction au gouvernement britannique à adopter une attitude plus démocratique et à prêter davantage attention aux doléances du peuple.

⁴⁷ Thorpe et Pronay, *British Official Films in the Second World War: A Descriptive Catalogue*, 1980, 38.

⁴⁸ L'historien du cinéma Roger Manvell estime cependant, dans son ouvrage *Film*, publié en 1946, qu'un minimum de 315 films furent produits spécifiquement pour la distribution non-commerciale pendant la guerre, et qu'ils pourraient être classés selon les catégories suivantes : « Agricultural Subjects (instructional and documentary): 40 films / War Record films, Air Force, Army and Navy: 60 films / Civil Defence (instructional and information): 25 films / Education and Citizenship: 50 films / Food, Diet and Cookery: 25 films / Health, Hygiene and Medicine (technical and general): 40 films / Labour and Industry: 50 films / Private Allotment Work (instructional films): 15 films / Salvage (propaganda): 10 films » (Roger Manvell, *Film* [Londres: Penguin Books Ltd., 1946], 111).

⁴⁹ Donald Alexander, *All Those in Favour* (Paul Rotha Productions, 1941).

3. Impact nuancé de la propagande cinématographique

Plusieurs études sociologiques menées au cours de la période témoignent d'une hausse progressive de la fréquentation des salles entre 1939 et 1944. Selon le *BFI Film and Television Handbook*⁵⁰, 990 millions d'entrées furent vendues en 1939, soit 20 millions d'entrées hebdomadaires, contre 1,6 milliards d'entrées en 1945 (plus de 30 millions d'entrées hebdomadaires) ce qui, pour un pays dont la population était à l'époque de 48 millions, est considérable. Il apparaît toutefois que cette hausse n'ait pas été uniforme sur l'ensemble de la période, et n'ait concerné qu'une partie de la population. En effet, l'enquête nationale menée sur les mois juillet-août 1943 par la Wartime Social Survey sur les habitudes de consommation cinématographique des civils⁵¹ révèle une grande hétérogénéité au sein de la population britannique en ce qui concerne la fréquentation des cinémas. Selon cette enquête, sur la période étudiée, 32 % des Britanniques se rendirent au cinéma fréquemment (une fois par semaine au moins), 38 % occasionnellement (une fois toutes les deux semaines au plus), et 30 % n'y allèrent jamais. Contrairement à ce que l'on pourrait penser donc, le cinéma, pendant la Seconde Guerre mondiale, ne toucha pas le plus grand nombre de civils :

The cinema is able to reach large sections of the population which are less accessible by other publicity media. For instance, many of the groups with a high average cinema attendance, the younger age groups and the lower economic groups read newspapers less than do others, (See Wartime Social Survey report "Newspapers and the Public"), On the other hand some smaller groups, the higher economic groups and those with higher education, read newspapers more but go to the cinema less⁵².

Ainsi, l'étude révèle que la grande majorité des consommateurs de cinéma est jeune (c'est-à-dire de moins de 41 ans), urbaine, et possède un faible capital économique (le salarié principal de la famille gagne moins de £5 par semaine) :

The cinema figures are highest in the lower groups but a trend in the opposite direction is shown in the case of the other three publicity media. From these comparisons it is clear that the cinema can be a valuable publicity medium in that cinema publicity is likely to reach

⁵⁰ Le *BFI Film and Television Handbook* est publié chaque année, et recense le nombre d'entrées totales dans chaque cinéma. Le site internet du BFI regroupe l'ensemble de ces données à la page suivante : <http://www.screenonline.org.uk/film/facts/fact1.html> (consulté le 19/07/2018).

⁵¹ Louis Moss et Kathleen Box, *The Cinema Audience: An Inquiry Carried out for the Ministry of Information* (Londres: Central Office of Information, 1943). La Wartime Social Survey fut menée en juillet-août 1943 par des employés du Ministère de l'Information dans le but de recueillir des données sur les habitudes de fréquentation des cinémas de la population civile. 5639 personnes furent interrogées à cette occasion, et durent répondre à la question suivante : « À quelle fréquence allez-vous au cinéma en cette période de l'année ? » (« How often do you go to the cinema at this time of year? »)

⁵² Moss et Box, 2.

particularly some of those groups in the population which are less open to the influence of other media, women, the younger age groups, the lower economic groups and those with elementary education. The lower economic and education groups are numerically more important than the higher, and it may be said that cinemas reach a wider public than other media⁵³.

La différence de fréquentation entre le groupe le plus aisé (plus de £10 par semaine) et celui comprenant les foyers aux revenus les plus faibles est cependant ténue (1,3 fois pour le premier groupe contre 2,3 fois pour le second) :

Amongst enthusiasts the lower economic groups are somewhat better represented than the higher. However, the difference is not very great and it should be remembered that in the middle and higher economic groups a greater proportion go to the cinema once a fortnight or less and a smaller proportion never go to the cinema than in the lower economic group⁵⁴.

Par ailleurs, l'étude ne fut menée qu'en 1943, soit quatre ans après l'entrée en guerre du Royaume-Uni et plus de deux ans après la fin du Blitz (mai 1941), et ne se fonde que sur les mois de juin et juillet de cette année-là. Ses conclusions ne doivent donc être élargies à l'ensemble de la période qu'avec précaution. Par ailleurs, le choix du médium cinématographique comme fer de lance de la propagande du Ministère de l'Information ne s'est donc pas fondé sur les conclusions de cette étude. Toutefois, les tendances mises au jour – hétérogénéité des spectateurs, public cible jeune, urbain et plutôt à faibles revenus – étaient d'ores et déjà visibles, et attestées par des enquêtes populaires telles que celles menées par le mouvement Mass-Observation. En août 1940 par exemple, une étude menée sous la forme d'un questionnaire public révèle que 69 % des spectateurs londoniens pensaient que le conflit n'aurait pas d'influence sur la régularité de leur fréquentation des cinémas, concluant qu'il s'agissait d'une habitude profondément ancrée qui serait difficilement affectée (« the cinema habit is deep rooted and is not easily affected⁵⁵ »). Comme l'écrit l'historien A.J.P. Taylor, dans l'entre-deux-guerres, le cinéma s'affirma comme « la pratique sociale essentielle de son temps » (« the essential social habit of the age⁵⁶ »). Il fut en effet constaté dès les années 1930 que le cinéma était le meilleur moyen d'atteindre le plus grand nombre. Ainsi, en 1934, l'enquête menée par Simon Rowson dans le but de jauger la taille et la composition du public régulier, « A Statistical Survey of the Cinema Industry in Great Britain in 1934 » rendait d'ores et déjà

⁵³ *Ibid.*, 22.

⁵⁴ *Ibid.*, 12.

⁵⁵ Leonard England, « Film Questionnaire », 8 octobre 1940, File Report 445, Mass Observation archive.

⁵⁶ A. J. P. Taylor, *English History 1914-1945* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 313.

compte de la popularité incomparable des cinémas, qui attirèrent cette année-là 18,5 millions de spectateurs par semaine en moyenne⁵⁷.

Il s'avère par ailleurs que la composition sociale du public était peu ou prou la même en 1940 que lors de la décennie précédente, suggérant une grande continuité entre l'avant-guerre et la période de conflit. Il semblerait donc que l'augmentation des entrées pendant la guerre eût été due non pas à la diversification du public, mais à une fréquentation plus soutenue et régulière de la part d'un public déjà existant. Pourquoi les Britanniques se rendirent-ils davantage au cinéma pendant la période de guerre ? Selon l'historien Richard Farmer, l'augmentation de la fréquentation est imputable à une combinaison de facteurs. Premièrement, les salaires des Britanniques étaient globalement plus élevés que dans les années 1930, et le besoin de divertissement et de relaxation, dans le contexte du Blitz et de la crainte permanente d'une invasion ennemie, se faisait d'autant plus pressant. Par ailleurs, les autres sources de divertissement auxquelles ils avaient d'ordinaire accès s'appauvrirent – les ligues de football professionnel et de cricket, par exemple, furent suspendues tout au long de la guerre. Bien que des rencontres entre équipes *ad hoc* eussent été parfois organisées, celles-ci étaient sporadiques et les joueurs composant les équipes étaient rarement les mêmes d'une rencontre à l'autre, ce qui découragea progressivement les spectateurs⁵⁸.

Si l'on considère le nombre d'entrées vendues et le budget alloué aux places de cinéma dans les foyers⁵⁹, le cinéma était en effet « la pratique sociale essentielle de l'époque ». Ce phénomène est toutefois loin d'être monolithique. Comme nous l'avons vu, le cinéma touchait essentiellement les populations jeunes, urbaines et ouvrières. Par ailleurs, il existait de grandes disparités entre les régions, et même entre les cinémas d'une même ville, qui projetaient des films différents et offraient aux spectateurs des expériences cinématographiques très diverses,

⁵⁷ Simon Rowson, « A Statistical Survey of the Cinema Industry in Great Britain in 1934 », *Journal of the Royal Statistical Society* 99, n° 1 (1936): 67-129.

⁵⁸ Richard Farmer, *Cinemas and Cinemagoing in Wartime Britain, 1939-45: The Utility Dream Palace* (Oxford University Press, 2016), 12.

⁵⁹ Selon le Ministry of Labour, sur l'hiver 1940-41, 65 % des dépenses de loisirs des classes ouvrières étaient consacrées aux places de cinéma (données tirées des *Ministry of Labour Gazettes* de Décembre 1940 et de Janvier 1941, citées dans D.B. Halpern, « Economic aspects of the cinema trade », *Bulletin of the Oxford University Institute of Economics & Statistics* 3, n° 8 (1941): 170.

comme le montrent les études de Julian Poole⁶⁰ et de Sue Harper⁶¹, basées sur les livres de comptes du « Majestic » à Macclesfield (Poole) et du « Regent » à Portsmouth (Harper) pendant les années 1939-1945. Les raisons individuelles pour lesquelles les civils se rendirent davantage au cinéma pendant la Seconde Guerre mondiale varient grandement ; c'est pourquoi les recettes du box-office ne sont qu'une source d'information parcellaire.

Il est, au demeurant, difficile d'obtenir une idée exacte du succès de tel ou tel film sur la période. Selon Josh Billings, directeur de publication du *Kinematograph Weekly*, publiant chaque année le « Kine Book of Form », le manque de moyens financiers consacrés par le gouvernement à la collecte de statistiques de fréquentation des cinémas rendait le repérage de tendances structurelles dans la consommation britannique inévitablement subjectif et imprécis, comme il l'explique en introduction du numéro de décembre 1946 :

This is the ninth year in which we have compiled box-office returns, but although we have been frequently quoted and just as frequently condemned, we are still offered no voluntary aid and information from renters through their publicity departments. True, we get from some a list of their releases, but this contains no indication of individual successes. The information contained in these pages comes from executive co-operation – the renters sales departments and the circuit chiefs are always most helpful – and from our own, not inexperienced observations and system of check ups⁶².

Une critique similaire fut formulée à l'encontre du gouvernement par Tom Harrison, membre fondateur du mouvement de Mass-Observation, qui s'étonnait du manque de moyens financiers alloués à ce type d'enquêtes dont le Ministère de l'Information aurait, en théorie, dû se préoccuper dans le but d'évaluer l'efficacité de sa politique de propagande :

It is clear that the short-term function of the Films Division is to affect public opinion. The *only* test of its value is, therefore, the effect of its films on the people who see them: the only justification of its output, a demonstrable need for every film. The Films Division has the immense responsibility of producing films with effects favourable to the continuation of the war and our victory. These films may either have a general effect on temper, temperament, determination, etc., or deal with specific subjects. It is therefore interesting to find that the Films Division of the Ministry appears to have no adequate machinery to provide it with much evidence, either by observation, interpretation or questionnaire, on the influence its

⁶⁰ Julian Poole, « British Cinema Attendance in Wartime: Audience Preference at the Majestic, Macclesfield, 1939–1946 », *Historical Journal of Film, Radio and Television Historical Journal of Film, Radio and Television* 7, n° 1 (1987): 15-34.

⁶¹ Sue Harper, « Fragmentation and Crisis: 1940s Admissions Figures at the Regent Cinema, Portsmouth, UK », *Historical Journal of Film, Radio and Television* 26, n° 3 (2006): 361-94.

⁶² Josh Billings, « Introduction », *Kine Weekly*, décembre 1946, 47.

films have had and are having. Apparently the only substantial data available to the Division are reports from cinema managers⁶³.

À partir des rapports des gérants de salles de cinéma et de ses propres observations, Josh Billings sélectionnait pour chaque année une centaine de films dont il *estimait* qu'ils avaient obtenu le plus de succès. Si l'on considère l'année 1940 par exemple, il semblerait que les films britanniques se soient moins distingués que l'année précédente. Les deux films ayant fait le plus d'entrées cette année-là furent *Rebecca* et *Foreign Correspondent* – réalisés par le Britannique Alfred Hitchcock mais tournés aux États-Unis – et seulement treize films britanniques entrent dans la liste. Cinq d'entre eux furent produits par les studios Gainsborough (*Bandwagon*, *Charley's Big-Hearted Aunt*, *Gasbags*, *For Freedom* et *Night Train to Munich*), quatre par les studios Ealing (*The Proud Valley*, *Let George Do It*, *Convoy* et *Spare a Copper*) et deux par British National (*Gaslight* et *Contraband*)⁶⁴. Si la majorité de ces films sont des comédies, aucun ne pourrait cependant être qualifié d'*escapist* (divertissement visant à faire oublier le quotidien), car tous ont pour toile de fond ou pour sujet principal la guerre. En ce qui concerne les films de guerre à proprement parler, *Ships With Wings* (1941), produit par Ealing, *Dangerous Moonlight* (1941) produit par RKO, et *Target for Tonight* (1941), du Crown Film Unit, obtinrent un succès substantiel. Les plus grands triomphes britanniques, aussi bien critiques que commerciaux, furent cependant des films abordant l'aspect moral du conflit, et non les combats de manière frontale : *49th Parallel*⁶⁵, réalisé en 1941 par Michael Powell et Emeric Pressburger et produit par leur propre compagnie, The Archers, et *Pimpernel Smith*, réalisé la même année par Leslie Howard et produit par British National Films. Il semblerait donc, en ce qui concerne les films de fiction, que les remarques des exploitants concernant les besoins de leurs clients en matière de divertissement se fussent vérifiées. Comme l'observe un certain H.F. Wren, membre d'une branche locale de la Cinematograph Exhibitors' Association, « [p]eople want something that will take them out of themselves and help them to overcome the depression of the black-out [...] They do not want heavy drama – they have all the drama they need in the news these days⁶⁶ ». Les données récoltées par le *Kinematograph Weekly* ainsi que les enquêtes menées récemment par Julian Poole et Sue Harper s'accordent à montrer que les films les plus vus étaient avant tout les grandes productions américaines, suivies par les comédies britanniques, puis les films mettant en avant un « mythe patriotique », plutôt que ceux reconstruisant le quotidien des civils pendant le Blitz

⁶³ Tom Harrisson, « Social research and the film », *Documentary News Letter* 1, n° 11 (1940): 10–12.

⁶⁴ Taylor, *Britain and the Cinema in the Second World War*, 36.

⁶⁵ *49th Parallel* fut le seul long-métrage de fiction à obtenir le financement direct du Ministère de l'Information.

⁶⁶ « Open Forum », *Daily Film Renter*, 1 janvier 1940.

et cherchant à illustrer la *People's War* de manière à résonner avec les expériences quotidiennes des Britanniques. Julian Poole résume ainsi les tendances structurelles observées dans le cas du cinéma « The Majestic », à Macclesfield dans le Cheshire :

Whilst many British films did as well as Hollywood films at The Majestic box office, and in many individual cases did better than the Hollywood product, if we compare the average audience for British films with the average [...] for all American films [...], these figures suggest that apart from 1939 with its two George Formby's, one Gracie Fields and Korda waving the flag, the audience preferred the American product. These figures [...] show that films which reconstructed the boredom and banality (*Millions Like Us*, *Waterloo Road*) did less than average business, whilst those which constructed the myth of patriotism, did well (*In Which We Serve*). [...] the most noticeable feature of these returns is that they show that [...] Ealing's war films, social problem dramas, serious historical dramas and the literary adaptations [were the very ones which had lowest appeal]. [...] The British films which do bear direct comparison in terms of audience figures with Hollywood consistently seem to be the comedies, with their low production values and the Gainsborough melodramas⁶⁷.

Si le but des spectateurs se rendant régulièrement au cinéma était bien « d'échapper à cette sale histoire pendant quelques heures » (« to get away from the whole nasty business for a couple of hours⁶⁸ »), comme l'exprime Josh Billings, qu'en est-il du succès des courts et longs-métrages documentaires produits par le gouvernement ?

Étant donnée la place particulière conférée aux courts-métrages documentaires – presque toujours distribués gratuitement et en première partie d'un programme de fiction – et la rareté avec laquelle les longs-métrages documentaires furent diffusés par le canal commercial, il est impossible de jauger leur succès par un simple examen des recettes du box-office. Quelques tentatives d'enquêtes sociologiques furent toutefois conduites à cette fin pendant les années de guerre, la plus célèbre étant celle du mouvement Mass-Observation, dont les résultats furent plus tard compilés et publiés sous le titre *Mass-Observation at the Movies*⁶⁹, que nous avons mentionné plus haut.

Un total de cinquante rapports sur les habitudes et préférences de consommation cinématographique des Britanniques furent constitués entre 1939 et 1945 par les observateurs du mouvement, dont la plupart par le jeune Len England. Ces rapports se basent sur des entretiens avec le public, auquel les observateurs demandaient de classer les films qu'ils avaient

⁶⁷ Poole, « British Cinema Attendance in Wartime », 30.

⁶⁸ Josh Billings, *Kine Weekly*, 18 septembre 1941, 5.

⁶⁹ Richards et Sheridan, *Mass-Observation at the Movies*.

le plus ou le moins appréciés, et d'expliquer les raisons de leur choix (c'est le cas des rapports de 1941 et de 1943)⁷⁰, ainsi que sur des conversations entendues à la sortie des cinémas et des journaux tenus par les contributeurs volontaires de Mass-Observation (dont le nombre s'élevait à 500). Le succès d'un film était également évalué lors du visionnage en salle par les observateurs, à l'aune de critères tels que les applaudissements, sifflements et huées. De manière générale, l'enquête conclut que les courts-métrages gouvernementaux étaient appréciés et, contre toute attente, n'étaient pas nécessairement classés parmi les films que les spectateurs n'avaient pas aimés : « Our observations of films in general showed that Ministry of Information shorts were liked generally. They were usually treated with respect; they were never automatically put in a bad category; people were ready to love the good ones⁷¹ ». Selon un rapport daté du 16 octobre 1940 et compilé par l'observateur Len England, parmi les spectateurs ayant vu des films gouvernementaux, quatre personnes en moyenne les avaient appréciés pour chaque personne ne les ayant pas aimés. Si peu de différences furent observées entre les enquêtés de sexe masculin et les enquêtées de sexe féminin, ces films semblent en revanche avoir remporté un plus grand succès auprès des classes moyennes qu'auprès des classes populaires. Selon Len England, cette disparité s'explique par le positionnement des films, prenant souvent le parti des classes supérieure et moyenne – dans la série de films sur le *careless talk* par exemple, la « commère », incapable de tenir sa langue est systématiquement un ouvrier, mettant en péril la vie du héros riche et bien portant. Certains films étaient par ailleurs uniformément critiqués pour le manque de clarté de leur message, pour leur absence d'humour, pour la lourdeur de leur commentaire, ou encore pour leur absence d'originalité.

Il apparaît relativement difficile de savoir quels courts-métrages, sur l'ensemble de la production gouvernementale, obtinrent le plus de succès, car les analyses de Mass-Observation furent toujours menées sur un ensemble défini de films projetés pendant une période précise. Toutefois, l'enquête concernant les films officiels que les spectateurs avaient le plus ou le moins appréciés, dont le rapport fut publié le 24 juillet 1941, met en avant certaines constantes. Les courts-métrages ayant reçu le plus grand nombre de commentaires positifs sont *London Can Take it*, *Men of the Lightship*, *Dai Jones*, *Goofer Trouble*, *Eating Out with Tommy Trinder*, *Merchant Seamen*, *Miss*

⁷⁰ « Opinion was sought from the Mass-Observation panel of observers about the MoI shorts, which they considered the best and which the worst. A total of 142 answers were analysed, 75 from men and 67 from women. The findings were embodied in a report (FR 799), dated 24 July 1941 » [Jeffrey Richards et Dorothy Sheridan, *Mass-observation at the movies* [Taylor & Francis, 1987], 441).

⁷¹ Tom Harrisson, « Films and the Home Front—the evaluation of their effectiveness by 'Mass-Observation' », in *Propaganda, Politics and Film, 1918–45*, D. W. Spring; Nicholas Pronay (New York: Springer, 1982), 243.

Grant Goes to the Door, *Channel Incident*, et *Mobile Canteen*. À l'inverse, ceux ayant été le plus régulièrement critiqués sont *A Call for Arms*, *Miss Grant Goes to the Door*, *Home Guard*, *Her Father's Daughter*, et *A Visit from Canada*. Il semblerait donc que ce ne soit pas le thème d'un film qui détermine son degré de popularité (des films sur les différentes sections de l'armée comme sur la mobilisation de l'arrière figurent parmi les films les plus populaires) ni le genre auquel celui-ci appartient : les deux films figurant en tête et en queue de liste, *London Can Take It* et *A Visit from Canada*, sont des documentaires au sens strict, mais les autres films du classement sont des fictions documentaires. Plus fondamentalement, c'est la subtilité de son message de propagande qui est en jeu. « People are increasingly tired of exhortations and requests and general propaganda, especially among familiar lines, » conclut Len England, à propos d'une enquête menée sur la période décembre 1941-mars 1942. « But people are hungry for more information, straight direction, understanding⁷² », continue-t-il. Il est vrai que *A Call for Arms* et *Her Father's Daughter*, courts-métrages de fiction traitant tous deux de la participation des femmes à l'effort de guerre grâce à leur enrôlement dans les usines de munitions, insistent de manière relativement maladroite sur le plaisir et la satisfaction que suscite le dévouement à la patrie. Il est possible que *Miss Grant Goes to the Door*, qui reçut presque autant de commentaires positifs que de commentaires négatifs (quatre contre cinq) ait pu être jugé trop moralisateur par certains spectateurs, qui auraient préféré, comme l'affirme England, recevoir des informations concrètes plutôt que des leçons de patriotisme. Il serait toutefois délicat de faire des conclusions formulées par Len England une grille d'interprétation systématique. À titre d'exemple, des films tels que *London Can Take It*, *Channel Incident* et *Mobile Canteen*, bien que populaires, ne sont aucunement explicatifs ou informatifs : il s'agit de simples portraits de l'attitude héroïque des civils pendant le Blitz ou l'évacuation de Dunkerque (dans le cas de *Channel Incident*). Comme nous l'évoquions plus haut, les réactions positives ou négatives à un film (gouvernemental ou non) dépendent d'une multitude de facteurs – âge, sexe, origine sociale et géographique, conjoncture politique et économique, humeur, etc. – et les réactions du public à un même panel de films pouvaient varier grandement d'un mois à l'autre. Comme le conclut Len England,

It would be absurd to be dogmatic from a detailed study of only [a few] pictures, and of course much can be learned by continuous study of film after film, a process of accumulation of knowledge and learning, which, after a few months, would probably produce certain subsidiary foolproof knowledge⁷³.

⁷² *Idem*.

⁷³ Richards et Sheridan, *Mass-observation at the movies*, 458.

Une telle initiative, qui aurait nécessité un investissement financier et humain considérable de la part du gouvernement, ne fut hélas jamais entreprise.

En ce qui concerne les semi-documentaires diffusés de manière commerciale, au nombre de quarante-trois entre le début de la guerre et décembre 1943⁷⁴, selon *The Factual Film*, plusieurs d'entre eux (tels que *Target for Tonight*, *Coastal Command*, *World of Plenty*, *Merchant Seamen*, *Fires Were Started*, *Today and Tomorrow*, et *Desert Victory*) remportèrent un grand succès commercial⁷⁵. Cette affirmation n'est toutefois étayée par aucune donnée sur les recettes engrangées par ces films, ou aucune remarque concernant les réactions du public. Selon Elizabeth Sussex⁷⁶, les rares chiffres disponibles à ce sujet – elle cite notamment les données communiquées par le ministre de l'Information Brendan Bracken à Ian Dalrymple en 1945, malheureusement introuvables – ne sont pas fiables car volontairement revus à la baisse par les autorités, une attitude reflétée dans la lettre de démission de Dalrymple à la tête du Crown Film Unit, pour qui le mouvement documentaire n'avait jamais pu se mesurer à l'industrie de fiction :

[T]he commercial exploitation of our films is exposed to the mercy of the whims and wangles of private distribution, with the result that the same old artificial conditions are created to prevent the producer even recovering his cost. The attitude of the Distributor or Exhibitor is either that a film is too difficult to be popular: or so popular that he should get it for nothing. Where a 'difficult' film proves popular, as it almost invariably does, it is prevented by the usual devices from receiving its proper revenue. In these conditions, if they remain uncombated, it is no longer possible to invent a programme of production which will at once serve the needs of war publicity and not be a burden on the Treasury⁷⁷.

Il est donc difficile de savoir si les différences substantielles entre les films britanniques ou américains commerciaux et les longs-métrages documentaires – dont le succès auprès du public demeure bien en-deçà de celui des films commerciaux – étaient dues aux seuls goûts et attentes du public, ou bien à la mauvaise volonté des distributeurs. Toujours est-il qu'un nombre très réduit de films officiels pouvait effectivement entrer en compétition avec les films commerciaux. Que penser alors de l'impact des films officiels sur le moral des civils ? L'objectif initial du Ministère de l'Information de « promouvoir la cause nationale » fut-il atteint grâce au cinéma de propagande ?

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ Sussex, *The Rise and Fall of British Documentary*, 160.

⁷⁷ Cité dans Sussex, 151.

Si l'on en croit Tom Harrisson lui-même, les films officiels n'eurent qu'un impact extrêmement réduit sur le public commercial :

[W]henever we tried to measure them – say, a specific film on savings, waste, gas masks or something like that – we could only conclude that it had practically no lasting effect. That would not apply to [...] the specialist films and the films made to do something for a certain group. I am talking about the general theatre public, which we studied. [...] When it comes to more general films, to morale boosting and so on, I do not think that there was any significant effect either. Morale is not, in my view – and I spent years studying it in those days – affected by things like films. Pints of beer affect morale; being healthy and all kinds of other things affect morale. But official films never really came into it in people's own estimate of what affected them in the crunch. Morale was completely unanalysed and basically misunderstood. From the beginning we were supposed to be dealing with a disease, or an illness, or a wellness – but nobody knew what it was. [...] We just gave war medicines; no one diagnosed. In my view, looking back, it was events and experiences and people's own innate feelings that determined morale. Not only that – there were about 45 million morales in England, not just one. People did not really change at all in the war; they just had to do different things because there was a war⁷⁸.

Qu'il se fût agi de films « d'instruction » à la portée purement pratique, ou de films plus généralement destinés à maintenir le moral des civils à flot, leurs qualités intrinsèques importaient peu : même si certains films étaient appréciés du public, il semblerait, selon Harrisson, que cela n'eût en rien joué sur leur moral, qui dépendait de facteurs autrement plus matériels. De manière générale, ni les films, ni toute autre forme de propagande (journaux, affiches, prospectus...) ne semblent avoir pu influencer sur le degré d'optimisme des civils et sur leur confiance en la capacité du Royaume-Uni à gagner la guerre⁷⁹. De fait, au grand regret de Tom Harrisson, aucune définition concrète de « moral » ne fut formulée pendant la guerre, si bien que la propagande ne réussit à élaborer une rhétorique susceptible d'atteindre son public de manière efficace. Un rassemblement de journalistes, d'écrivains, de psychiatres, de scientifiques et de décideurs politiques, dont Harrisson faisait partie, fut constitué en un comité brièvement intitulé « the Morale Committee », mais ceux-ci ne parvinrent jamais à s'accorder sur une définition commune⁸⁰. Si l'on en croit toutefois Ian Mclaine et son ouvrage *The Ministry of Morale* (1979), il existait pourtant un consensus sur plusieurs éléments de définition du moral : « [It is a] conduct and behaviour indicating that [the people] are prepared to go through with

⁷⁸ Harrisson, « Films and the Home Front—the evaluation of their effectiveness by 'Mass-Observation' », 244.

⁷⁹ « Looked at in the short term, on the spot, in the war, neither films nor posters nor leaflets, nor any other form of deliberate propaganda directed at the home front really mattered at all. The war, morale and all that was going on at another level. », *Ibid.*, 244.

⁸⁰ Sur le moral des civils et la propagande en Grande-Bretagne pendant la Seconde Guerre mondiale, voir Robert Mackay, *Half the Battle: Civilian Morale in Britain During the Second World War* (Manchester: Manchester University Press, 2013).

the war to final victory whatever the cost to the individual or the group⁸¹ ». Selon lui, si le moral dépendait dans une certaine mesure de facteurs matériels – avoir de quoi se nourrir, être au chaud, avoir un travail, des loisirs, bien dormir – des facteurs psychologiques devaient également être pris en compte – la confiance en la victoire des Alliés, l’acceptation du sacrifice, la confiance dans les dirigeants politiques, la foi dans le bienfondé de la guerre et la noblesse de la cause nationale. Les statistiques publiées sur la période 1939-1942 témoignent certes d’un degré élevé de confiance des Britanniques dans la capacité de victoire de leur pays – les trois-quarts de la population en moyenne – mais il est presque impossible de savoir si les films y contribuèrent ou non.

En définitive, le rôle éducatif et politique du cinéma ne fut peut-être jamais réellement considéré par le Ministère comme son objet principal. Comme le soulignait Richard Ford, du Ministère de l’Information, peu avant l’entrée en guerre du Royaume-Uni (alors qu’il était membre du Odeon Education Department) :

There is no doubt that in an emergency the national importance of all cinemas would immediately increase; even in the crisis of September 1938, the value of the cinemas was clearly evident, not only for disseminating information but in providing an antidote for worry and nervous strain. Indeed the psychological value of the cinema in combatting “jitters” may well be its strongest claim to be regarded as a public servant⁸².

En d’autres termes, le cinéma serait avant tout une source de divertissement permettant aux civils d’échapper au quotidien de la guerre et de calmer leurs nerfs, ne serait-ce que le temps d’une projection.

Si le Ministère était informé de l’efficacité limitée du cinéma en termes de propagande, pourquoi alors avoir présidé à l’instauration d’un système de production cinématographique gouvernemental ? Si l’on s’en réfère une fois de plus à Tom Harrison, les films officiels contribuèrent davantage à mettre en exergue des valeurs démocratiques et une attitude libérale : « I think films made a much more important contribution in just giving people a wholesome, liberal, democratic – or whatever you like – attitude to life. They did develop a

⁸¹ Ian McLaine, *Ministry of Morale: Home Front Morale and the Ministry of Information in World War II* (Londres: Allen & Unwin, 1979).

⁸² Cité dans Richards et Sheridan, *Mass-observation at the movies*, 140.

style : the Ministry style, which was absolutely British and quite stylish. People appreciated that, and it had a long-term influence⁸³ ».

Qu'est-ce que le « style Ministère » auquel Harrisson fait référence, et comment ce style a-t-il pu influencer la population ? Premièrement, une des caractéristiques des films officiels, à l'exception des productions du début de la guerre, plus manichéennes, est l'apparente « subtilité » de sa propagande. Il est intéressant de remarquer que de nombreux civils interrogés par Mass-Observation à propos de leurs préférences en matière de cinéma aient mis en avant la finesse de certaines productions, par opposition à la propagande « crue » et sans ambages de Goebbels. Comme le regrette un jeune homme interrogé à la sortie d'une salle, à propos du long-métrage *The Lion Has Wings*, produit au début de la guerre et dont nous avons déjà évoqué le caractère ronflant et sensationnaliste, « je trouve ça anti-britannique de nous gaver de la sorte avec de la propagande » (« I think it's un-British to shove propaganda down your throat like that⁸⁴ »). Bien que ce reproche fût également formulé à l'encontre de plusieurs films de fiction et courts-métrages gouvernementaux, les productions officielles semblaient néanmoins, pour la plupart, véhiculer une impression de probité – nous nous pencherons sur ce point dans le troisième chapitre de cette partie. Comme nous l'avons vu en première partie, certains leitmotifs rhétoriques de propagande – le caractère rassurant de certains sons de la guerre, le stoïcisme britannique dans l'adversité et la supériorité morale de la nation, ou encore l'infaillibilité des soldats de la RAF – sur lesquels repose une large majorité de films officiels, furent assimilés, puis réemployés par les civils, comme le montrent nombre de journaux personnels rédigés pendant le Blitz, et d'entretiens et comptes rendus établis par les observateurs de Mass-Observation.

Par ailleurs, la plupart des documentaires gouvernementaux s'acquittaient de leur devoir auprès du Ministère – faire la promotion des valeurs de la nation britannique, ou traiter des aspects pratiques du conflit par exemple – tout en parvenant à faire oublier l'angoisse de la guerre, des bombardements et d'une potentielle invasion ennemie. La banalisation du quotidien de la guerre, et la rhétorique d'intériorisation des sons du conflit furent autant de stratégies adoptées par ces films pour trouver un équilibre entre propagande et divertissement (au sens original et pascalien de « détournement » de la réalité). Certains des films parvenant le mieux à

⁸³ Harrisson, « Films and the Home Front—the evaluation of their effectiveness by 'Mass-Observation' », 244.

⁸⁴ *Ibid.*, 237.

négocier cet équilibre – *Listen to Britain, London Can Take It, Heart of Britain, Fires Were Started, Eating Out with Tommy Trinder*, pour n'en citer que quelques-uns – sont d'ailleurs mentionnés par les enquêtes de Mass-Observation comme étant appréciés par le public.

Malgré la relative indigence et le caractère élusif des directives ministérielles, on vit enfin émerger, dans le cinéma officiel, plusieurs constantes formelles et thématiques, caractéristiques du « style britannique⁸⁵ ». Nous avons évoqué plus haut la prise de conscience par le Ministère de l'Information des nouvelles possibilités suscitées par l'avènement du parlant. Le mouvement documentaire avait déjà expérimenté à plusieurs reprises avec le matériau sonore lors de la décennie précédente, dans des documentaires aujourd'hui célèbres tels que *6.30 Collection* (1934), de Harry Watt et Edgar Anstey, *Coal Face* (1935), réalisé par Alberto Cavalcanti, et *Night Mail* (1936), de Harry Watt et Basil Wright, auxquels collaborèrent le poète W.H. Auden et le compositeur Benjamin Britten. La guerre fut donc pour le mouvement un catalyseur, en ce qu'elle permit aux documentaristes de bénéficier d'un équipement et de moyens financiers sans précédent, et de poursuivre leurs expérimentations, comme nous l'étudierons dans le chapitre suivant.

Pour la toute première fois, le cinéma devint le canal de propagande privilégié par le Ministère, à travers lequel il entendait toucher le plus large éventail de civils. Cette attention nouvelle portée au matériau filmique et l'investissement considérable du Ministère dans les moyens techniques mis à la disposition des équipes de production, mais également dans la distribution des films officiels (à travers le *five-minute films scheme* et la distribution non-commerciale), ainsi que la place centrale conférée au mouvement documentaire dans le paysage cinématographique national, sont autant de facteurs qui ont pu nourrir l'idée communément admise selon laquelle la Seconde Guerre mondiale aurait été « l'âge d'or » du cinéma britannique. Cette impression ne tient pas que de la prise en main de la production par l'appareil d'état : d'autres éléments, tels que l'essor de l'empire de J. Arthur Rank, ou encore l'émergence de cinéastes de renom tels que Launder & Gilliat, Powell & Pressburger, David Lean ou Carol Reed comme représentants d'un « cinéma national », contribuèrent à consolider la perception de la Seconde Guerre mondiale comme tremplin de la production filmique britannique. S'il s'agit bien sûr d'une reconstruction critique formulée *a posteriori*, celle-ci reflète

⁸⁵ La troisième partie de cette thèse sera consacrée à la caractérisation de ces constantes, en particulier en ce qui concerne l'usage expressif du son.

néanmoins l'émergence d'une réflexion sur le cinéma et son pouvoir persuasif d'une part – avec une prise de conscience des limites que nous avons évoquées – et de divertissement d'autre part.

La nouveauté du cinéma *sonore* comme médium de propagande explique également qu'il ait pu être pris en main par le Ministère pour ses facultés expressives. Selon l'historien Nicholas Pronay, le cinéma sonore est en effet un médium particulièrement persuasif, de par la possibilité qu'il offre de combiner illusion photographique du réel et expression de messages politiques à travers le langage oral⁸⁶. Ce n'est pourtant pas à travers le langage oral que les documentaristes cherchèrent principalement à exprimer des messages politiques – la voix-off ayant peu à peu été délaissée par le mouvement documentaire – mais le matériau sonore, plus malléable et polysémique que l'image, et dont les nouveaux moyens matériels mis à disposition et financés par le Ministère allaient permettre l'essor comme moyen d'expression et comme objet d'expérimentation.

⁸⁶ Nicholas Pronay, « The political censorship of films in Britain between the wars », in *Propaganda, Politics and Film, 1918-45*, D. W. Spring; Nicholas Pronay (New York: Springer, 1982), 100.

CHAPITRE 2 – Esthétique sonore et développements techniques dans le mouvement documentaire britannique

Dans le contexte d'effort de guerre national et de réquisition de certains studios, de pénurie de matériel et de départ de techniciens du cinéma pour le front⁸⁷, la production des films devint plus difficile. Des moyens exceptionnels furent toutefois accordés à l'industrie documentaire, qui fut notamment dotée de camions-régies qui permettaient de capter les sons du Blitz en direct. Même si l'acquisition de matériel performant fut relativement tardive, nous verrons que ces avantages techniques particuliers permirent à l'industrie documentaire de se distinguer de l'industrie commerciale, mais également de poursuivre et d'approfondir les expérimentations sonores qui avaient débuté lors de la décennie précédente. Ce chapitre sera enfin l'occasion de retracer l'histoire de ces expérimentations sonores au sein du mouvement documentaire, qui seront mises en perspective avec les expérimentations menées dans le cinéma soviétique d'une part, et par les Futuristes italiens d'autre part, qui influencèrent l'esthétique sonore du cinéma documentaire britannique.

1. Vers l'acquisition de matériel de captation sonore

Bien que le premier film parlant britannique, *Blackmail*, d'Alfred Hitchcock, fût produit en 1929 par British International Pictures, soit deux ans après la comédie musicale de Warner Bros, *The Jazz Singer*, considéré comme le tout premier *talkie*⁸⁸, il fallut quatre ans au mouvement documentaire pour s'équiper de matériel d'enregistrement sonore. En réalité, les films muets et parlants coexistèrent pendant plusieurs années : à Londres, et partout en Grande-Bretagne, la conversion des cinémas au sonore se fit de manière graduelle. En 1930 par exemple, selon le *Kinematograph Year Book*, seulement 150 cinémas londoniens environ, sur une totalité de 400, étaient équipés pour la projection de films parlants⁸⁹. En 1931 cependant, alors que la grande

⁸⁷ La conscription fut imposée le jour de l'entrée en guerre du Royaume-Uni, le 3 septembre 1939, par le National Service (Armed Forces) Act, qui prévoyait l'enrôlement de tous les hommes âgés de 18 à 41 ans. Des exceptions furent accordées aux personnes travaillant dans des secteurs réservés tels que l'agriculture, la médecine ou l'ingénierie. Certains travailleurs du cinéma obtinrent cependant également une dérogation, puisque leur travail était considéré comme essentiel au maintien du moral.

⁸⁸ En réalité, le film n'était pas entièrement sonorisé (« part-talkie ») : seules six chansons et quelques passages de dialogues étaient effectivement synchronisés. Le premier film entièrement sonore fut *Lights of New York* (1928), également produit par Warner Bros.

⁸⁹ *Kinematograph Year Book 1930* (Londres: Kinematograph Publications Ltd, 1930).

majorité des cinémas avaient été « câblés⁹⁰ », les studios de l'Empire Marketing Board Film Unit (EMB Film Unit), au sein duquel opérait le mouvement documentaire, malgré les demandes de son dirigeant John Grierson, n'avaient toujours pas été équipés pour la production de films sonores, perdant ainsi toute chance de bénéficier d'une large distribution commerciale. Plusieurs compagnies commerciales proposèrent d'ajouter une bande-son à des films déjà produits par l'EMB Film Unit, ce que Grierson refusa catégoriquement, jusqu'en 1933, après plus d'un an d'activité réduite. À l'automne 1933, six films de l'EMB Film Unit, surnommés les « Imperial Six⁹¹ », furent donc commercialisés avec une bande-son ajoutée par la Gaumont-British⁹², au moment où le mouvement documentaire, après la dissolution de l'EMB Film Unit, fut redéployé au sein du General Post Office (GPO) Film Unit, et installé dans les studios Blackheath, équipés du système d'enregistrement sonore Visatone-Marconi. Ce système d'enregistrement, même pour les standards de l'époque, était de piètre qualité : les chaînes d'enregistrement (communément appelées *sound cameras* par les ingénieurs du son de l'époque) manufacturées par la Marconi Wireless Company étaient bien inférieures aux équipements utilisés par la plupart des compagnies commerciales. Selon Rachael Low⁹³, ce système dérivé d'un prototype du SONAR développé par la Royal Navy à la fin de la Première Guerre mondiale, avait été conçu pour concurrencer les deux systèmes principaux importés des États-Unis ainsi qu'un troisième système allemand : RCA (Radio Corporation of America) Photophone, système à zone variable (« variable area system »), Western Electric, système à densité variable (« variable density system⁹⁴ »), et le système allemand Tri-Ergon. Si ces

⁹⁰ *Kinematograph Year Book 1931* (Londres: Kinematograph Publications Ltd., 1931), <http://archive.org/details/kinematographyea1931kine>, consulté le 17/01/2019.

⁹¹ Les sources diffèrent quant aux films considérés comme « Imperial Six », mais ce groupe était très probablement composé de *The Country Comes to Town* (1933), *Shadow on the Mountains* (1931) et *O'er Hill and Dale* (1932), *Industrial Britain* (1931), *Upstream* (1932), et potentiellement *Big Timber* (1932), *King Log* (1933), *Man of Aran* (1934) et *The Other Half of the World* (1934).

⁹² La déception de Grierson face à cette réappropriation des films de l'EMB par Gaumont-British est exprimée dans son article « The G.P.O gets sound »: « Our solitary access to sound last year was bound to be a disappointing one, for, selling some films to G-B., we were reduced to attendant orchestra and attendant commentator. Under such conditions responsibility passed out of our hands and experiment was plainly impossible. The result – in *Industrial Britain*, *O'er Hill and Dale*, *Up Stream* and the others – was, I suppose, competent. From any considered point of view it represented no contribution whatever to the art and practice of sound. » (John Grierson, « The GPO gets sound », *Cinema quarterly* 2, n° 4 (1934): 215–221.)

⁹³ Rachael Low, *The History of the British Film*. 7 vol. (Londres: Routledge, 2011).

⁹⁴ Dans les deux systèmes, une lampe spécialement élaborée, qui expose la pellicule en fonction du signal sonore, est utilisée afin d'enregistrer le son de manière photographique comme s'il s'agissait de minuscules lignes. Dans un système à densité variable (« variable density system »), les lignes varient en assombrissement; dans un système à zone variable, les lignes varient en largeur (voir annexe 5). L'ingénieur du son Dan Birt, dans son article « The principles of sound recording » publié en 1931, explique en ces termes les différences entre les systèmes RCA Photophone et Western Electric : « In the Western Electric and Klangfilm cameras a steady source of light is focussed to a narrow slit on the film, which is wound through the sound camera at a steady speed. [...] Between its source and the focussing lenses the light passes, in the Western Electric system, through a "light valve". Changes in the electric current fed to this "light valve" cause corresponding changes in the amount of light that it allows to

systèmes étaient sans conteste technologiquement supérieurs, ils étaient également extrêmement coûteux. Les producteurs britanniques voulant utiliser le système RCA par exemple, devaient s'acquitter d'un droit de licence de dix livres par bobine⁹⁵. L'unique avantage du système Visatone-Marconi était donc son coût, bien inférieur à celui des systèmes standard. En contrepartie, le rapport signal sur bruit (SNR) était relativement mauvais : selon le réalisateur Harry Watt, il s'agissait d'un système piraté « affreusement bruyant » (« appallingly noisy⁹⁶ »), qui permettait de mixer deux pistes seulement en postproduction, alors que les systèmes plus onéreux choisis par les producteurs commerciaux permettaient d'en mixer cinq ou six, et ainsi d'intégrer pistes de dialogues, de musique, et d'effets sonores⁹⁷. Selon Leo Enticknap, la piètre qualité du son produit par ce système était due à deux facteurs : d'une part, l'absence de procédé de réduction des bruits ambiants (ce que Harry Watt appelle une « piste ouverte » [*open track*⁹⁸]), et d'autre part l'absence de pellicule orthochromatique adaptée au système d'enregistrement optique du son.

Toutefois, ces obstacles technologiques n'empêchèrent pas le GPO Film Unit, dès ses débuts, de produire plusieurs films faisant un usage esthétique et extrêmement créatif du son – en particulier *Coal Face* (1935) d'Alberto Cavalcanti et *Night Mail* (1936) de Harry Watt, dont nous détaillerons plus loin les caractéristiques – le distinguant précisément des pratiques conventionnelles de mixage des bruits, des dialogues et de la musique développées par le cinéma commercial, qui avait accès à des systèmes bien plus perfectionnés⁹⁹. Comme le résumera Paul Rotha dans son histoire du mouvement documentaire, *Documentary Diary*, au GPO Film Unit, « l'imagination et l'enthousiasme remplaçaient le luxe technique » (« imagination and enthusiasm replaced technical luxury¹⁰⁰ »).

pass. Therefore, the strip of film moving in front on the lenses is acted upon by a light, the intensity of which varies with the variations in the electric current. [...] In the RCA camera a steady beam of light falls on a mirror from which it is reflected through a slit on the edge of the film strip. The mirror is moved by changes in the electric current fed to the camera, so that a larger or a smaller area of the film strip is acted upon by the light, the area varying with the variations in the electric current. In the development film the changes in the electric current will be represented by corresponding changes in the dark area of the sound track. The rest of the track will be clear. » (Dan Birt, « The Principles of Film Recording », *Close Up* 8, n° 3 [septembre 1931]: 167-206).

⁹⁵ Selon Grierson, l'investissement de départ dans cet équipement était de £3.000 environ (aujourd'hui £137.590) (Grierson, « The GPO gets sound », 215.)

⁹⁶ Cité dans Cité dans Sussex, *The Rise and Fall of British Documentary*, 46.

⁹⁷ *Ibid.*, 23.

⁹⁸ *Ibid.*, 46.

⁹⁹ Selon *The Encyclopedia of British Film*, en 1935, les studios Ealing, Elstree, Teddington et Twickenham étaient équipés du système RCA Photophone, et à leur ouverture en 1936, les studios Denham et Pinewood furent équipés du système Western Electric *The Encyclopedia of British Film. Fourth Rev. Ed.* (Manchester: Manchester University Press, 2013), 715.

¹⁰⁰ Rotha, *Documentary diary*, 134.

Dans ses mémoires non publiés intitulés « All Squeak and no Bubble¹⁰¹ », Ken Cameron, qui fut l'unique ingénieur du son du GPO/Crown Film Unit entre 1938 et 1951, fait état, non sans un certain sarcasme, de cette précarité de l'équipement sonore des studios Blackheath, et des évolutions techniques dont il fut l'instigateur, au prix de longs plaidoyers auprès de ses supérieurs :

The equipment [my boss¹⁰²] was given must have been old-fashioned in the days of "The Singing Fool". The only place it might have been welcome was the Science Museum. This is no reflection upon the Marconi Visatone Company which built it. It is simply that certain technical advances had taken place since its creator stuck string and Secotine together¹⁰³.

Quelques mois après son intégration au sein de l'équipe du GPO, Cameron réussit à convaincre ses supérieurs de la nécessité de lui fournir un assistant, car il ne pouvait effectuer certaines manipulations seul (« there were certain operations in sound recording for which four hands were essential. [W]ith the photographic system of recording then in force I was simply not able to be in two places at the same time¹⁰⁴ »). Il lui fut en revanche bien plus difficile de parvenir à moderniser l'équipement technique :

The second, and much more important job, was to try to convince my Lords in Soho Square¹⁰⁵, and through them his Majesty's Treasury, that the vanful of decrepit antiquated junk that we laughingly called our sound channel¹⁰⁶, should be replaced, if not by new and contemporary equipment, at least by something which promised that what emerged from the loudspeakers in the theatre stood a chance of bearing some relationship to what entered the microphone¹⁰⁷.

Le « camion rempli de vieilleries décrépites et bonnes à jeter » dont devait se contenter Cameron ne méritait même pas, selon lui, l'appellation d'installation sonore (*sound channel*), puisque très peu des éléments nécessaires à une bonne prise de son étaient présents. Ce que

¹⁰¹ Le tapuscrit de ces mémoires est conservé à la Reuben Library du British Film Institute (Cameron, « All Squeak and no Bubble: Unpublished Memoir »).

¹⁰² L'homme que Ken Cameron décrit comme son « supérieur » est en fait Alberto Cavalcanti, l'un des cinéastes phares du mouvement documentaire, auprès duquel Cameron s'était formé en tant que stagiaire au début des années 1930, et qui favorisa son recrutement comme assistant au GPO Film Unit.

¹⁰³ Cameron, « All Squeak and no Bubble: Unpublished Memoir ».

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ Les bureaux du GPO Film Unit ne se trouvaient pas à Blackheath mais à Soho Square, dans le centre de Londres.

¹⁰⁶ Dans son ouvrage technique *Sound and the Documentary*, Cameron explique que le terme « channel » renvoie à l'ensemble de l'installation nécessaire à l'enregistrement sonore, du microphone au modulateur.

¹⁰⁷ Cameron, « All Squeak and no Bubble: Unpublished Memoir ».

Cameron décrit en détail dans son ouvrage technique sur le système d'enregistrement RCA, *Sound and the Documentary Film*, comme « sound channel » digne de ce nom est l'ensemble de la chaîne des appareils requis pour la prise de son, du microphone au modulateur, et dont la composition pouvait varier d'un studio à l'autre¹⁰⁸.

Bien que le Crown Film Unit fût une unité cinématographique gouvernementale, son budget était relativement restreint, et l'achat d'un équipement perfectionné à l'un des deux fabricants américains – RCA ou Western Electric – représentait un investissement conséquent. Ken Cameron finit par parvenir, au début de l'année 1939, à obtenir de RCA qu'ils leur fournissent, à un prix réduit (le matériel étant de seconde main) les équipements nécessaires à l'enregistrement et au montage :

Memoranda from me started to drop into Soho Square like confetti. And I secured useful help from acquaintances in R.C.A., the Company representing the Radio Corporation of America in this country. They knew – I cannot think how they found out – that there was just a chance that the only British government film unit might be considering up-dating its recording facility. And if any company was to get the contract they were going to make sure that their only real rival, Western Electric, did not. Looking back over these years I have the feeling that a little skullduggery went on. At any rate R.C.A. came up with the offer of an almost new recording channel, already installed in a streamlined van of frightening proportions. This they offered, together with such ancillary equipment as was necessary to provide us with a modest, but acceptable, re-recording theatre, for a sum which was not outrageous. Naturally I plugged for this with every effort at my disposal. And early in 1939 I won¹⁰⁹.

Cameron évoque à plusieurs reprises dans ses mémoires le caractère imposant du nouveau camion-régie fourni par RCA, que son collègue le cinéaste Harry Watt compare, dans une interview, à un « pantehnicon » – un véhicule hippottracté très imposant utilisé au XIX^e siècle pour le déménagement ou le transport de marchandises :

The sound department had a van, which was kept in a garage, an enormous van like a pantehnicon, you see, and they brought the sound in, and shot, and there also was a sound booth. [...] Any trouble with the sound, Ken had to come chasing through about twenty yards to the other end to give us a word that it was all wrong¹¹⁰.

¹⁰⁸ Ken Cameron, *Sound and the Documentary Film* (Londres: Isaac Pitman, 1947), 25.

¹⁰⁹ Cameron, « All Squeak and no Bubble: Unpublished Memoir ».

¹¹⁰ Interview de Harry Watt dans le documentaire « The GPO Story » (Post Office et al., *The GPO Story plus Animation.*, 1983.)

En effet, la prise de son ainsi que le mixage et le montage sonore avaient lieu dans le camion-régie, faute de fonds nécessaires à la création d'une régie fixe supplémentaire. Le camion fut livré à Blackheath avec un ingénieur du son de RCA, auprès duquel Ken Cameron se forma à cette nouvelle technologie :

The monstrous machine, newly painted in Post Office red, with the G V I R crest¹¹¹ on both sides, arrived at Blackheath. Thank God it fitted into the garage. There was of course, the minor problem of finding out how it all worked. But R.C.A obligingly provided an engineer for a few weeks to take over, and I gladly resumed the role of second fiddle¹¹².

Les conditions d'enregistrement et de travail du son demeurèrent relativement précaires jusqu'au déménagement de l'ensemble du Crown Film Unit courant 1940 dans les studios Pinewood situés à Uxbridge, à une trentaine de kilomètres du centre de Londres, où Cameron et son équipe eurent enfin accès à quatre scènes équipées, plusieurs salles de montage, deux studios d'enregistrement et deux auditoriums (« Here we had access to four large and well-equipped stages, many cutting rooms and offices, and two recording and two review theatres¹¹³ »).

Progressivement donc, le GPO Film Unit fut doté de matériel d'enregistrement sonore et de post-production performant, qui lui permettait de se mesurer aux sociétés commerciales. Par ailleurs, l'entrée en guerre du Royaume-Uni fit émerger de nouveaux besoins en matière de prise de son : l'essor du reportage de guerre radiophonique en direct par exemple, nécessitait des correspondants de guerre qu'ils pussent capter des sons dans des endroits périlleux en très peu de temps, avec une qualité satisfaisante. C'est dans ce contexte que furent notamment développés les premiers systèmes d'enregistrement magnétique, qui prirent pour modèles des « Magnetophons » allemands confisqués à l'ennemi. La compagnie américaine Brush Development par exemple reçut de nombreuses commandes de l'armée pendant la guerre, et leurs enregistreurs à fil commencèrent à être utilisés par les correspondants de guerre et les officiers du renseignement. Au Royaume-Uni, la compagnie Decca reçut des financements de la RAF, qui souhaitait qu'elle développât pour l'armée des moyens d'effectuer des prises de son plus fines et de meilleure qualité, afin de pouvoir élaborer des enregistrements destinés à entraîner les soldats à reconnaître la différence entre les sous-marins allemands et les sous-

¹¹¹ Il s'agit des initiales du roi George VI (« George VI Rex »), qui ornaient tous les véhicules postaux et les boîtes aux lettres.

¹¹² Cameron, « All Squeak and no Bubble: Unpublished Memoir ».

¹¹³ *Idem.*

marins britanniques. Les nouveaux microphones et outils de montage développés par Decca ne furent pas commercialisés avant la fin de l'année 1944, mais ces expérimentations donnèrent lieu au dépôt d'un nouveau brevet, le « FFRR » (« full frequency range recording »), qui permettait aux aigus d'être plus brillants et incisifs, et aux basses d'être plus profondes.

C'est néanmoins le reportage de guerre qui bénéficia le plus des avancées technologiques en matière de prise de son. Les célèbres correspondants de guerre britanniques Richard Dimbleby et Wynford Vaughan-Thomas par exemple, furent soumis à un entraînement militaire et envoyés sur le front, équipés d'enregistreurs portables à disque. Ces enregistreurs pesaient vingt kilos et contenaient douze disques à double-face, qui avaient l'avantage de pouvoir être rapidement envoyés en studio pour être intégrés au mixage et au montage des programmes radiophoniques. Comme le rapporte Tom Hickman dans son ouvrage sur la BBC pendant la Seconde Guerre mondiale¹¹⁴, le correspondant de guerre Bernard Stubbs échappa de peu à une bombe larguée par un bombardier allemand, alors qu'il était en train d'enregistrer les sons d'un raid aérien : son camion-régie et tout l'équipement qu'il contenait partirent en fumée, mais il réussit à enregistrer, sur disque, les sons des bombardements, qui firent l'objet d'une diffusion dans une émission de radio pour la toute première fois.

L'enregistrement sur disques fut également utilisé par la grande majorité des unités documentaires secondaires pendant la guerre, dont le budget était bien inférieur à celui du Crown Film Unit. En effet, à compter du moment où le GPO Film Unit devint le Crown Film Unit, et fut intégré à la Films Division du Ministère de l'Information, le budget alloué aux développements techniques fut sans comparaison avec celui dont disposaient les documentaristes lors de la décennie précédente. Comme le rappelle Hugh Baddeley, dans *The Technique of Documentary Film Production*, seul le Crown avait à sa disposition l'équipement nécessaire à une prise de son directe de qualité :

Recording on location was a luxury conferred only upon those fortunate producers who were favoured with liberal budgets. Stories are told of the famous documentary director, Humphrey Jennings, who was entrusted with the production of many wartime Ministry of Information films in Britain. His morale-boosting films, such as *Diary for Timothy*¹¹⁵, were made at a very great expense and two complete sound units in their mobile vans were kept

¹¹⁴ Tom Hickman, *What Did You Do in the War, Auntie?* (Londres: BBC Books, 1995), 149.

¹¹⁵ *Diary for Timothy*, dernier moyen-métrage documentaire produit par Jennings pendant la guerre tourné en 1944-45, donne à entendre une juxtaposition de plusieurs vignettes sonores caractéristiques de la Grande-Bretagne sous le Blitz – reportages de la BBC, cliquetis des machines des usines d'armement, ronronnement des moteurs des bombardiers, explosion d'un missile V2, récital de Dame Myra Hess, etc.

continuously occupied recording those exciting natural sounds of Britain at war. The cost of these sound tracks must have been phenomenal. Few documentary units can have been allowed such expensive facilities for location work. For the less fortunate producer making his films on a restricted budget, the only alternative in those days was to record on discs¹¹⁶.

La grande divergence entre les moyens mis à la disposition du CFU et des unités documentaires mineures est confirmée par Ken Cameron lui-même, qui reconnaît avoir bénéficié, pendant le conflit, de conditions de travail incomparables :

The limited budget of most short films means that the recording side of the film has to be scheduled most economically and carefully, and this schedule has to be adhered to. The documentary film movement in Britain is desperately short of recording facilities. There are very few units in the fortunate position of, say, the Crown Film Unit, who have equipment, at least adequate, which they can use as they like and when they like¹¹⁷.

Ce privilège accordé au Crown Film Unit au détriment des unités documentaires secondaires, dirigées par Paul Rotha, Arthur Elton et Basil Wright, fut à l'origine d'hostilités et d'un ressentiment prononcé envers la branche « officielle » du mouvement documentaire, que décrit Paul Swann dans son histoire du mouvement¹¹⁸.

Quant aux sociétés de production commerciales, leur recours à la prise de son sur le terrain était sporadique et exceptionnel, le budget consacré aux salaires des acteurs, des figurants et du personnel de production étant si élevé qu'elles ne pouvaient pas risquer de perdre le temps considérable nécessaire à une prise de son sur le terrain satisfaisante – le mauvais temps, les bruits parasites tels que ceux des moteurs d'avions, et l'ensemble des problèmes liés à une prise de son spontanée pouvant sensiblement rallonger le temps de tournage.

Par ailleurs, un budget à part entière était consacré par le MoI, outre à l'achat de matériel d'enregistrement et de post-production, à la recherche et au développement et à la formation de ses techniciens. Ainsi, en 1943, Ken Cameron fut envoyé à Hollywood par Jack Beddington, directeur de la Films Division : « One day, I believe it was late 1943, I mentioned to [Jack Beddington] how dearly I should like to pay a brief visit to Hollywood, to see for myself how things were actually done over there. To my amazement he said “Why not?”. One week later I

¹¹⁶ W. Hugh Baddeley, *The Technique of Documentary Film Production*, 4th edition (New York: Hastings House, 1975), 135-36.

¹¹⁷ Cameron, *Sound and the Documentary Film*, 7.

¹¹⁸ Swann, *The British Documentary Film Movement, 1926-1946*, 83-86.

was on my way¹¹⁹ ». Son séjour aux États-Unis lui permit d'acquérir de nouvelles connaissances en matière d'enregistrement, et il revint à Pinewood avec l'idée de réaménager tout l'équipement sonore. Il parvint à faire l'acquisition d'une deuxième installation (*channel*) RCA ainsi que d'une unité transportable Western Electric.

2. Fonctionnement horizontal du Crown Film Unit : une remise en cause de la figure de l'auteur-réalisateur

By access to sound I mean the absolute elimination of these comic barriers between the producer and the result he wants. I mean the elimination of both economic and ideologic overheads. At the G.P.O. we have established it from the beginning. We have one sound engineer, and a good one¹²⁰.

La volonté d'indépendance du GPO Film Unit professée, dans cet article intitulé « The GPO gets sound », par son dirigeant John Grierson s'est illustrée, dès ses débuts, par une approche de l'enregistrement sonore et du traitement du son très idiosyncrasique. Cette indépendance était d'ailleurs toute relative, ou du moins plus formelle qu'idéologique, puisque le rôle initial du GPO Film Unit était de faire l'apologie des Postes et Télécommunications, et du service public britannique en général. Mais l'affranchissement du mouvement documentaire du reste de l'industrie cinématographique trouve d'abord une de ses expressions les plus patentes dans son organisation horizontale, en vertu de laquelle la relation entre producteur et réalisateur, qui supervisent la création des films, et le reste de l'équipe, autrement dit les techniciens – ingénieurs du son, compositeurs, scénaristes, monteurs, cameramen, régisseurs, techniciens lumière, directeurs de la photographie, etc. – mais également entre chacun des membres de l'équipe, se base sur la collaboration et le partage des compétences. En effet, parler des particularités du mouvement documentaire en matière de traitement du son sans évoquer les relations au sein des équipes de tournage reviendrait à souscrire à une théorie de l'auteur qui masque une réalité plus complexe. La grande quantité d'écrits produits par les techniciens du cinéma dans les années 1940 est révélatrice de la position qu'ils occupaient, et dément l'assertion du critique C.A. Lejeune formulée en 1949, pour qui « la qualité de la technique se mesure à l'aune de son imperceptibilité » (« the test of all good technique is unobtrusive service¹²¹ »). L'ouvrage collectif

¹¹⁹ Cameron, « All Squeak and no Bubble: Unpublished Memoir ».

¹²⁰ Grierson, « The GPO gets sound », 216.

¹²¹ C.A. Lejeune, « On Passionate Friends », *The Observer*, janvier 1949.

dirigé par Oswell Blakeston par exemple, *Working for the Films*¹²², comprend les contributions de dix-neuf techniciens et réalisateurs, dont David Lean, J.B. Holmes (réalisateurs), Eric Portman (acteur), Alberto Cavalcanti (producteur), ou encore John S. Dennis (preneur de son), et Wolfgang Suschitzky (caméraman de documentaires). De même, l'ouvrage d'Adrian Brunel, *Film Production*¹²³ qui fait suite à *Filmcraft*¹²⁴ contient en appendice des articles techniques rédigés par divers techniciens du cinéma (parmi lesquels « This Sound Business » par A.W. Watkins, « Screen Treatment », by J.P. Carstairs, ou encore « Editing », par Dan Birt).

Un essai en particulier, intitulé « Who are those Technicians ? » et rédigé en 1946 par le réalisateur de documentaires John Shearman, pourrait faire office de manifeste pour la reconnaissance des techniciens et de leur travail dans les années 1940. Dans cet article, Shearman déplore le fait que les critiques de cinéma se concentrent exclusivement sur le scénario et les acteurs des films, au lieu de prendre en compte l'ensemble des aspects techniques qui contribuent à créer le produit final :

[...] [A]ssuming that film is an art and that informed art criticism is important, it seems a pity that half the art should arouse no criticism; neither blame, praise, nor constructive suggestion. It is as if all painters were criticised solely on what they chose to depict [...] irrespective of the painting¹²⁵.

Le point de vue de John Shearman est sans doute quelque peu exagéré, les critiques ayant commencé dès les années 1930 à commenter le montage, le mixage ou encore la photographie des films (l'Oscar du meilleur mixage de son commença d'ailleurs à être décerné en 1930). Comme le précise cependant Martin Stollery, dans un article intitulé « Technicians of the Unknown Cinema », John Shearman avait toutes les raisons de témoigner sa reconnaissance à l'équipe technique, son film *The Big Pack* (1943) ayant été, de son propre aveu, sauvé, ou du moins considérablement amélioré par les efforts combinés de techniciens plus aguerris que lui¹²⁶. Selon Shearman enfin, le travail des techniciens devait être reconnu non pas comme la répétition de gestes mécaniques, mais comme un art, au même titre que celui du réalisateur ou des acteurs :

¹²² Oswell Blakeston, éd., *Working for the Films...* (New York: Focal Press, 1947).

¹²³ Adrian Brunel, *Film Production* (Londres: Newnes, 1936).

¹²⁴ Adrian Brunel, *Filmcraft: The Art of Picture Production* (Londres: Newnes, 1935).

¹²⁵ John Shearman, « Who are those technicians? », *The Penguin Film Review* 6 (avril 1948): 89.

¹²⁶ Martin Stollery, « Technicians of the unknown cinema: British critical discourse and the analysis of collaboration in film production », *Film History: An International Journal* 21, n° 4 (2009): 384.

In a film the complicated, heartbreaking, fascinating business of direction, set-designing, photography, sound recording, editing and dubbing is performed by a fairly large number of technicians whose work is not merely a series of mechanical operations carried out according to pre-ordained rules. It is in no way comparable to the factory production of, say, standard parts for motor-cars. Each step is an individual's unique work, bearing the impress of his mind – or at any rate it ought to be¹²⁷.

Si la création artistique des techniciens est mise sur le même plan que celles des cinéastes, il serait donc possible d'aller jusqu'à affirmer, comme le fait Paisley Livingston, que quiconque jouant un rôle causal dans la forme finale du film pourrait être qualifié d'auteur :

Do we want to claim that films never have authors? Then let 'author' refer to the unmoved mover who is alone responsible for every property a film has, and it follows that no film has an author. Do we want to claim that films always have authors? Then let 'author' refer to anyone who plays any sort of causal role in endowing a film with any of its properties¹²⁸.

Cette idée que tous les artisans ayant contribué à la confection d'un film peuvent être considérés comme auteurs est particulièrement vraie en ce qui concerne le GPO/Crown Film Unit, qui encourageait la créativité et le développement artistique personnel de ses techniciens, dont l'opinion et les compétences comptaient tout autant que celle des dirigeants de l'unité. Selon les techniciens ayant travaillé de manière prolongée au GPO Film Unit ou, plus tard, au Crown Film Unit, il régnait au sein de l'unité une symbiose créative entre l'ensemble des techniciens.

Cette quasi-abolition de la figure de l'auteur-réalisateur était toutefois très récente, selon Cameron, qui fait état, dans *Sound and the Documentary Film*, d'une évolution des pratiques et de la place des techniciens au sein des équipes de tournage, après le départ de John Grierson :

In [the days of *Drifters*] the director made the film. He conceived it, he directed it, he cut it, and he very often operated the camera. He had little use for the technician as we know him to-day. [...] Those days are passing. A new generation is springing up which feels about the documentary film as the old, but which has trained itself to fill the gaps which were all too plainly there. These new technicians, cameramen and soundmen have different plans and ideas from the old studio technicians¹²⁹.

¹²⁷ Shearman, « Who are those technicians? », 87-88.

¹²⁸ Paisley Livingston, « Cinematic authorship », in *Film Theory and Philosophy* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2003), 134.

¹²⁹ Cameron, *Sound and the Documentary Film*, 4.

Le passage de l'Empire Marketing Board au GPO Film Unit, puis au Crown Film Unit, s'accompagna donc d'un effacement de la figure purement utilitaire du technicien-machine, au profit de celle, plus valorisante, de technicien-artiste.

Ainsi, selon Philip Logan, biographe de Humphrey Jennings, à son arrivée comme stagiaire au GPO en 1934, ce dernier fut émerveillé par son environnement de travail, dans lequel expérimentation individuelle aussi bien qu'intégration aux équipes étaient encouragées. Ses collègues se chargèrent de lui enseigner les étapes de la réalisation d'un film (Jennings étant issu de l'environnement des arts visuels, et non du cinéma), comme il le relate dans une lettre à son épouse Cicely :

I have had such a day: learning to "cut" film, reading scripts, watching projections in the theatre [one of the first films viewed was Evelyn Spice's *Spring on the Farm*], visiting the new GPO Studios at Blackheath (very nice) – watching cameramen at work at the Wimpole St sorting office (a film about lost letters – [possibly 6:30 Collection])¹³⁰.

De manière générale, les techniciens étaient cooptés sur recommandation d'un des membres de l'unité, puis gravissaient peu à peu les échelons. Les cameramen Chick Fowle et Jonah Jones, ainsi que le réalisateur Pat Jackson par exemple, furent recrutés très jeunes comme *factotums*, puis progressivement promus à des postes à responsabilité. Comme l'explique John S. Dennis dans le chapitre consacré aux ingénieurs du son dans l'ouvrage *Working for the Films* de Oswell Blakeston, les « loading boys » – dont le rôle était de charger et décharger les bobines des camions qui étaient ensuite acheminées au laboratoire – étaient fortement encouragés à suivre les cours du soir au studio, afin de pouvoir enrichir leurs connaissances sur l'enregistrement sonore et de bénéficier des conseils de leurs seniors, ce qui leur permettrait plus tard de monter en grade¹³¹. Ken Cameron, comme nous l'avons évoqué plus haut, qui n'avait pas reçu de formation universitaire en lien direct avec le cinéma, fut recruté sur les recommandations d'Alberto Cavalcanti après avoir effectué un stage au sein du GPO, et débuta comme assistant preneur de son – « second – very junior – assistant to the Sound Department at a salary of £2:10s per week¹³² » – avant de devenir, au bout de plusieurs années, l'ingénieur du son le plus reconnu de son époque. Après le début de la guerre, et à mesure que le nombre d'employés au sein de l'unité augmenta, l'approche collaborative fut renforcée par la création d'équipes fixes

¹³⁰ Lettre à Cicely reproduite dans Kevin Jackson, éd., *The Humphrey Jennings Film Reader* (Chicago: Shelfmark, 2005), 3-4.

¹³¹ Blakeston, *Working for the Films...*, 139.

¹³² Cameron, « All Squeak and no Bubble: Unpublished Memoir ».

qui, selon les termes de Cavalcanti, « conservaient leur individualité, dans un esprit de compétition salubre¹³³ » :

In the GPO we worked in conditions which were similar to those of craftsmen in the Middle Ages. The work was collective, and each person's films were discussed by everyone else. If the film of a companion required some assistance, it was offered. However, each team retained their own profile, with a spirit of healthy competition¹³⁴.

On ne peut s'empêcher de penser, en notant le caractère collégial du travail au sein du mouvement documentaire, à une forme de collectivisation des moyens de production, qui ne serait pas en contradiction avec les convictions politiques de la plupart des membres du mouvement – « not many of us were communists, but we were all socialists », déclarera plus tard Harry Watt dans son entretien avec Elizabeth Sussex¹³⁵.

Pour J.B. Holmes, figure de proue du Crown Film Unit célèbre pour ses films documentaires *Ordinary People* (1941), *Merchant Seamen* (1941) et *Coastal Command* (1942), il était primordial de laisser s'exprimer l'ensemble des techniciens au sujet de chaque étape de production d'un film documentaire, afin de favoriser une bonne entente au sein des équipes, mais également de nourrir leur créativité et d'améliorer la qualité des films :

Alongside you are the members of your unit who, if you are wise, will feel that their duty to the film extends beyond their specialised spheres. Test your ideas against theirs, even if you never accept any of their suggestions; and on their own ground it is prudent to start with the suspicion that they are right and you are wrong. Believe me, it is a most satisfying experience to watch a unit settling down into a picture and to see how they can enrich and strengthen your work if only you can meet them with the understanding they deserve. But

¹³³ Dans son discours prononcé devant le National Film Theatre de Londres en 1959, John Grierson décrit également le travail au sein du GPO Film Unit comme un travail collectif : « In the early thirties, [...] you had actually together, working together, as a team, so it's very difficult to know who did what and who thought what, Cavalcanti, Leigh, Auden, Britten, Wright, Elton, Legg, Watt... » (« John Grierson at the NFT » (1959, 13 mins), inclus dans le coffret DVD Robert Joseph Flaherty et al., *Land of promise: the British documentary movement 1930-1950*. (Londres: British Film Institute, 2013).

¹³⁴ Alberto Cavalcanti, « The British contribution », in Ian Aitken, *The Documentary Film Movement: An Anthology* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998), 212.

¹³⁵ Sussex, *The Rise and Fall of British Documentary*, 77. Dans ce même entretien, Harry Watt décrit la méfiance avec laquelle le mouvement documentaire était considéré par l'*establishment*, pour les positions politiques de ses recrues, qui ne cachaient pas leur sympathie pour les républicains espagnols (« I'm sure we had dossiers because we demonstrated and worked for the Spanish War »). À l'époque de l'Empire Marketing Board, un agent de la Branche Spéciale du MI5 avait même été infiltré au sein de l'unité afin de mener une enquête sur les activités politiques de ses membres.

do not – please do not – turn your unit into a debating society. During working hours their business is to get scenes shot; if they natter instead of working, that will be your fault¹³⁶.

Non sans une légère condescendance envers le rang des techniciens, Holmes appelle toutefois à davantage d'humilité de la part des réalisateurs, dont l'œuvre sortira nécessairement enrichie de ces discussions – même si celles-ci ne doivent en aucun cas retarder le tournage.

Selon Philip Logan, le particularisme esthétique des films de guerre de Humphrey Jennings était d'ailleurs le fruit des apports combinés des techniciens avec qui il travailla :

The final cinematic representation [of Jennings' wartime films] relied upon the contribution of each member of his team, many of whom had benefited from the tutelage of Cavalcanti. For example, Ken Cameron's recording then mixing of sound attempted to achieve not necessarily a natural rendition of sound but the creation of 'soundscapes' [...] Chick Fowle's black and white photography would attempt to capture the appropriate visual texture for images. Joe Mendoza advised on suitable types of music to accompany sequences¹³⁷.

C'est ce que confirme Jennings dans une discussion avec Ian Dalrymple sur le cinéma documentaire :

It should be stated at this point that in the making of documentaries, the unit is of the greatest importance. That is a point on which we are perhaps firmest: that the formation of a unit for making a film or a series of films is absolutely essential. By a unit, I mean the director, assistant director, cameraman, sound recordist, editor, their assistants, and so on. [...] The director's job is not by any means to be a lord of creation; he will very often behave like it, but that is not his business¹³⁸.

La collaboration entre Jennings et son monteur Stewart McAllister a également été l'objet de plusieurs études, dont celle de Dai Vaughan, *A Portrait of an Invisible Man*¹³⁹, selon qui le « style Jennings » résulte largement de sa collaboration artistique avec McAllister. Comme le résume Denis Foremen,

It was Dal [Dalrymple] who said that if Humphrey had been left alone in the cutting room he would never have finished a single picture. Humphrey had the eye, the instinct, the ear

¹³⁶ Blakeston, *Working for the Films...*, 46.

¹³⁷ Logan, *Humphrey Jennings and British documentary film*, 342.

¹³⁸ Humphrey Jennings, « The documentary film, Humphrey Jennings and J.B. Holmes: Discussion followed the Presidential Address and was arranged and compiled by Ian Dalrymple », s. d., Item 16: The documentary film, Humphrey Jennings and J.B. Holmes, Humphrey Jennings archives (BFI).

¹³⁹ Dai Vaughan, *Portrait of an Invisible Man: the Working Life of Stewart McAllister, Film Editor* (Londres: British Film Institute, 1983).

and the ideas. Mac [McAllister] gave the films coherence and above all – form. If you study the construction of any of Humphreys' films, you will see Mac's mind at work behind the scenes, shaping the sentences, the paragraphs and the chapters, and giving the film a direction and destination¹⁴⁰.

Indéniablement donc, la cohérence artistique des films du Crown Film Unit tient de la stabilité de ses équipes de production dont les membres furent, pour la plupart, recrutés pour la durée du conflit. Cette caractéristique du mouvement documentaire le différencie de l'industrie commerciale, dont les techniciens étaient souvent embauchés pour un tournage, sans garantie d'être renouvelés¹⁴¹. Selon John S. Dennis, le département son était même parmi les plus stables dans le domaine de la production filmique, puisque la plupart des studios possédaient une équipe fixe chargée de l'enregistrement sonore. Ainsi, chaque fois qu'un studio était loué par une compagnie de production, celle-ci devait également louer les services de l'équipe attachée au studio¹⁴².

Si Ken Cameron était l'ingénieur du son de l'industrie documentaire le plus célèbre et reconnu de son époque, c'est tout d'abord parce qu'il fut le seul du Crown Film Unit (nous ne parlons pas ici de ses assistants et de son équipe technique), mais également grâce à la publication de son ouvrage sur l'enregistrement et le traitement du son dans les documentaires, ainsi qu'aux nombreux discours et essais qui nous sont parvenus. Toutefois, il était très rare, en ce qui concerne le reste des unités documentaires, qu'un seul ingénieur du son fût employé pour la durée du conflit, la plupart en ayant employé trois ou quatre de façon régulière. Il s'agit tout d'abord, afin de mieux comprendre l'organisation et le fonctionnement des unités documentaires, de définir les rôles des membres des équipes d'enregistrement sonore. Comme nous l'avons évoqué plus haut, la composition de ces équipes évolua au fil du temps, et au gré des budgets mis à la disposition des unités et de l'évolution et de la complexification des équipements techniques – Ken Cameron ayant peiné à convaincre ses supérieurs de la nécessité de lui fournir au moins un assistant, par exemple. Toutefois, comme ce dernier le décrit dans

¹⁴⁰ British Academy of Films and Television Arts, « A Tribute to Humphrey Jennings and the Crown Film Unit », s. d., Item 21, British Film Institute - Humphrey Jennings collection.

¹⁴¹ La seule exception à cette règle concerne les compositeurs, recrutés par le directeur musical du Crown Film Unit, Muir Mathieson, ou bien directement par les réalisateurs. Ainsi, des compositeurs à la renommée établie tels que Ralph Vaughan Williams, Arnold Bax, William Walton, William Alwyn, Gordon Jacob ou encore Constant Lambert participèrent ponctuellement à l'effort de guerre en composant la bande-son de documentaires produits par le Crown. Inversement, l'industrie commerciale, et en particulier les studios Gainsborough, étaient basées sur le modèle hollywoodien, et chaque société de production possédait un compositeur – souvent Louis Levy, Ernest Irving ou Charles William – ou une équipe de compositeurs attitrés, composant des bandes-son pouvant être indifféremment utilisées pour plusieurs productions.

¹⁴² Blakeston, *Working for the Films...*, 140.

son ouvrage de référence *Sound and the Documentary Film*, l'équipe était généralement composée de trois personnes en ce qui concerne le film documentaire – davantage pour le cinéma commercial. À sa tête se trouvait le chef-opérateur du son, également appelé ingénieur du son, que l'on rencontre en anglais sous l'appellation *sound mixer*, *sound recordist*, ou plus rarement *sound engineer*. Selon Cameron, son rôle consistait à prendre des décisions quant au type de microphones à utiliser et à leur placement, et à régler les problèmes liés à l'acoustique d'un lieu, à la qualité plus ou moins radiogénique des voix enregistrées, etc. Venait ensuite le technicien à l'enregistrement – *recorder-operator* ou *sound-camera man* qui s'assurait du bon fonctionnement de l'appareil d'enregistrement et se chargeait de sa maintenance, suivi du perchiste – *boom operator* ou *boom man* – chargé de la prise de son sur le terrain, une tâche difficile du fait du manque d'expérience des acteurs non-professionnels dans les films documentaires. S'ajoutait ensuite parfois un quatrième technicien, si le budget le permettait, que Cameron appelle câbleur (*cable man*) qui avait pour mission de subvenir aux besoins variés du département son.

S'il était relativement rare que les opérateurs et les perchistes figurassent au générique des films commerciaux, cela était exceptionnel dans le cas des films documentaires. À la lecture du générique, il est possible de glaner quelques informations quant à la composition des équipes techniques ayant travaillé sur les documentaires les plus célèbres (pour la grande majorité, produits par le Crown Film Unit, pour certains, par les unités indépendantes), mais bien souvent, le générique ne mentionne aucun technicien, ou bien uniquement le monteur. Ainsi les remarques qui suivent se basent-elles sur les informations contenues dans les génériques, et ne prennent-elles en compte, dans la plupart des cas, que l'ingénieur du son, soit le chef des opérations d'enregistrement et de traitement du son.

Néanmoins, d'après les témoignages d'anciens ingénieurs du son du mouvement documentaire, les techniciens « secondaires » tournaient régulièrement et étaient considérés comme main d'œuvre remplaçable, voire dispensable : il est donc légitime que notre attention se porte davantage sur les ingénieurs du son. Une étude systématique des films documentaires de la période révèle que nombre d'entre eux étaient employés régulièrement dans plusieurs unités documentaires à la fois. Ainsi, même Ken Cameron, qui était fonctionnaire du Crown Film Unit, fut dépêché au sein de la société Strand Films pour *These Are the Men* (1943) et de la société Paul Rotha Productions pour *New Builders* (1944). Par ailleurs, les chefs-opérateurs W.S. Bland et Al Rhind semblent avoir été les plus prolifiques : le premier fut employé dans un grand nombre de productions du Realist Film Unit, du Shell Film Unit, et de Spectator Short Films,

mais également, dans une moindre mesure, chez Paul Rotha Productions (pour deux films majeurs). Quant au second, il travailla principalement pour Verity Films, Strand Films, Merton Park Films, ainsi que pour Greenpark (une filiale de Verity Films). D'autres, comme Leo Wilkins, furent employés par Paul Rotha Productions et le Shell Film Unit. Charles Tasto travailla pour Merton Park Films et Verity Films, Charles Poulton pour Merton Park et Strand Films, et Ernst Meyer, en tant qu'ingénieur du son – celui-ci étant également compositeur – pour le Realist Film Unit et Paul Rotha Productions. Le Realist Film Unit employa par ailleurs très fréquemment H.G. Halstead, et les studios Ealing, pour leurs films documentaires, eurent principalement recours à Eric Williams, même si Alberto Cavalcanti en personne dirigeait sans nul doute le département son. Les autres techniciens du son, dont les noms apparaissent sporadiquement au générique, ne semblent pas avoir été associés à une société de production en particulier de manière régulière. Le grand nombre d'ingénieurs du son ayant collaboré avec la plupart des unités, excepté le Crown Film Unit, explique en partie l'hétérogénéité esthétique des films produits par celles-ci.

À l'inverse, en partant de ces données quantitatives, il serait théoriquement possible d'établir des congruences entre les films produits par les diverses sociétés documentaires, sur la base des ingénieurs du son ayant travaillé à leur réalisation. Il est toutefois presque impossible de savoir avec précision dans quelle mesure la créativité de la bande sonore de certains films est imputable aux seuls ingénieurs du son, par opposition aux réalisateurs, ou à l'ensemble de l'équipe. Si l'on sait, à travers les nombreux entretiens réalisés avec des membres du mouvement documentaire, ou par leurs écrits personnels, que certains d'entre eux étaient profondément attachés à l'expérimentation sonore au cinéma – Ken Cameron, bien sûr, mais également Jack Ellitt (bien que celui-ci ne fit jamais partie du Crown Film Unit), John Grierson, Alberto Cavalcanti, Paul Rotha, Humphrey Jennings, Edgar Anstey, Harry Watt, Basil Wright, ou encore Walter Leigh –, il est beaucoup plus difficile de déterminer les convictions personnelles de la plupart des techniciens du son ayant été employés par les différentes unités documentaires. Si congruences il y a, elles seraient davantage perceptibles en ce qui concerne les choix techniques – quels microphones utiliser et où les placer, quels types de sons capter, quels types de voix enregistrer, etc. – que l'usage créatif du son. Ken Cameron écrivait d'ailleurs, en 1943, dans un article pour *Documentary Newsletter* intitulé « Sound in Documentary Could be Improved » : « the methods of our directors must grow up with their ideas. The recordist must be regarded as an essential and valuable member of the production unit, and no longer as some sort of necessary evil. He should be consulted on artistes, on locations, on sets and on

dialogue¹⁴³ ». Ainsi, c'est selon lui des aspects techniques avant tout que devaient s'occuper les ingénieurs du son, et sur lesquels ils devaient être consultés. Il serait donc trop hasardeux de postuler des ressemblances formelles ou esthétiques entre les films produits par différentes unités ayant embauché un ingénieur du son à plusieurs reprises.

Le travail des techniciens, en particulier les techniciens du son, ayant œuvré au sein du Crown Film Unit et des unités documentaires indépendantes, était l'objet d'une grande attention de la part de leurs dirigeants, pour qui le développement artistique de chacun de leurs employés était primordial. Ces particularités artistiques s'illustrèrent dans la tradition d'expérimentation sonore du mouvement, initiée dès les années 1930, grâce à des personnalités telles qu'Alberto Cavalcanti, Basil Wright, Walter Leigh ou encore Ken Cameron, mais également des artistes à la pratique non-cinématographique comme le jeune compositeur Benjamin Britten et le poète W.H. Auden.

3. Tradition d'expérimentation sonore au sein du mouvement documentaire

Le GPO Film Unit se caractérisa, dès les années 1930, par son traitement créatif, et non plus purement imitatif, de la bande-son de certaines de ses productions. Cette tradition d'expérimentation sonore se cristallisa, pendant la Seconde Guerre mondiale, autour de l'effort de guerre, et la création sonore fut ainsi mise au service de la propagande.

3.1. *GPO Film Unit et traitement créatif du son dans les années 1930*

« We have one sound engineer, and a good one¹⁴⁴ », affirmait John Grierson en 1934 dans son article « The GPO gets sound » paru dans le *Cinema Quarterly*. L'ingénieur du son en question est probablement Edward Pawley, qui demeura au GPO jusqu'à son départ pour la BBC en 1938. Il est cependant possible que Grierson fasse également référence à Alberto Cavalcanti, célèbre documentariste d'origine brésilienne, ayant fait ses armes en France auprès des cinéastes d'avant-garde Marcel l'Herbier et Louis Delluc, et responsable de la symphonie urbaine *Rien que les heures* (1926), dont se serait inspiré Dziga Vertov pour réaliser *L'Homme à la caméra* (1929). Cavalcanti fut le premier à introduire un usage créatif du son au GPO, et c'est auprès de lui que se formèrent les techniciens du son successifs – dont Edward Pawley et Ken

¹⁴³ Ken Cameron, « Sound on Documentaries Could be Improved », *Documentary News Letter* 4, n° 6 (1943): 230.

¹⁴⁴ Grierson, « The GPO gets sound », 216.

Cameron. Comme le relate Harry Watt dans son entretien avec Elizabeth Sussex, l'arrivée de Cavalcanti au GPO Film Unit coïncida plus ou moins avec celle d'un équipement d'enregistrement sonore au GPO, et marqua un tournant dans l'esthétique des films produits par l'unité, qui manquaient jusque-là, selon Watt, de professionnalisme :

None of us had any idea that cutting sound was so difficult. It's quite simple to juggle with a silent picture [...] And our equipment was so poor, and our knowledge was so poor. Nobody had cut sound at all until Cavalcanti arrived. So he sat down, first of all, to teach us just the fundamentals, but his contribution was enormously more than that. He was a professional, a man who had coped with all sorts of documentary films, semifeature films, highbrow films, and feature films. He was also enormously creative and sensitive and could look at a sequence, look at a shot [...] and immediately put his finger, very practically, on a solution¹⁴⁵.

Cavalcanti commença par sonoriser des films produits avant son arrivée, puis réalisa plusieurs films expérimentaux. *The Glorious Sixth of June* et *Pett and Pott: A Fairy Story of the Suburbs*, deux courts-métrages comiques produits en 1934, se caractérisent par un usage contrapuntique du son à des fins burlesques. La séquence la plus mémorable de *Pett & Pott* est sans doute celle qui met en scène Mr Pett (avocat) et Mr Pott (percepteur des impôts), assis dans le métro. Au gros plan sur la une d'un journal dont on peut lire le gros titre – « Another Suburban Burglary » – succède celui d'une femme se réveillant dans son lit en poussant des cris, qui se fondent avec le bruit d'un train pénétrant dans un tunnel, avant un retour (cut) aux deux personnages à l'intérieur de la rame de métro. Basil Wright, dans son entretien avec Elizabeth Sussex, explique que Cavalcanti avait eu l'idée, pour ce film, d'enregistrer d'abord les sons, et de les synchroniser avec les images par la suite, ce qui allait bien sûr à l'encontre de la démarche adoptée jusqu'alors par les documentaristes. John Grierson établit que le caractère innovant de *Pett and Pott* tenait en ce qu'il révolutionnait l'emploi de la musique, la *combinaison* de la musique et de l'image, et enfin l'*asynchronicité* de ces deux plans, comme les effets suivants en sont caractéristiques :

The sound strip invaded the silent strip and turned a woman's cry into an engine whistle. Recitative was used in the train scene instead of the usual sound of the wheels on the rail. The film illustrated how a commentator – the voice of God in the last instance – might be used effectively even in a story film. Other effects included the joining of a drum and fife band with a domestic quarrel, and the film showed the dramatic point that can be achieved by cutting from one sound sequence to another¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Sussex, *The Rise and Fall of British Documentary*, 49.

¹⁴⁶ Cité dans Emir Rodriguez Monegal, « Alberto Cavalcanti », *The Quarterly of Film Radio and Television* 9, n° 4 (1955): 347.

Par la suite, Cavalcanti réalisa un documentaire aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands chefs-d'œuvre du GPO Film Unit, *Coalface* (1935) – célébration du travail héroïque des mineurs, illustrée par une combinaison innovante de commentaire, de poésie (« O Lurcher loving collier » de W.H. Auden) et de musique chorale et instrumentale (Benjamin Britten)¹⁴⁷ – et fut en charge de la création sonore de *Night Mail* (1936), réalisé par Basil Wright et Harry Watt. Tout comme *Coal Face*, *Night Mail* fut le fruit d'une collaboration entre l'équipe du GPO, le compositeur Benjamin Britten et le poète W.H. Auden. Le film retrace le parcours d'un train postal de Londres à Glasgow et se caractérise par un entremêlement progressif du *staccato* instrumental de Britten, de la déclamation scandée du poème d'Auden, et du son régulier de roulement du train, qui culminent dans une coda rythmique¹⁴⁸. Comme l'expliquait Basil Wright, le film fut produit suivant plusieurs étapes :

1. The commentary was discussed, written and recorded: while recording voice A, a visual metronome was used to ensure a regular beat in the reading of rhythmic passages; 2. The picture was cut to fit in with the recorded words; 3. Britten composed the score after seeing the above and recorded the music while listening to the words through ear-phones; 4. The picture and words were slightly re-edited to fit in with the music¹⁴⁹.

Une fois de plus, c'est donc le son et le rythme du texte poétique qui déterminaient l'image, et non l'inverse. Ce renversement du paradigme selon lequel le son serait purement descriptif et asservi à l'image était l'un des principes prônés par Cavalcanti dans ses écrits théoriques. Ce dernier, dans un article de 1939 intitulé « Sound in Films », préconise en effet un usage « non-naturaliste » du son, et conclut : « the picture is the medium of statement, the sound is the medium of suggestion [...] [and] the most suggestive sound devices [music and noise] have been nonsync¹⁵⁰ ». Cette idée trouvait également un écho chez Auden, qui déclarait, à la suite de son travail sur *Night Mail* : « The visual image is a definite one, whereas verbal images are not sharp ; they have auras of meaning [...]. [T]o get over an abstract idea, as distinct from a visual similarity, the sound track would have to hold the abstraction as complement of the visual

¹⁴⁷ Cavalcanti décrivait lui-même cette œuvre comme un « oratorio filmique » : « This is presented as a new experiment in sound. A very simple visual band was taken and an attempt made to build up by the use of natural sound, music and chorus, a film oratorio. » (Ian Aitken, *Alberto Cavalcanti: realism, surrealism and national cinemas* [Trowbridge: Flicks books, 2000], 79).

¹⁴⁸ Pour une étude complète du contexte de production de *Night Mail*, voir Henry K. Miller, « From Turksib to Night Mail », in *The Soviet Influence: From Turksib to Nightmail (Livret DVD)* (London: BFI, 2011).

¹⁴⁹ Cité dans Karel Reisz et Gavin Millar, *The Technique of film editing* (New York: Focal Press, 2009), 168.

¹⁵⁰ Alberto Cavalcanti, « Sound in Films », cité dans Weis et Belton, *Film Sound*, 109-10.

image¹⁵¹ ». La profession de son attachement à la non-synchronisation du son fut réitérée par Cavalcanti dans son fameux manifeste intitulé « Advice to Young Documentary Producers » :

Don't supercharge the film with synchronised sound; sound is never better than when it is suggestively employed. Complementary sound constitutes the best sound track. [...] Don't lose the opportunity to experiment; the prestige of the documentary film has been acquired solely by experimentation. Without experimentation, the documentary loses its value; without experimentation, the documentary ceases to exist¹⁵².

On retrouve cette idée selon laquelle l'innovation en termes de traitement du son, et même plus généralement l'expérimentation, sont l'essence du documentaire¹⁵³ (« sans expérimentation, le documentaire cesse d'exister ») chez l'ensemble des cinéastes du mouvement.

3.2. *Usage du contrepoint sonore dans les documentaires de guerre*

Dès les prémices du GPO Film Unit, John Grierson avait déjà déclaré son aversion pour le son imitatif :

I take it one is ready to admit the principle that we must make our sound help out the mute rather than reproduce it. [...] Our rule should be to have the mute strip and the sound complementary to each other, helping each other along. That is what Pudovkin means when he talks about asynchronistic sound. [...] We have power of speech, power of music, power of natural sound, power of commentary, power of chorus, power even of manufacturing sound which has never been heard before¹⁵⁴.

Ce refus de cantonner le son à une description pure et simple de l'action dépeinte par l'image était sensible dès les premiers films produits par Grierson au sein du GPO, tels que *6.30 Collection* (1934), de Harry Watt et Edgar Anstey, et *Weather Forecast* (1934), de Evelyn Spice.

¹⁵¹ W.H. Auden, « Poetry and Film », *Janus*, Mai 1936.

¹⁵² Cité dans Cité dans Monegal, « Alberto Cavalcanti ».

¹⁵³ Si l'on élargit la remarque du directeur musical du Crown Film Unit, Muir Mathieson, portant sur les compositeurs pour le documentaire, au son en général, le documentaire serait davantage propice à l'innovation que le cinéma commercial, pour des raisons pratiques d'échéances et de calendrier : « As a field for musical experiment, the feature film maker again looks to the documentarian for a lead. There is so little time and money available in features for trial and error; everything must go to a schedule and mistakes mean serious delays. In documentary, schedules are not so rigid and the composer is not swamped by dialogue ; he has a chance to experiment, for the atmosphere of documentary is more congenial to the man with new ideas than is the bustle of the production people trying to achieve a delivery date for a publicized premiere. » (Muir Mathieson, « Feature Film Music and the Documentary », *Documentary News Letter*, vol. June-July, 1947, 109.)

¹⁵⁴ John Grierson, « Introduction to a new art », *Sight and Sound* 3, n° 10 (1934): 101-104.

6.30 *Collection*, dont l'action se déroule dans un centre de tri postal, est probablement le premier documentaire dont tous les sons proviennent d'enregistrements directs faits sur place – bien que ces sons soient en réalité rarement utilisés en synchronie avec l'image à laquelle ils correspondent théoriquement, puisque la technique de « croisement des sons » (« crossing of sound¹⁵⁵ », comme l'appelle Grierson) est quasi-systématiquement employée. Par exemple, dans la seconde moitié du film, alors que les sacs postaux sont chargés dans des camions, on entend le son de moteurs ainsi que des voix et des sifflements d'hommes puis, après un cut sur le centre désormais vide, on voit et entend un homme balayer le sol, mais le son accompagnant l'image du balayeur se mue en sifflement d'un train à vapeur, avant même que l'on voie le train à l'écran. Plusieurs techniques de contrepoint sonore sont ainsi employées tout au long du film¹⁵⁶. Grierson, comme il le reconnaît dans plusieurs articles, fut profondément influencé par les cinéastes soviétiques, en particulier Vsevolod Poudovkine, réalisateur du célèbre film *Les Derniers Jours de Saint-Petersbourg* (1927) et auteur de plusieurs écrits théoriques dont « Asynchronism as a principle of sound film » ainsi que d'un manifeste co-écrit avec ses confrères Sergei Eisenstein et Grigori Alexandrov, intitulé « A Statement¹⁵⁷ ». Dans ce dernier, ils déclarent que seul un usage contrapuntique du son en relation avec l'image visuelle doit être fait, si l'on ne veut enfermer le cinéma international dans une inertie mortifère :

To use sound [in synchronisation with the visual images] will destroy the culture of montage, for every ADHESION of sound to a visual montage piece increases its inertia as a montage piece. [...] ONLY A CONTRAPUNTAL USE of sound in relation to the visual montage piece will afford a new potentiality of montage development and perfection. THE FIRST EXPERIMENTAL WORK WITH SOUND MUST BE DIRECT ALONG THE LINE OF ITS DISTINCT NONSYNCHRONIZATION WITH THE VISUAL IMAGES. And only such an attack will give the necessary palpability which will later lead to the creation of an orchestral counterpoint of visual and aural images. [...]

Sound, treated as a new montage element (as a factor divorced from the visual image), will inevitably introduce new means of enormous power to the expression and solution of the most complicated tasks that now oppress us. [...] The CONTRAPUNTAL METHOD of constructing the sound film will not only not weaken the INTERNATIONAL CINEMA but will bring its significance to unprecedented power and cultural height¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Grierson, « The GPO gets sound », 217.

¹⁵⁶ Pour une analyse complète du traitement du son dans *6.30 Collection*, voir Geoffrey Cox, « 'There Must Be a Poetry of Sound That None of Us Knows...': Early British documentary film and the prefiguring of musique concrète », *Organised Sound* 22, n° 2 (2017): 172–186.

¹⁵⁷ Ce manifeste fut traduit et publié pour la première fois en 1928 dans le magazine *Close Up*, organe de presse de la London Film Society, et ainsi largement diffusé dans le cercle des cinéastes britanniques qui en étaient membres.

¹⁵⁸ Sergei M. Eisenstein, V. I. Pudovkin, et G. V. Alexandrov, « A statement », reproduit dans Weis et Belton, *Film Sound*, 83-85.

Dans « Asynchronism as a principle of sound film », Poudovkine ajoute que la fonction du son n'est pas de corroborer le naturel de l'image, mais bien d'augmenter le potentiel d'expressivité d'un film. Les impressions reçues par notre ouïe étant différentes de celles que nous confère la vue, il serait futile de dupliquer par le son ces impressions visuelles. « Il sera possible de combiner la fureur d'un homme avec le rugissement d'un lion¹⁵⁹ », déclare-t-il dans son discours adressé à la London Film Society, le 3 février 1929. Grierson, qui était membre de la London Film Society et avait assisté à l'allocution de Poudovkine, comme nombre de ses confrères cinéastes, semble avoir adhéré à cette idée de détachement entre les sons et leur origine, et d'emploi métaphorique du son, puisqu'il écrivait, en 1934,

[A]nother curious fact emerges once you start detaching sound from their origins, and it is this. Your aeroplane noise may become not the image of an aeroplane but the image of distance or of height. Your steamer whistle may become not the image of a steamer but of isolation or darkness¹⁶⁰.

Les sons, s'ils sont exploités de manière créative, évoluent dans un espace différent de celui de l'image, et opèrent sur un plan métaphorique. Le son doit donc être non-référentiel et non pas imitatif¹⁶¹. Ces réflexions furent complétées en 1952 par le documentariste Paul Rotha, qui fait lui aussi référence au modèle que représentait Poudovkine pour les documentaristes :

A dog barking in the distance overlaid on shots of a village can suggest a lazy, hot summer's afternoon. A train whistle over an industrial landscape can suggest industrial activity. An aeroplane sound can suggest height without the machine being seen. In a Pudovkin film, there was mention of a street fight between workers and police. The sound of fists was replaced by the sounds of industry: symbols of the power for which the workers stood. [...] It has been found that as soon as sounds are separated from their sources, they become images or symbols of those sources [...] When separated from its source, a sound will not only become a symbol of that source but a symbol of what that source represents. The ship's siren becomes not only the symbol of a ship, but it may also become the symbol of warning. A bell may be a symbol of a coastguard station but it may also be a symbol of hope, or tragedy, as occasion arises¹⁶².

Un des films documentaires les plus acclamés de l'avant-guerre, *Song of Ceylon*, réalisé en 1934 par Basil Wright et mis en musique par Walter Leigh, est une parfaite illustration de ce

¹⁵⁹ Vsevolod Pudovkin, « Types instead of actors », in Vsevolod Illarionovich Pudovkin et al., *Film technique and film acting: the cinema writings of V.I. Pudovkin* (Londres: Read Books Ltd., 2013), 165-73.

¹⁶⁰ Grierson, « Introduction to a new art », 103.

¹⁶¹ Nous aborderons ce caractère métaphorique du son dans les documentaires produits pendant la Seconde Guerre mondiale, ainsi que le rapport de cette esthétique avec la musique concrète au chapitre III de cette thèse.

¹⁶² Paul Rotha, *Documentary Film: The Use of the Film Medium to Interpret Creatively and in Social Terms the Life of the People as It Exists in Reality* (Londres: Faber & Faber Limited, 1952), 221.

principe d'asynchronicité. Produit par l'Empire Marketing Board, *Song of Ceylon* est une exploration visuelle et auditive des rythmes constituant la vie spirituelle et matérielle des habitants de l'île de Ceylan (qui deviendra le Sri Lanka à partir de l'indépendance). Tout au long du film, le commentaire et les sons s'opposent délibérément à l'image, dénonçant l'omniprésence des colons européens et leur exploitation économique de l'île, qui contraste avec les mœurs traditionnelles des Ceylanais. Paul Rotha, dans son ouvrage *Documentary Film*, décrit ainsi l'effet obtenu par cette juxtaposition critique du son et de l'image :

The rhythmic noise of a mountain train is continued over an elephant pushing down a tree, an association of power and at the same time a comment. The market prices of tea, spoken by radio-announcer and dictated in letter form by business executives are overlaid on scenes of natives picking in the tea gardens, the 'Yours truly' and 'Your obedient servant' of the dictation being ironically synchronised over the natives at their respective tasks¹⁶³.

L'attention portée à l'élément sonore par Walter Leigh, en plus de permettre une démonstration socio-politique, possède un pendant purement esthétique. Les écrits théoriques de Walter Leigh à ce sujet sont très éclairants :

In the cinema, all sounds, proceeding as they do from a single point, the loud-speaker, are listened to with equal attention, with the result that sometimes a particular sound, say of footsteps, may be charged with sinister meaning that is quite unintended. *Every sound in a film must be a significant one; there is no room for extraneous sounds. Therefore the effect of each sound must be properly and carefully calculated. [...] The subtle use of noises for their own sake, to create certain atmospheres in the same way as music does, has still to be developed*, and it is undoubtedly in this field that the most creative advances and the richest discoveries will be made¹⁶⁴.

Cet attachement à la signification du son en lui-même qui, loin d'être le simple reflet auditif de l'image, permet de faire jaillir un sens que le seul aspect visuel ne dit pas, est ce sur quoi repose l'ensemble du film *Song of Ceylon*. L'intégralité des sons (musique comprise) furent synthétisés et recréés en studio – principalement pour des raisons techniques, le matériel à leur disposition rendant très délicat l'enregistrement des sons sur place – ce qui permettait une plus grande malléabilité de la bande-son. La recréation artificielle de la musique et des sons de Ceylan par des techniciens occidentaux fut à l'époque reprochée au cinéaste comme étant d'ores et déjà un commentaire colonialiste. La bande-son s'affiche toutefois comme un contrepoint à l'image – qui, elle, semble mettre en évidence les bienfaits de la colonisation – qu'elle contredit en

¹⁶³ Rotha, 221.

¹⁶⁴ Cité dans Roger Manvell et John Huntley, *The Technique of Film Music* (New York: Hastings House, 1975), 47 (nous soulignons).

chantant la beauté des traditions et de la culture du peuple ceylanais. La séquence montrant l'abattage d'un arbre par un éléphant au son d'une locomotive illustre bien l'incompatibilité de l'économie traditionnelle ceylanaise et des outils de la modernité imposés par les colons. De manière générale, toute la troisième partie du film, intitulée « The Voices of Commerce » présente un commentaire ironique sur la mainmise de l'Empire sur l'exploitation commerciale de Ceylan et souligne la permanence de la culture autochtone en dépit de la colonisation européenne séculaire (ce que contribue à montrer le commentaire off adapté de l'ouvrage *An Historical Relation of the Island Ceylon* rédigé au XVII^e siècle par Robert Knox).

L'utilisation signifiante et motivée du paysage sonore à des fins de commentaire sociopolitique se double d'une réflexion sur la nature du « bruit/son » qui préfigure les travaux des pionniers de la musique concrète. La conception du son comme atmosphère (« in the same way as music does¹⁶⁵ »), brisant les frontières entre son et musique dans une esthétique moderniste, est également tout à fait novatrice. *La voix off* elle-même semble conçue comme un élément de ce collage sonore : sa qualité fragmentaire et déconstruite, tout particulièrement à la fin du documentaire (« ...and became buddha...who is celebrated for his great manly beauties and for the eighty-two signs connected with them... stamped the impression of his foot... bearing the noble marks... »), où sont répétés en boucle sans motivation diégétique les commentaires entendus en première partie, s'apparente véritablement à une expérience de musique concrète où les mots n'ont d'autre fonction que celle de matériau sonore.

Selon Walter Leigh, le film, tout comme le seront plus tard *Coal Face* et *Night Mail*, fut même pensé comme une pièce musicale, dont les différentes parties sont à lire comme les quatre mouvements d'une symphonie : « The film has, in fact, been cut throughout with an eye to the sound-score. Its form is musically conceived; an analysis of its four movements would read like that of a symphony¹⁶⁶ ». Conférer aux films documentaires une forme musicale – celle de la symphonie principalement, mais également celle du rondo, de la sonate, ou encore du prélude – ou octroyer à leur bande-son des propriétés musicales fut un principe artistique mais également idéologique employé de manière récurrente pendant la Seconde Guerre mondiale¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Huntley, *The Technique of Film Music*, 47.

¹⁶⁶ Walter Leigh, cité dans Manvell et Huntley, *The Technique of Film Music*, 48.

¹⁶⁷ Ces réflexions seront développées en troisième partie de cette thèse.

Basil Wright, qui réalisa *Song of Ceylon*, était d'ailleurs très attaché à l'idée d'*orchestration* des sons, comme il l'exprima dans un manifeste rédigé avec le réalisateur B. Vivian Braun, intitulé « Dialogue on Sound » :

Wright: Music is abstract.

Vivian Braun: But music confines itself, very rightly, to noises produced by a limited number of special instruments. You are at liberty to orchestrate any sound in the world.

Wright: Once orchestrated they will become as abstract as music. Orchestrated abstract sound is the true complement to film. It can intensify the value of, say, an aeroplane in flight in a way which natural aeroplane sound could not achieve –

Vivian Braun: because natural sound is uncontrolled. No art is uncontrolled. Abstract sound is completely controlled by the artist, in this case the director of the film. The director must create his sound as well as his visuals, and as he cannot create natural sound he must orchestrate it for his own purpose.

Wright: When he can do this as well as Cezanne orchestrated nature onto canvas, the first real film will have been made¹⁶⁸.

L'idée selon laquelle « n'importe quel son dans le monde » peut être orchestré fut également mise en avant par le réalisateur Edgar Anstey, qui décrivait le travail d'enregistrement sonore au GPO de la manière suivante :

All the time that I was in the Central Telegraph Office, we were recording noises of the bits of equipment with the idea of using them [...] as a kind of musical score. Our first approach to sound was to use it in a kind of abstract way, in a mechanistic way, if you like, and try to take sounds and orchestrate them. Dialogue came much, much later, partly because we didn't have synchronous equipment but partly because we were terrified of getting close to the theatre or to literature¹⁶⁹.

De la même façon, pour Harry Watt, ses collègues et lui-même étaient « davantage intéressés par les sons que par les dialogues » : « We turned our ears to every machine, to every audible process, hoping to isolate sounds which would communicate the essence of our subject matter. We were not interested in recording dialogue or commentary¹⁷⁰ ».

La transformation de « n'importe quel son » en musique, par le biais de l'orchestration, n'est pas sans rappeler les théories de l'inventeur de la musique concrète¹⁷¹, Pierre Schaeffer,

¹⁶⁸ Basil Wright et B. Vivian Braun, « Manifesto: dialogue on sound » in Weis et Belton, *Film Sound*.

¹⁶⁹ Cité dans Sussex, *The Rise and Fall of British Documentary*, 46.

¹⁷⁰ Cité dans Jack C. Ellis, *John Grierson: Life, Contributions, Influence* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000), 87.

¹⁷¹ Nous étudierons plus en profondeur les liens entre le traitement du son dans les documentaires pendant la Seconde Guerre mondiale et les principes de la musique concrète en troisième partie de cette thèse.

qui verront le jour plus d'une décennie plus tard en France, et pour qui la pratique d'une « écoute réduite » des sons permettait de faire abstraction de leur référentialité et de leur nature « anecdotique », antimusicale par essence¹⁷².

3.3. *Documentaire britannique, cinéma soviétique et mouvement futuriste : recoupements et divergences*

Nous avons évoqué plus haut les affinités entre les théories de Grierson et des documentaristes et celles de Poudovkine, dont le discours prononcé devant la London Film Society en 1929 avait reçu un accueil enthousiaste dans le milieu documentaire¹⁷³. De même, l'orchestration des sons et l'évocation de leurs propriétés musicales furent des idées mises en avant par de nombreux cinéastes et compositeurs soviétiques, dès le début des années 1920 – Dziga Vertov, Arseny Avraamov, ou Sergei Eisenstein, pour ne citer qu'eux – et allemands – Walter Ruttmann, Edmund Meisel, Hans Eisler – mais également par les artistes futuristes Filippo Tommaso Marinetti, Pino Masnata, et Luigi Russolo. Il ne s'agit pas ici de retracer l'histoire de la création sonore dans le cinéma soviétique et allemand, et chez les futuristes, qui a déjà été traitée de manière extensive dans de nombreux ouvrages¹⁷⁴, mais de mettre au jour certains recoupements théoriques et esthétiques entre le cinéma documentaire britannique des années 1930, et les œuvres cinématographiques et musicales, notamment soviétiques, qui lui sont contemporaines.

L'exemple le plus représentatif de l'intérêt de Vertov pour l'expérimentation sonore est sans nul doute le chef-d'œuvre *Enthousiasme : la Symphonie du Donbass*, son premier film sonore réalisé en 1931, qui évoque la vie des mineurs du Donbass (un bassin situé entre l'Ukraine et la Russie) et la suprématie de la production industrielle soviétique, et dont la bande-son est principalement constituée de bruits de machines et d'ambiances d'usines. Comme son titre l'indique, le film, réalisé en collaboration avec le compositeur Nikolai Timofeev, est construit

¹⁷² Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*.

¹⁷³ C'est également lors d'une séance de projection de la London Film Society que fut montré pour la première fois *Le Cuirassé Potemkine* (1928), de Sergei Eisenstein, qui partagea l'affiche avec *Drifters* (1929), seul documentaire réalisé par John Grierson lui-même.

¹⁷⁴ À ce sujet, voir entre autres Andrey Smirnov, *Sound in Z: Experiments in sound and electronic music in early 20th century Russia* (Koenig Books, 2013), Richard S. James, « Avant-garde sound-on-film techniques and their relationship to electro-acoustic music », *The Musical Quarterly* 72, n° 1 (1986): 74–89., Douglas Kahn et Gregory Whitehead, *Wireless Imagination Sound, Radio, and the Avant-Garde* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992), O. Bulgakowa, « The Ear against the Eye: Vertov's Symphony », *Monatshefte* XCVIII, n° 2 (1 juin 2006): 219–39., John MacKay, « Disorganized noise: Enthusiasm and the ear of the collective », *KinoKultura* 2 (2005): 6., Laurent Jullier, « Enthousiasme : Travail de l'ouvrier, travail du cinéaste », in *Vertov, l'invention du réel: actes du colloque de Metz*, 1996, 97–112.

selon une structure symphonique (une ouverture, suivie de quatre mouvements¹⁷⁵, « Allegro », « Moderato », « Allegro vivace », et « Andante cantabile¹⁷⁶ »). Le recours à des leitmotifs (sirènes d'usine, sifflements des trains, battements de tambour...), à des transpositions, des variations, des répétitions et des cadences, renforce l'idée de construction sonore et de composition musicale. Le son des sirènes d'usines, lui-même constitué d'un accord de trois notes distinctement entendues (sol si do), est manipulé pour donner à entendre d'infimes variations de hauteur formant une mélodie. Suivant la même esthétique, il est possible de voir sur la partition écrite par Timofeev que le troisième mouvement de cette symphonie, correspondant au passage se déroulant dans la fonderie est écrit suivant une forme rondo (couplet-refrain), qui rappelle la structure caractéristique de la musique populaire. Dans ce mouvement, un certain nombre de motifs visuels et sonores se répètent et se combinent pour former deux séquences symétriques selon la forme AA-B-A-B-A et A-B-C-A-B-C-A¹⁷⁷. Cet agencement des bruits, ce détachement d'une harmonie générale au sein de sons discrets permet d'unifier le travail des ouvriers et donne l'idée d'une organisation rationnelle, joyeuse et non aliénante.

Un autre film caractéristique de cet emploi musical du son est bien évidemment *Weekend*, « film » purement sonore, ou *hörspiel* (drame radiophonique), produit en 1930 par l'allemand Walter Ruttmann, qui donne à entendre le rythme du paysage urbain d'un weekend berlinois, s'inscrivant par-là dans la lignée des symphonies urbaines de la première moitié du XX^e siècle (telles que son film *Berlin : Symphonie d'une grande ville*, de 1927). Dans ce film dénué d'images (que l'on appellera bien plus tard « cinéma pour l'oreille »), Ruttmann reconnaît une mélodie inhérente aux sons. Par association d'idées, il rapproche par exemple le bruit d'un moteur au démarrage de celui d'une gamme ascendante jouée au piano qui lui succède immédiatement.

La démarche d'Avraamov, dans sa *Symphonie pour Sirènes* (1922), se distingue de celle de Vertov et Ruttmann, et s'apparente paradoxalement davantage à celle des Futuristes, en ce sens qu'il utilisa, pour composer sa symphonie, jouée en direct dans plusieurs villes soviétiques, un orchestre composé de chœurs d'hommes, de cornes de brume, de batteries d'artillerie, de

¹⁷⁵ S'il n'existe pas de codes régissant la composition de la symphonie, il s'avère qu'elle comporte le plus souvent quatre mouvements dont le premier est traditionnellement de forme sonate (ABA³).

¹⁷⁶ Les quatre mouvements sont décrits comme suit par Oksana Bulgakowa : « First Movement: desacralization of a church (Overture; allegro). (This is a sonata-form movement built on a contrasting first main theme and a second subdominant theme: the bell and the factory whistle function as main and subdominant themes on the level of noises; the liturgy and the march fulfill these roles on a melodic level); Second movement : work in the coal mines (moderato); Third movement : work in the foundry (Rondo; allegro vivace); Fourth movement : harvest in the country side (Pastoral; andante cantabile) » (Bulgakowa, « The Ear against the Eye », 224.)

¹⁷⁷ Pour une analyse formelle complète d'*Enthousiasme*, se référer à Bulgakowa, « The Ear against the Eye ».

régiments d'infanterie, d'hydravions, de locomotives à vapeur et de sifflets, et d'environ vingt-cinq sirènes d'usine qu'il accorda selon les notes nécessaires pour jouer l'*Internationale*. Cet orchestre d'un genre particulier était dirigé par Avraamov lui-même qui, depuis le haut d'une tour construite pour l'occasion, agitait des drapeaux afin de donner les départs. Son intention était donc non pas de trouver l'harmonie inhérente aux sons ambiants, mais véritablement de « jouer de la musique » avec ces sons. Cette démarche différencie les Futuristes des cinéastes comme Vertov, et plus tard, des inventeurs de la musique concrète¹⁷⁸. En effet, Russolo, à travers-même une approche inspirée par la mécanisation, prône dans le manifeste futuriste, « L'Art des bruits », son attachement au geste instrumental :

Dans l'atmosphère retentissante des grandes villes aussi bien que dans les campagnes autrefois silencieuses, la machine crée aujourd'hui un si grand nombre de bruits variés que le son pur, par sa petitesse et sa monotonie, ne suscite plus aucune émotion. [...] Nous nous amuserons à orchestrer idéalement les portes à coulisses des magasins, le brouhaha des foules, les tintamarres différents des gares, des forges, des filatures, des imprimeries, des usines électriques et des chemins de fer souterrains. [...] Nous voulons entonner et régler harmoniquement et rythmiquement ces bruits très variés. Il ne s'agit pas de détruire les mouvements et les vibrations irrégulières (de temps et d'intensité) de ces bruits, mais simplement fixer le degré ou ton de la vibration prédominante. En effet le bruit se distingue du son par ses vibrations confuses et irrégulières (quant au temps et à l'intensité). Chaque bruit a un ton, parfois aussi un accord qui domine sur l'ensemble de ces vibrations irrégulières. L'existence de ce ton prédominant nous donne la possibilité pratique d'entonner les bruits, c'est-à-dire de donner à un bruit une certaine variété de tons sans perdre sa caractéristique, je veux dire le timbre qui le distingue¹⁷⁹.

L'intention première de Russolo était d'accroître l'étendue des sons produits par l'orchestre traditionnel grâce à la mécanisation (« Il faut remplacer la variété restreinte des timbres des instruments que possède l'orchestre par la variété infinie des timbres des bruits obtenus au moyen de mécanismes spéciaux¹⁸⁰ »), et donc à la reproduction de sons sur un instrumentarium imitatif créé à cet effet, contrairement à Vertov qui, selon la définition de son concept appelé « ciné-vérité » (« Kino-Pravda »), refusait le recours à des instruments mécaniques et préférait enregistrer des sons réels.

¹⁷⁸ Alors que Pierre Schaeffer a l'idée, à la fin des années 1940, d'utiliser l'enregistrement pour créer un « art des sons fixés », les Futuristes ne font usage ni de l'enregistrement, ni de hauts-parleurs – les *intonarumori* de Russolo par exemple, sont conçus comme des instruments devant être joués sur scène en direct.

¹⁷⁹ Russolo, *L'Art des bruits*, 36-40.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 41.

3.4. *Crown Film Unit et humanisme sonore*

Nous nous attacherons ici à souligner les divergences entre les esthétiques sonores soviétique, futuriste et britannique dans les années 1930¹⁸¹. Si les cinéastes du mouvement documentaire eurent accès, par le biais de la London Film Society, fondée en 1925 – ainsi que ses équivalents régionaux, la Edinburgh Film Guild (1929) et la Salford Workers Film Society (1930) – aux films soviétiques, allemands, et aux écrits des futuristes, reproduits dans le magazine *Close Up*, et s'en sont inspirés pour formuler leurs théories sur le traitement du son, quelle était donc la part d'idiosyncrasie nationale dans les films produits dans les années 1930 ? Il est vrai que, comme l'affirme Jamie Sexton, l'un des buts de la Film Society était d'influencer la création cinématographique nationale en exposant son personnel à une variété de productions internationales. La plupart des contributeurs au magazine *Close Up* ne cachaient pas leur antipathie envers le cinéma britannique, qu'ils jugeaient incapable de se mesurer au cinéma soviétique ou allemand. Selon eux, le cinéma britannique ne pouvait se défaire de son langage résolument infléchi par des caractéristiques typiquement nationales, marquées par une idéologie patriotique et nostalgique. « If British films were recognizably British they were criticized; if they were seen to adopt traits connected to other nationalities, they were labelled imitative¹⁸² », résume Jamie Sexton. Paul Rotha lui-même écrit en 1930 (soit avant la production des documentaires expérimentaux mentionnés plus haut) : « The British film has never been self-sufficient, in that it has never achieved its independence. [...] It has no other aim than that of the imitation of the cinema of other countries¹⁸³ ». C'est en réaction à cette hostilité et aux accusations de manque d'individualité que se construisit une esthétique « typiquement britannique » basée sur le réalisme, dont se saisirent les mouvements documentaires ouvriers émergents de l'époque, tels que la Masses Stage and Film Guild (1929), Kino (1933) et la Workers' Film and Photo League (1933).

Tout d'abord John Grierson lui-même, malgré son admiration pour des cinéastes tels qu'Eisenstein ou Poudovkine, était très critique de l'absence d'intrigue et de structure dramatique dans les films de Vertov et Ruttmann, par exemple. Il déclare, dans « First Principles of Documentary » :

¹⁸¹ L'étude de l'esthétique réaliste du mouvement documentaire sera quant à elle l'objet du prochain chapitre de cette thèse.

¹⁸² Jamie Sexton, *Alternative Film Culture in Inter-War Britain* (Exeter: University of Exeter Press, 2008), 44.

¹⁸³ Rotha, *The Film till Now*, 226.

For all its ado of workmen and factories and swirl and swing of a great city, *Berlin* created nothing. Or rather if it created something, it was [a] shower of rain in the afternoon. [...] Day breaks – the people come to work – the factories start – the street cars rattle – lunch hour and the streets again – sport if it is Sunday afternoon – certainly evening and the local dance hall. And so, nothing having happened and nothing positively said about anything, to bed¹⁸⁴.

Selon lui, il est plus simple pour le film symphonique d'être poétique et attrayant, puisque « la succession des saisons » par exemple, ou le déroulement d'une journée, de l'aube au crépuscule, sont des sujets romantiques par essence, alors que le cinéma réaliste et socialement responsable doit insuffler de la poésie là où il est plus difficile de la trouver (« realist documentary, with its streets and cities and slums and markets and exchanges and factories, has given itself the job of making poetry where no poet has gone before it¹⁸⁵ »). Plutôt que d'adopter l'attitude des symphonistes, se dédouanant de toute critique sociale en faisant disparaître l'humain de leurs films, les cinéastes réalistes devaient donner la préséance à l'homme, et non à la machine et au mécanique :

The symphonists have found a way of building such matters of common reality into very pleasant sequences. [...] But by their concentration on mass and movement, they tend to avoid the larger creative job. What more attractive [...] than to swing wheels and pistons about in ding-dong description of a machine, when he has little to say about the man who tends it, and still less to say about the tin-pan product it spills? And what more comfortable if, in one's heart, there is avoidance of the issue of underpaid labour and meaningless production? For this reason I hold the symphony tradition of cinema for a danger and *Berlin* for the most dangerous of all film models to follow¹⁸⁶.

Pour Grierson, le but des films documentaires était avant tout d'agir positivement sur la société, et leur fonction était « sociologique » avant d'être « esthétique » (« If I am to be counted as the founder and leader of the movement, its origins certainly lay in sociological rather than aesthetic aims¹⁸⁷ »). Dans « The Course of Realism », Grierson déclare comme objectif premier du mouvement l'éducation des masses : « It is worth recalling that the British documentary group began not so much in affection for film *per se* as in affection for national education¹⁸⁸ ». En effet, des films comme *Drifters* (1929), *Granton Trawler* (1934), *Song of Ceylon* (1934), *Housing Problems* (1935), *Coal Face* (1935), *The Face of Britain* (1935) ou *North Sea* (1938), traitent tous, à leur

¹⁸⁴ John Grierson, « First Principles of Documentary » in John Grierson, *Grierson on documentary*, Forsyth Hardy (Berkeley: University of California Press, 1966), 150.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 145-56.

¹⁸⁶ *Idem.*

¹⁸⁷ John Grierson, « The Course of Realism », in Grierson, *Grierson on documentary*, 207.

¹⁸⁸ *Idem.*

manière, de la condition ouvrière, et ont pour but de dénoncer les conditions de travail des classes populaires.

L'esthétique purement réaliste de Grierson fut mise à mal par plusieurs de ses confrères au sein du GPO Film Unit, tels qu'Alberto Cavalcanti et Humphrey Jennings, qui s'imposèrent lors du passage au Crown Film Unit, coïncidant avec le départ de Grierson pour le Canada, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Néanmoins, malgré ces divergences esthétiques, il s'avère que tous les films produits par le mouvement font un usage du son que l'on pourrait qualifier d'humaniste. Comme le souligne James Mansell, « modernity is depicted as a rhythmic force in GPO films, but GPO film-makers were at odds about British workers' relationship to the global dance of industrial capitalism¹⁸⁹ ». Il était en effet nécessaire, pour Grierson et ses confrères aux idées d'obédience marxiste, d'instruire le public et de dénoncer les effets néfastes du capitalisme et de l'industrialisation, en distinguant le travailleur de la machine et en célébrant son indépendance. Les films produits par le mouvement documentaire tendent ainsi à favoriser une autonomie des travailleurs, non contraints par les exigences de productivité stakhanovistes d'une part, et une subordination de la machine à l'homme par ailleurs, rejetant la fascination futuriste pour la modernité mécanique. Si des films comme *Conquest* (1930) de Basil Wright – qui décrit l'impact de la technologie industrielle sur le développement des États-Unis – ou *Contact* (1933) de Paul Rotha – qui dépeint, grâce au montage alterné, un fonctionnement harmonieux entre l'homme et la machine dans une chaîne de montage de pièces détachées d'avions – semblent avoir une vision positive de l'industrialisation (il s'agit de garder à l'esprit que ces films étaient produits à des fins promotionnelles, le premier ayant été commandé par l'Empire Marketing Board et le deuxième par Imperial Airways), ils ne présentent pas pour autant de vision fétichiste de la machine comme avaient pu le faire avant eux les Futuristes. Dans *The Film Till Now*, Paul Rotha décrit sa fascination pour les plans de machines en mouvements, seulement dans la mesure où leurs gestes répétitifs témoignent de leur finitude, et non de leur toute-puissance :

The knowledge that the movement can stray no further than its given path holds the mind of the spectator. A typical instance of this can be found in the motion of a crankshaft; a single allotted path which is followed again and again. Confined movement of machinery has been used with great power in many films (*Berlin*, *Pits*, and, of course, *La Marche des*

¹⁸⁹ Scott Anthony et James G Mansell, *The Projection of Britain: A History of the GPO Film Unit* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), 162.

Machines). The constricted course and rhythm of a machine is not only compelling to watch but symbolical, also, of infinite though controlled power¹⁹⁰.

Comme le remarque Jamie Sexton, contrairement aux gros plans statiques sur des machines, dans le film *Contact*, les scènes représentant des ouvriers sont empreintes d'un certain dynamisme rythmique, par un « montage symphonique », dénonçant les conditions de travail de la classe ouvrière et l'alignement de l'homme et de la machine :

Contact aestheticizes working life in a way that subjects the human workers to the demands of Imperial Airways on the one hand, and the artistic objectives of Rotha on the other. This is reinforced by the manner in which the scenes of workers generally gain rhythmic dynamism, as they become edited in a 'symphonic' manner, along with close-ups of static machinery. It would seem that the need to blend the psychological creativity of the artistic, individual filmmaker with the objective imperatives of socially purposive filmmaking often led to contradictions within the films themselves. In fact, the need to impose an artistic vision often overrode and submerged the social objectives of the film text¹⁹¹.

Il semblerait en vérité que Grierson et ses collègues ne se soient davantage insurgés contre l'esthétique et les productions futuristes que contre le cinéma soviétique. Comme le résume Walter Benjamin à la fin de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), les Futuristes (liés au régime fasciste italien) pratiquaient une « esthétisation de la politique », tandis que les artistes soviétiques communistes aspiraient à l'inverse à une « politisation de l'art » :

*Fiat ars, pereat mundus*¹⁹², tel est le mot d'ordre du fascisme, qui, de l'aveu même de Marinetti, attend de la guerre la satisfaction artistique d'une perception sensible modifiée par la technique. [...] *Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond par la politisation de l'art*¹⁹³.

Pour les Futuristes, l'art se devait de glorifier la modernité et tous ses éléments caractéristiques, y compris la guerre. La valorisation de la modernité industrielle s'accompagnait pour eux d'une fascination pour les pouvoirs de destruction de la machine. À l'inverse, les Soviétiques valorisaient dans la modernité industrielle les progrès à venir de la société socialiste et le communisme comme prolongement historique et social du capitalisme. Ils mettaient ainsi en avant la figure du « soldat de l'industrie », c'est-à-dire de l'ouvrier d'usine comme traduction

¹⁹⁰ Rotha, *The Film till Now*, 282.

¹⁹¹ Sexton, *Alternative Film Culture in Inter-War Britain*, 113.

¹⁹² On traduit généralement cette expression latine par « Que l'art soit – périsse le monde ».

¹⁹³ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. par Maurice de Gandillac (1936; repr., Paris: Allia, 2003), 77.

sociale du citoyen (auquel la machine ne se substitue pas, mais qui doit se soumettre aux exigences de productivité stakhanovistes qui conduiront au progrès de la société), là où le Futurisme italien adoptait une position contre-révolutionnaire. La survalorisation de la machine par rapport à l'ouvrier que décrit Grierson se rapprocherait donc davantage de la fascination futuriste pour les exploits des mécaniques – guerrières ou non – qu'aux exigences socialistes de productivité, même si les documentaristes britanniques s'y opposent également.

La valorisation de la mécanique par les Futuristes s'exprime de manière très caractéristique dans leurs théories sur le son. Comme l'exprime en effet Luigi Russolo dans son manifeste futuriste *L'Art des Bruits*, les dissonances des machines industrielles, les coups de feu, ou les explosions sont un nouvel ordre sensoriel venant supplanter les formes musicales canoniques :

Aujourd'hui, l'art musical recherche les amalgames de sons les plus dissonants, les plus étranges et les plus stridents. Nous nous approchons ainsi du *son-bruit*. Cette évolution de la musique est parallèle à la multiplication grandissante des machines qui participent au travail humain. Dans l'atmosphère retentissante des grandes villes aussi bien que dans les campagnes autrefois silencieuses, la machine crée aujourd'hui un si grand nombre de bruits variés que le son pur, par sa petitesse et sa monotonie, ne suscite plus aucune émotion¹⁹⁴.

Selon Russolo, les sons les plus caractéristiques de cette modernité sont ceux de la guerre des temps modernes. Dans un passage de *L'Art des bruits*, il cite un poème de son compatriote Marinetti intitulé « La battaglia di Adrianopoli », qui décrit, selon la technique des *parole in libertà*, « l'orchestre d'une grande bataille », et célèbre les bruits des combats armés et les sons produits par différents types d'armes, qui forment une joyeuse cacophonie. Cet « orchestre » militaire est le véritable protagoniste du poème, dont l'humain est quasiment absent. Le militarisme de Marinetti et sa fascination pour l'artillerie trouvent leur expression la plus patente dans son « Manifeste de la danse futuriste » :

Dans cette ère futuriste qui est la nôtre, alors que plus de vingt millions d'hommes forment avec leurs lignes de combat une fantastique voie lactée d'éclats d'étoiles-shrapnels qui entoure la terre ; alors que la Machine et les Grands Explosifs, collaborant à la guerre, ont multiplié par cent la force des races, les obligeant à donner le plus d'audace, d'instinct et de résistance musculaire possible, la danse futuriste italienne ne peut avoir d'autre but que d'immensifier l'héroïsme, maître des métaux fusionné avec les machines divines de la vitesse

¹⁹⁴ Russolo, *L'Art des bruits*, 36.

et de la guerre. J'extrait donc les trois premières danses futuristes des trois mécanismes de la guerre : le shrapnel, la mitrailleuse et l'avion¹⁹⁵.

Selon Steve Goodman, l'intention des Futuristes était de rompre avec un passé organique et unifié en faveur d'un progrès technique et d'un éclatement permis par les machines :

A crystallization of the belligerent libidinal field of the early twentieth century, futurism processed the schizzed and shell-shocked psyche of the battlefield, seeking a new synthesis –one claiming to break with the organic wholeness of the past in favor of a technical enhancement, [...] a rewiring of the body and its sonic sensations¹⁹⁶.

Bien que les films documentaires britanniques ne tournent pas le dos à la modernité – au contraire, la mécanisation industrielle, les télécommunications (téléphone, télégramme, talkie-walkie...), les moyens de transport modernes et les sources de divertissement (cinéma, radio) sont mis en avant dans de nombreuses productions du GPO Film Unit, puis du Crown Film Unit pendant la guerre – le mécanique ne se substitue jamais à l'humain, et n'est qu'un adjuvant permettant de renforcer le lien social. Un exemple caractéristique de cette utilisation sociale et humaniste des sons de la modernité est *Listen to Britain* (1942), de Humphrey Jennings, dont nous parlerons de manière détaillée en troisième partie de cette thèse. *Listen to Britain*, une « symphonie de la Grande-Bretagne en guerre » ne contient aucun commentaire et aucun dialogue, et se présente comme un collage des sons et images de la Grande-Bretagne sous le Blitz. Parmi les sons que l'on pourrait qualifier de « modernes » – par opposition aux sons de la campagne britannique, au pépiement des oiseaux, aux jeux des enfants ou encore au « lunchtime concert » donné par Dame Myra Hess à la National Gallery – on distingue les bruits métalliques des machines d'usines, le sifflement et roulement des locomotives, les nouvelles annoncées par la BBC à travers un poste de radio, ainsi que le grondement des moteurs des Spitfires et des chars d'assaut. L'ubiquité des ondes radio par exemple, se veut d'une part le symbole de la modernité technologique du pays, mais renvoie également à l'unité d'une nation et d'un empire dont les membres sont reliés par leur écoute simultanée de la BBC. Le fondu enchaîné sonore entre la phrase d'annonce du BBC World Service – diffusé dans tous les pays de l'Empire mais également de manière clandestine dans les pays occupés – dans plusieurs langues différentes (« This is London calling », « Ici Londres », « England mit der Sendung für Österreich », etc.) en est un exemple frappant. On entend ensuite l'annonce du

¹⁹⁵ Matteo D'Ambrosio, éd., *Manifesti programmatici: teorici, tecnici, polemici*, Fondazione la Quadriennale di Roma (Rome: De Luca Editori d'Arte, 2019), 209 (notre traduction).

¹⁹⁶ Goodman, *Sonic warfare*, 6.

service pacifique de la BBC (« This is the Pacific Service for London, sending you all greetings and wishing the best of luck to those of you listening who are serving in our armed forces on sea, land, or in the air and in the Merchant Navy ») tandis qu'à l'image, une valve de radio se fonde progressivement avec une vue du large, de nuit, rendant d'autant plus tangible la possibilité d'une communication entre l'arrière et le front, bien que des milliers de kilomètres puissent les séparer. Ce lien vocal entre la Grande-Bretagne et le reste du monde est d'autant plus fort qu'il apparaît plus rémanent que le lien écrit (à travers la presse clandestine par exemple). Pour Michel Chion, les sons *on the air* peuvent voyager librement d'une position *in* à une position *off*, ce qui leur confère une ubiquité sans pareil :

Dans une fiction audio-visuelle, voire une séquence de film documentaire, on appellera sons *on the air* (« sur les ondes ») les sons présents dans une scène mais supposés être retransmis électriquement, par radio, téléphone mobile ou non, interphone, amplification électrique, etc., ce qui les fait échapper aux lois mécaniques (dites naturelles) de propagation du son, et franchir librement l'espace, tout en restant situés dans le temps réel de la scène. Ils peuvent alors voyager librement [...] d'une position d'écran à une position *de fosse*¹⁹⁷.

Comme le résume enfin Carolyn Birdsall, les sons de la modernité (communiqués radiophoniques, bruits de l'industrie, etc.) existent dans *Listen to Britain*, mais servent à démontrer l'unité du peuple :

Jennings and McAllister demonstrate the reassuring qualities of musical and broadcast sound during wartime, by showing how the activities of listening, playing and singing along to music could reinforce resolve and collectivity. Disturbing sounds like sirens and explosions are absent, with the potential disturbance of plane engines reincorporated within the sound design as a reassuring sign of air force protection. Industrial noises are featured, but are soon overlaid by or incorporated into musical sound and are thus positioned as a central device for narrative commentary¹⁹⁸.

Nous étudierons en détail, dans la prochaine partie de cette thèse, les bandes-son des films de Humphrey Jennings produits au Crown Film Unit, et leur fonction de cimentation du lien social pendant le Blitz. Si nous nous en tenons pour l'heure à la mise en exergue des différences idéologiques et esthétiques entre les films documentaires britanniques et les productions soviétiques et futuristes, il conviendrait, pour terminer, d'évoquer les convictions personnelles d'un réalisateur comme Humphrey Jennings, telles qu'elles s'expriment dans son ouvrage publié

¹⁹⁷ Michel Chion, *L'audio-vision*, 4e édition (Paris: Armand Colin, 2017), 68.

¹⁹⁸ Carolyn Birdsall, « Resounding city films: Vertov, Ruttman and Early Experiments with Documentary Sound Aesthetics » in Rogers, *Music and Sound in Documentary Film*, 30.

à titre posthume en 1985, *Pandaemonium, 1660-1886: The Coming of the Machine as Seen by Contemporary Observers*, qui regroupe une sélection d'écrits historiques retraçant l'impact de l'industrialisation sur le peuple britannique. Selon Jennings, le bonheur ne pouvait être préservé que si un équilibre entre les forces animales et les forces mécaniques était atteint. La musique était une force animale, tandis que le bruit était une force mécanique, l'un et l'autre devant se contrebalancer – cet équilibre entre musique-loisir et bruit-travail à l'usine est d'ailleurs un des objets principaux de son film *Spare Time* (1939), qui décrit les différents divertissements qu'affectionnent les Britanniques en dehors de leur temps de travail. Comme pour étayer sa théorie selon laquelle les ouvriers doivent cultiver des passe-temps musicaux pour contrebalancer les effets néfastes du bruit assourdissant des usines, Jennings cite, dans *Pandaemonium*, un extrait de *First Impressions of England and its people*, publié en 1846 par Hugh Miller :

[T]he noises of the place, grown a part of customary existence to its people—inwrought, as it were, into the very staple of their lives—exert over them some such unmarked influence as that exerted on the sleeper by the foundry; [...] that, when they relax from their labours, they seek to fill up the void by modulated noises, first caught up, like the song of the bird beside the cutler's wheel or coppersmith's shop, in unconscious rivalry of the clang of their hammers and engines¹⁹⁹.

L'attachement de Jennings à cet équilibre entre deux forces opposées – quoique cohabitant de manière harmonieuse, comme nous le verrons en troisième partie – et son traitement poétique du son, l'éloignent quelque peu du credo griersonien d'éducation par le cinéma, bien qu'il récuse une potentielle fusion entre l'homme et la machine, et le rapprochent de ses confrères plus « poétiques », Cavalcanti, Wright, et Rotha notamment.

Malgré d'indéniables emprunts mutuels entre le cinéma soviétique, mais également le cinéma « européen » de tradition dite symphonique, les théories futuristes d'orchestration du son, et l'esthétique documentaire britannique telle qu'elle émerge dans l'entre-deux-guerres, une différence majeure distingue cette dernière de ses modèles. Cette différence réside dans un mélange de réalisme – notion indissociable de la critique sociale chère à Grierson – et d'humanisme – préséance de l'humain sur la mécanique, et vision poétique et romantique des rapports sociaux. Sous quelles formes s'est illustrée cette hybridation générique quelques années

¹⁹⁹ Cité dans Humphrey Jennings, *Pandaemonium 1660-1886: The Coming of the Machine as Seen by Contemporary Observers*. (London: Icon Books Ltd, 2012), 232.

plus tard, dans le contexte du Blitz et de la Bataille d'Angleterre ? Comment l'esthétique du Crown Film Unit et des unités documentaires indépendantes a-t-elle trouvé une cristallisation autour de concepts de propagande tels que la *People's War*, le *pulling together* ou le *business as usual* ? Nous verrons dans le prochain chapitre que le réalisme documentaire prôné par Grierson et repris par ses confrères s'articule autour de la notion de *realism or tinsel* [réalisme ou paillettes] formulée par Michael Balcon, directeur des studios Ealing, et s'accompagne d'une volonté de transparence vis-à-vis du public britannique. Nous nous intéresserons également à la réception de ce réalisme sonore par le public, en étudiant les conditions de diffusion des documentaires officiels, et les réactions des civils britanniques exprimées par le biais des enquêtes de Mass-Observation ainsi que dans des productions littéraires.

CHAPITRE 3 – Son et réalisme dans les films documentaires de la Seconde Guerre mondiale

En réponse à l'exaspération des spectateurs au regard de l'in vraisemblance des premiers films de propagande produits dans les premiers mois de la guerre, le Crown Film Unit se fit le garant du réalisme au cinéma. Montrer la réalité de la guerre (« the real thing », comme l'écrivit l'ingénieur du son Ken Cameron) permettait de gagner la confiance du public et de transmettre des messages de propagande de manière bien plus subtile que ne le faisaient les productions manichéennes et caricaturales du début de la guerre. Il était par ailleurs difficile de recréer certaines scènes de combat ou se déroulant à l'étranger sans avoir recours à des reconstitutions en studio : le son, capté grâce à des camions-régies mobiles, devint donc le moyen principal de conférer aux films officiels une atmosphère de véracité. Nous étudierons dans ce chapitre les définitions et modalités du réalisme sonore au sein du mouvement documentaire ainsi que les divergences au sein du mouvement quant au rôle éducatif du documentaire. Nous verrons enfin que les conditions de réception difficiles, en salles et *a fortiori* dans des lieux de projection de fortune rendaient vains, dans une certaine mesure, les efforts fournis par les documentaristes pour se conformer à une esthétique réaliste.

1. « These are not Hollywood sound effects » : esthétique réaliste et documentaire

Si pour John Grierson, fondateur de l'école documentaire britannique, le documentaire, à travers son aspect réaliste, se devait d'appuyer une démonstration politique, plusieurs de ses confrères, tels Alberto Cavalcanti, qui prit la tête du mouvement à l'entrée en guerre du Royaume-Uni, en formulèrent une définition selon eux moins dogmatique.

1.1. *Réalisme griersonien : « the creative treatment of actuality »*

Nous avons évoqué, dans le premier chapitre, la volonté du gouvernement, via le Ministère de l'Information et la Films Division, de privilégier une esthétique réaliste dans le cinéma de fiction, inspirée des productions du mouvement documentaire (ce que l'on appela plus tard le « wartime wedding »). Si l'on s'en tient à la définition de « réalisme » proposée par le Trésor de la Langue Française, il est une « conception esthétique selon laquelle le créateur

décrit la réalité sans l'idéaliser²⁰⁰ ». De même, Le Petit Robert définit le réalisme comme « conception de l'art, de la littérature, selon laquelle l'artiste ne doit pas chercher à idéaliser le réel ou à en donner une image épurée²⁰¹ ». Cependant, la notion de réalisme dans le cinéma documentaire, comme nous l'avons noté plus haut, est pour Grierson indissociable de celle d'instruction, voire de dénonciation, et de message politique, se rapprochant de la définition soviétique de « réalisme socialiste », doctrine selon laquelle l'art doit refléter la réalité sociale et dépeindre les transformations révolutionnaires de la société – à cette différence près que Grierson s'attache à la condition sociale des ouvriers davantage qu'à leur prise de pouvoir. Ainsi, le réalisme ne doit pas s'apparenter à un reflet servile de la réalité objective, mais à un moule sur lequel doivent se calquer les actions humaines (« giving [the public] a pattern of thought and feeling²⁰² »).

S'appuyant sur une fameuse citation de Léon Trotsky à propos de l'art révolutionnaire – « Art, it is said, is not a mirror, but a hammer : it does not reflect, it shapes²⁰³ », Grierson perçoit le cinéma, et l'art en général, comme un outil permettant d'appuyer une démonstration politique :

They tell us that art is a mirror – a mirror held up to nature. I think this is a false image. [...] In a society like ours, art is not a mirror but a hammer. It is a weapon in our hands to see and say what is right and good and beautiful, and hammer it out as the mould and pattern of men's actions²⁰⁴.

En ce sens, on pourrait affirmer que Grierson n'est pas lui-même un « réaliste », mais plutôt un « idéaliste ». C'est ainsi que doit être comprise sa définition du documentaire²⁰⁵ en tant que « traitement créatif du réel » (« the creative treatment of actuality²⁰⁶ »). La notion de

²⁰⁰ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, dictionnaire en ligne, <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9alisme> (consulté le 11/02/2019).

²⁰¹ Paul Robert, Alain Rey, et Josette Rey-Debove, *Le petit Robert 1: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (Paris: Le Robert, 1987), 1617.

²⁰² Cité dans Peter Morris, « Re-thinking Grierson: the ideology of John Grierson », *History on/and/in Film*, 1987, 20–30.

²⁰³ Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, trad. par Rose Strunsky (1925; repr., Chicago: Haymarket Books, 2005), 120. Cette idée de l'art comme miroir de la réalité provenait sans doute de la définition que donnait Stendhal du roman dans *Le Rouge et le Noir*, en s'appuyant sur une idée de l'Abbé de Saint-Réal : « Le roman : c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin » (Stendhal, *Le rouge et le noir*, Collection Folio Classique 3380 [1830; repr., Paris: Gallimard, 2009], 134).

²⁰⁴ John Grierson, « Art in Action », cité dans Evans, *John Grierson and the National Film Board*, xiii.

²⁰⁵ Le terme « documentary » fut d'ailleurs pour la première fois employé en anglais par Grierson, qui le traduisit directement du français « documentaire », terme désignant à l'époque des films appartenant au genre populaire du « travelogue ».

²⁰⁶ Grierson, « The documentary producer ».

« traitement créatif » permet de distinguer le documentaire des actualités, ou *newsreels*, qui ne sont pas conçues comme des œuvres d'art, et postule la nécessité de « manier » le réel, et d'adjoindre à sa représentation – à travers le prisme du cinéaste et des techniciens – un commentaire sur sa nature. Cette définition du réalisme documentaire renvoie nécessairement au rôle de propagandiste de Grierson, qui travailla tout au long de sa carrière pour des institutions nationales (Empire Marketing Board²⁰⁷, General Post Office, National Film Board of Canada...) dont il devait vanter les mérites : ce qu'il devait montrer ne se voulait pas un reflet « objectif » de la réalité – si tant est que cela soit possible, dans un médium qui nécessite inévitablement une part d'interprétation – mais une injonction à faire sens du réel, selon un dessein défini. Une esthétique strictement réaliste – que l'on pourrait qualifier de « naturaliste » – est incompatible avec l'exigence de publicité qui était celle de Grierson, œuvrant à la promotion de l'Empire Marketing Board, ou bien de ses confrères documentaristes tels qu'Edgar Anstey, réalisant des films promotionnels pour des compagnies privées comme Shell. Qu'en est-il alors de la définition de l'esthétique réaliste telle qu'elle était exigée par le directeur de la Films Division Jack Beddington, pendant la Seconde Guerre mondiale ? Lorsque ce dernier déclarait vouloir des « sujets de guerre de premier ordre traités de manière réaliste » (« first class war subjects realistically treated »), qu'entendait-il en termes esthétiques ? Comment la définition de réalisme de Grierson évolua-t-elle dans le contexte des exigences de propagande ?

1.2. Un ou plusieurs réalisme(s) ?

Il s'agit tout d'abord de souligner la diversité des approches documentaires, au sein du Crown Film Unit et des unités documentaires indépendantes, qui impliquent de multiples rapports au réalisme. Grierson lui-même, dans son discours prononcé devant le National Film Theatre de Londres en 1959, distingue quatre grandes tendances au sein du mouvement documentaire : la tendance poétique (*poetic streak*), représentée par Humphrey Jennings et Basil Wright, la tendance journalistique (*reporting/journalistic streak*), qui est celle de Ruby Grierson, John Taylor, Paul Rotha, ou encore Edgar Anstey, la tendance au montage (*editorial streak*), caractérisant des films tels que *Coal Face* ou *Song of Ceylon*, et enfin la tendance dramatique²⁰⁸.

²⁰⁷ Le but de l'Empire Marketing Board, créé en 1928, était de « promouvoir dans le monde entier toutes les recherches majeures qui affectent la production, la préservation ou le transport des denrées comestibles de l'Empire britannique » (« promote all the major researches across the world which affect the production or preservation or transport of the British Empire's food supplies »), cité dans Rotha, *Documentary film*, 95.

²⁰⁸ « John Grierson at the NFT » (1959, 13 mins), bonus du coffret DVD Flaherty et al., *Land of promise*.

Ces distinctions valent également pour les documentaires produits pendant la guerre : d'un côté, les films de Humphrey Jennings, de Len Lye, de John Eldridge, se démarquent par leur esthétique poétique et onirique, de l'autre, la plupart des semi-documentaires, tels que *Coastal Command*, *Before the Raid*, *Men of the Lightship*, *Merchant Seamen*, *Target for Tonight* mais également des courts-métrages didactiques de fiction tels que *Miss Grant Goes to the Door*, *Her Father's Daughter*, ou encore *Shunter Black's Night Off*, appartiendraient davantage à la tendance dramatique. Enfin, des documentaires comme *The First Days*, *The People's Land*, *Desert Victory*, *Burma Victory* et *Tunisian Victory*, ou *Transfer of Skill*, pour n'en citer que quelques exemples, sont plus factuels et « journalistiques ».

Selon l'ingénieur du son Ken Cameron, cette grande distinction entre documentaires factuels et documentaires esthétiques s'appliquait également au traitement du son. La première catégorie, dont le son est traité comme un simple élément de journalisme, s'apparente à un article de journal, qui « aussi bien écrit soit-il, ne deviendra jamais un classique de la littérature » :

[I]t seems that we must accept the fact that the documentary film must be divided into two different classes, at least insofar as the calls made upon the sound department are concerned. There is the straightforward description of an incident or a way of life or what have you, which calls for simply a commentary and some music which more or less fill in the spaces between the words. These subsidiary sounds, for that is all they are, contribute little to the story told by the film. Their emotional appeal is negligible. There is nothing wrong with all this. It is simply that this type of film is merely a reporting of fact. It is, if you like, an article in a newspaper, which, no matter how well it may be written, is never a classic piece of literature. Such films are of vital importance. During the war years in particular they have done magnificent work in spreading the story of the Allied war effort throughout the world. Such a film was *London Can Take It*. Here we have no outstanding artistic treatment of sound, no particular musical effects. There is simply a superbly spoken commentary by the American reporter Quentin Reynolds, in which, slowly and methodically, he told the story of the people of London during the Great Blitz²⁰⁹.

L'exemple de *London Can Take It* fourni par Cameron n'est probablement pas le plus représentatif de cette esthétique journalistique. S'il se distingue d'autres films de Jennings que l'on pourrait qualifier de plus créatifs – *Listen to Britain*, *The Silent Village*, *Words for Battle*, ou encore *Fires Were Started* – par son recours à la voix off notamment, il est construit autour d'une enveloppe sonore omniprésente qui confère à Londres, sous le Blitz et plongée dans le black-out, toute son intensité. Certains de ces sons, tels que le vrombissement des moteurs d'avions

²⁰⁹ Cameron, *Sound and the Documentary Film*, 5.

ainsi que l'explosion des bombes larguées par l'ennemi, n'ont d'ailleurs pas de contrepartie visuelle, contredisant l'idée selon laquelle *London Can Take It* serait caractérisé par un usage traditionnel et imitatif du son. Les exemples de documentaires faisant un usage purement journalistique du son sont pourtant légion. On pourrait mentionner, entre autres, la tétralogie de Ralph Keene sur les saisons – *Winter on the Farm* (1941), *Summer on the Farm* (1943), *The Crown of the Year* (1943), *Spring on the Farm* (1943) – ainsi que la série *Pattern of Britain*²¹⁰, dominées toutes deux par une musique *off*²¹¹ quasi omniprésente. D'autres documentaires du Crown tels que *Britain at Bay* (1940) de Harry Watt, *La Cause Commune* (1940) de Cavalcanti, *Health in War* (1940) et *Builders* (1942) de Pat Jackson, *The True Story of Lili Marlene* (1944) de Humphrey Jennings, mais également des films produits pour d'autres sociétés comme *Citizen's Army* (1941) réalisé par Ivan Moffat pour Strand Films, *Westward Ho!* (1940) de Thorold Dickinson pour D&P Studios, ou encore *They Also Serve* (1940) de Ruby Grierson pour le Realist Film Unit, font un usage purement fonctionnel et prosaïque du son, ou sont même entièrement dépourvus de sons *in*, au profit d'une voix *off* entièrement détachée de l'action (*voice of God narration*) ou d'une musique *off* dont la seule fonction est celle de toile de fond.

La seconde catégorie établie par Ken Cameron est celle qui permet « d'élever le statut du cinéma documentaire britannique à un rang inégalé », grâce à ce qu'il désigne comme un supplément d'âme, dont il est difficile de définir la nature précise :

Then there is the second class, a class more difficult to explain. It might more closely follow the pattern of the ordinary commercially produced feature film, and yet have its own peculiarities and individuality, as in *Target for Tonight*. Or it might be an experiment in the use of sound like *Listen to Britain*. Although Grierson's definition of the documentary film still holds good for such films, something extra has crept in, something indefinable, yet something which has raised the status of the British documentary film as such to a level unsurpassed – some say unequalled – throughout the world. Perhaps this something might be called imagination, or humanity, or simply a knowledge and observation of how the ordinary people of the country live and work, think and act²¹².

²¹⁰ La série *Pattern of Britain* porte sur la vie rurale de quatre régions de Grande-Bretagne pendant la guerre (les comtés du Midland, les Fens, les Cornouailles et les Downs) et se compose des films *The Grassy Shires* (1944), *Cornish Valley* (1944), et *Crofters* (1944) de Ralph Keene, *Fenlands* (1945) de Ken Annakin, *North-East Corner* (1946) de John Eldridge, et enfin *Downlands* (1947), de Charles de Latour and Humphrey Swingler.

²¹¹ Nous empruntons ce vocabulaire à Michel Chion, tel qu'il est défini dans son ouvrage *Le son au cinéma* (Paris: Editions de l'Etoile, 1994). Les sons *in* font partie de la catégorie des sons visualisés, tandis que les sons *off* sont des sons acousmatiques. Le terme « acousmatique » (du grec *acousma*, « ce que l'on entend ») fut inventé par Pierre Schaeffer et qualifie un son entendu sans que l'on n'en voie la source.

²¹² Cameron, *Sound and the Documentary Film*, 5.

Ce que Cameron nomme « imagination » ou « humanité » corrobore les distinctions théoriques et esthétiques que nous avons établies entre le cinéma documentaire britannique et le cinéma soviétique des années 1930 : cette attention portée à l'humain, ce « sens de l'observation du mode de vie des gens ordinaires » qui passe, dans un film comme *Listen to Britain*, par l'expérimentation sonore et la création d'une bande-son expressive et typiquement autochtone, est bien ce par quoi se distingue le documentaire britannique.

Après le départ de Grierson pour le Canada en 1936, Cavalcanti prit la tête du mouvement, jusqu'en 1940, lorsqu'il décida de quitter le CFU pour les studios Ealing. En réaction à l'éthique pédagogique de Grierson – pour qui le GPO Film Unit devait se concentrer avant tout sur la distribution non-commerciale afin de toucher les populations n'ayant pas accès aux canaux de distribution traditionnels – Alberto Cavalcanti et Harry Watt commencèrent, à partir de 1937, à réaliser des films documentaires dramatisés, pour lesquels le public serait prêt à payer. « We wanted to make films that people would pay to see and enjoy », déclare Harry Watt dans *The GPO Story*²¹³. Ce fut le cas de *North Sea* (1938), dont l'intrigue se concentre sur la tempête essuyée par un chalutier en haute mer, et qui, grâce à son mélange de fiction et d'esthétique documentaire – les acteurs, de véritables marins, étaient « non-professionnels », mais jouaient à partir d'un script rédigé – obtint un grand succès commercial. Pour le monteur de *North Sea*, Richard Q. McNaughton, qui travailla pendant de nombreuses années au sein du GPO Film Unit puis du Crown Film Unit, ce mélange de faits réels et de fiction ne remettait nullement en cause le réalisme du film. Dans *The GPO Story*, celui-ci rapporte qu'il eut recours à plusieurs « trucages » : les vagues n'étant pas suffisamment hautes, lors du tournage, il dut réutiliser certaines séquences de tempête de *Drifters*, un film de Grierson de 1929, et les insérer au montage, afin d'accroître l'intensité de la houle. Lors d'une séquence du film située dans la cabine des marins pendant la tempête, dans laquelle des objets volent de toutes parts et se brisent, McNaughton dut casser une tasse récalcitrante à l'aide d'un marteau, puis la recoller, afin qu'elle explose devant la caméra au moment opportun. Alors qu'on l'interroge sur la véracité de ces séquences partiellement reconstituées, et sur sa déception éventuelle au vu de la manipulation du réel opérée dans le documentaire (« You were attracted to film because you thought it was real : didn't you find yourself rather disappointed about the amount of fudging ? [...] Didn't that disillusion you? »), Richard Q. McNaughton répond :

²¹³ Nigel Williams, *The GPO Story* (BBC TV, 1983).

[I wasn't disappointed] a bit, no. The basic thing was reality, wasn't it? It was all about reality. This is what I liked about it. I mean, the cups and all the rest of it are just tiny technical things. But it was nice doing it because you know it all fitted into real situations. This is the great thing about Grierson: he always said that if you show reality as it is, it's dead boring. He was so right of course. He said if you dramatize reality, shape it, present it, you find it far more acceptable because people will remember that. You still stick to the truth, you just shape it²¹⁴.

Si l'ensemble des films produits par l'EMB, puis le GPO Film Unit, et enfin le Crown Film Unit, répondent à la définition donnée par Grierson de « creative treatment of actuality », les différences esthétiques entre le courant griersonien et celui de Cavalcanti résident dans des interprétations diverses de ce « traitement créatif ». D'une part, l'écart entre réalité pure et interprétation de cette réalité dans le documentaire, est pour Grierson une manière de toucher, et donc d'instruire, plus facilement le public (une sorte de *placere et docere* cinématographique). Le réalisateur et monteur Stuart Legg résume ainsi cette dialectique :

[Grierson] was interested in the question of citizenship and what it meant. It meant, in his view, participation in all aspects of one's existence as a citizen, and you couldn't participate unless you were informed. Therefore, it was necessary that the citizen should have information at his fingertips and it was unlikely, on the whole, that he would want to limit himself to dry-as-dust – in the Carlyle sense – dry-as-dust [*sic*] information. He would like to be stirred, he would like to be part of an imaginative set-up. He always stressed that true public information was imaginative. By that he didn't mean it was a set of lies, but that it was imaginatively conceived and interpreted²¹⁵.

D'autre part, pour Cavalcanti, il était nécessaire de dépasser ce rôle condescendant du cinéaste, et de décloisonner fiction et documentaire, élargissant ainsi la définition formulée par Grierson :

I will never see the value of clear distinctions between one kind of film (documentary) and another (fictional). When we made *North Sea*, about a trawler off the coast of Scotland, we did not hesitate to *reconstruct* all the happenings we wished to show in our film – and I do not believe that this made it less real or less documentary. There are truths about the world that must be communicated in films, and we should employ – and willingly mix – *all* forms to say these truths²¹⁶.

On observe ici un glissement entre le recours à la notion de « réalisme » et à celle de « vérité ». L'emploi de ce terme est fort probablement un hommage à Dziga Vertov et à son *Kino-pravda*,

²¹⁴ *Idem.*

²¹⁵ *Idem.*

²¹⁶ Discours prononcé lors du Festival International du Film Documentaire de Leipzig de 1967, à l'occasion de la rétrospective intitulée « Fifty Years of Soviet Documentary Films », cité dans Scott Anthony et James G. Mansell, *The Projection of Britain: A History of the GPO Film Unit* (Palgrave Macmillan, 2011), 52.

ou « ciné-vérité », nom donné au mouvement visant à promouvoir un cinéma exclusivement composé d'images de reportage assemblées selon les principes théoriques du Ciné-œil, qui prônait l'abandon de toute trame romanesque ou narrative au profit d'images filmées dans la vie réelle²¹⁷. Cavalcanti s'éloigne cependant de ce principe, en préconisant le recours à la forme fictionnelle également, dans le but de faire jaillir le « vrai ». Comme l'exprimera Cavalcanti en 1975, lors d'un entretien avec Elizabeth Sussex, le terme de « documentaire » n'était pas adapté à cette forme de fiction-vérité, et il alla même, à l'époque du GPO, jusqu'à proposer à Grierson de rebaptiser ce genre « néo-réalisme » – dénomination qui fut d'ailleurs adoptée quelques années plus tard comme genre cinématographique en Italie :

I had a very serious conversation in the early, rosy days with Grierson about this label « documentary » because I insisted that it should be called, funnily enough (it's only coincidence, but it made a fortune in Italy), « neo-realism ». The Grierson argument – and I remember it exceedingly well – was just to laugh and say, « You are really a very innocent character. I have to deal with the government, and the word documentary impresses them as something serious, as something... » I said, « Yes, as something dusty and something annoying. » But that was his argument, that documentary was a kind of name that pleased the government²¹⁸.

Si le genre documentaire « plaisait » toujours au gouvernement pendant la guerre – ou était du moins considéré comme un véhicule de propagande adéquat – c'est bien le mariage entre documentaire et fiction qui permit au cinéma britannique de la Seconde Guerre mondiale de se distinguer de celui de ses voisins, et qui donna naissance à un style véritablement national. Comme le remarque le directeur musical adjoint au Ministère de l'Information, Muir Mathieson, le lien ainsi créé entre fait et fiction permit aux films commerciaux britanniques d'être plus réalistes que ceux produits par les studios hollywoodiens à la même période :

The influence of the documentary on feature film production has become increasingly significant during the last ten years. [...] The advent of such directors as Cavalcanti into the commercial studios brought about a liaison of fact and fiction that made this country's war films more realistic than those of, say, the United States, where no large independent documentary movement would be co-opted to vitalize Hollywood output²¹⁹.

²¹⁷ Le terme « cinéma-vérité » sera repris par l'école française, sous la houlette de Jean Rouch, dans les années 1960.

²¹⁸ Elizabeth Sussex, « Cavalcanti in England », *Sight and Sound* 44, n° 4 (1975): 206–9., reproduit dans Ian Aitken, *The Documentary Film Movement: An Anthology*, 2008, 190.

²¹⁹ Muir Mathieson, « Feature Film Music and the Documentary », *Documentary News Letter*.

Muir Mathieson parle ici de l'industrie commerciale – rappelons que le « mariage de guerre » et les échanges de personnel entre les industries documentaire et commerciale étaient préconisés par le gouvernement, et que Michael Balcon, directeur des studios Ealing, ramena le combat à mener par l'industrie commerciale à une opposition entre *realism* [réalisme] et *tinsel* [paillettes]. Par *tinsel*, Balcon désignait l'esthétique extravagante et purement fictionnelle des productions commerciales produites par Ealing avant son arrivée aux studios, ou par les studios Gainsborough par exemple, s'opposant au « réalisme » vers lequel il s'efforça de tendre, après l'arrivée de Cavalcanti et Harry Watt. La définition de « réalisme » ainsi proposée par Balcon équivalait donc à « esthétique documentaire » (emploi partiel d'acteurs non-professionnels, recours modéré aux tournages en studio, intrigues vraisemblables). Mais qu'en est-il donc de la redéfinition du réalisme pour le Crown Film Unit et les unités documentaires satellites dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale et des exigences de propagande ? Il semblerait que « réalisme » soit peu à peu devenu synonyme de « transparence », et que les préoccupations de vraisemblance du Crown Film Unit aient participé d'une nécessité de gagner la confiance de la population britannique, et de souligner ainsi la probité du gouvernement – par opposition, notamment, au gouvernement allemand qui, à travers la Reichsfilmkammer, contrôlait la production filmique et l'ensemble des travailleurs du cinéma (qui devaient adhérer à l'unique syndicat Deutsche Arbeitsfront), bannissant les films « indésirables », tandis que les productions faisant l'apologie du régime étaient portées aux nues.

La volonté de privilégier le documentaire « créatif » plutôt que de représenter à l'écran l'information « pure et dure » (« dry-as-dust information ») reflète, en un sens, l'opposition théorique entre un marxisme élitiste et un marxisme plus démocratique. Celle-ci se traduit par exemple de manière évidente dans la confrontation entre les écrits de Theodor Adorno, en particulier « La production industrielle de biens culturels²²⁰ » (1944), dans lesquels il fustige le cinéma comme un opium du peuple abrutissant et précipitant sa soumission, et ceux de Walter Benjamin, dont *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), qui mettent en avant le caractère démocratique du cinéma, dont l'appréciation ne suppose pas la possession de compétences techniques préalables (« [l]a réception par la distraction, de plus en plus sensible aujourd'hui dans tous les domaines de l'art, et symptôme elle-même d'importantes mutations de la perception, a trouvé dans le cinéma l'instrument qui se prête le mieux à son exercice²²¹ »).

²²⁰ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », in *La dialectique de la raison*, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno (1944; repr., Paris: Gallimard, 1974).

²²¹ Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 73.

L'attachement de Grierson à une alliance avec le gouvernement et au maintien du vocable « documentaire » rappelle le positionnement théorique d'Adorno, mais également le soutien apporté par le gouvernement soviétique aux productions avant-gardistes jusqu'au milieu des années 1920, qui n'étaient pas destinées à une large diffusion auprès du peuple. À l'inverse, Cavalcanti, qui préconise l'abandon du terme « documentaire » et une plus large diffusion des productions du mouvement dans une perspective éducationnelle à travers des emprunts à l'industrie du cinéma de fiction, se rapproche de ce qu'avancait, au même moment, Walter Benjamin, ainsi que de l'attitude du gouvernement stalinien qui commença à valoriser des fictions édifiantes à destination des masses et à rejeter le cinéma formaliste des avant-gardes révolutionnaires (conformément à l'idée léniniste de l'art et de la culture comme patrimoine de l'humanité, toutes classes sociales confondues). Cette comparaison ne revient pas à postuler de supposées affinités idéologiques entre Cavalcanti et Staline, mais elle permet de mettre en valeur le caractère transversal de cette transition idéologique au sein d'une industrie documentaire dont la plupart des membres adhéraient au marxisme. Les débats au sein du mouvement sur l'usage et la technique du son et sur ce qui relève ou non de « l'art » étaient enfin une occasion pour les documentaristes – associés spontanément à la technique et à la « non-fiction » – de valoriser leur statut et de gagner en légitimité au sein de l'espace social de l'intelligentsia britannique.

1.3. *But du réalisme : toucher les civils et gagner leur confiance*

Pour Roger Manvell, premier directeur de la British Film Academy et fonctionnaire du Ministère de l'Information, les producteurs avaient affaire à un public « psychologiquement alerte » : la quasi-totalité des civils, qu'ils fussent témoins oculaires et « auriculaires » directs ou indirects de la guerre, à travers les récits de leurs proches par exemple, ou les transmissions radiophoniques ou cinématographiques, « connaissaient le son des bombardements » (« [a]lmost everyone knew the sound of bombing »). Il était donc impossible de représenter le conflit de manière purement fictionnelle et mélodramatique :

Almost everyone knew something of the war through the common experience of sons and daughters, husbands and lovers. Almost everyone knew the sound of bombing and the vivid state of tension before the crash of explosion. The film producers were dealing with a psychologically aware audience. They could not afford, even if they had wished to do so, to turn into melodrama stories so close to the heart of Britain. Care was taken therefore to

make the reconstruction of warfare on land, sea or in the air accurate to the conditions involved rather than spectacular for its own sake²²².

Comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, représenter le réel de manière simple et fidèle était une manière de se défaire d'un contenu trop ouvertement propagandiste. « I think it's un-British to shove propaganda down your throat like that²²³ », déclarait un civil après avoir assisté à une projection de *The Lion Has Wings*. Ainsi, en diversifiant les origines sociales et géographiques des soldats-protagonistes représentés à l'écran – alors qu'un film comme *The Lion Has Wings* avait pour héros le très aristocratique Ralph Richardson, incarnant un haut-gradé de la RAF – et en faisant du peuple britannique le héros collectif de la « guerre du peuple », les producteurs entendaient gagner la confiance des Britanniques. Un des enjeux majeurs du réalisme était donc de montrer que le gouvernement était sensible à la réalité de la guerre telle qu'elle était vécue par la majorité du peuple britannique.

Cette volonté de porter à l'écran la participation de l'ensemble du peuple britannique à l'effort de guerre se traduisit, dans un premier temps, par une reconfiguration de la hiérarchie vocale et accentuelle, comme le démontre Jo Fox dans son article « Millions Like Us? Accented Language and the "Ordinary" in British Films of the Second World War²²⁴ ». En effet, alors que la période d'avant-guerre était caractérisée par une uniformité des accents – les personnages centraux s'exprimaient toujours dans un anglais standard, caractéristique d'une élite éduquée à Oxford ou Cambridge, tandis que les accents régionaux ou caractéristiques des classes populaires étaient toujours réservés aux personnages mineurs ou grotesques – l'uniformité vocale et accentuelle fut progressivement considérée comme non-représentative de l'ensemble du spectre social. Ainsi, la plupart des fictions documentaires dont l'intrigue est centrée sur des sections de l'armée par exemple – la Navy, la RAF et la Territorial Army – est caractérisée par une diversité des origines socio-géographiques des soldats, illustrée par un florilège d'accents et de particularismes. Des films tels que *Men of the Lightship* (1940), *49th Parallel* (1941), *Merchant Seamen* (1941), *Target for Tonight* (1941), *One of Our Aircraft is Missing* (1942), *In Which We Serve* (1942), *Coastal Command* (1942), *Nine Men* (1943), *San Demetrio-London* (1944), ou encore *Western Approaches* (1944), possèdent généralement dans leurs rangs un Écossais (généralement joué par Finlay Currie ou John Laurie), un Cockney (provenant des faubourgs situés à l'Est de

²²² Michael Balcon, *Twenty Years of British Film, 1925-1945* (New York: Arno Press, 1972), 85.

²²³ Harrison, « Films and the Home Front—the evaluation of their effectiveness by 'Mass-Observation' », 244.

²²⁴ Jo Fox, « Millions Like Us? Accented Language and the "Ordinary" in British Films of the Second World War », *The Journal of British Studies* 45, n° 4 (octobre 2006): 819-45.

Londres), un Irlandais (généralement Niall McGinnis), un Gallois (souvent Mervyn Johns), un habitant du Yorkshire (joué la plupart du temps par Eric Portman), et un Anglais du Sud-Ouest (Bernard Miles)²²⁵. Cette diversité s'illustre dans l'hétérogénéité des accents des soldats, qui reflétait l'ensemble du spectre social auquel appartenaient les spectateurs, tous susceptibles de participer à l'effort de guerre.

Le cinéma n'est pas le seul domaine au sein duquel s'opèrent ces changements. On assiste en effet pendant la guerre à un renouveau des modes d'expression vocale radiophonique, pour des raisons d'ordre stratégique, et suite à des revendications populaires. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, les techniques d'enregistrement « sur le vif » pour des reportages de guerre firent l'objet de grandes améliorations au début du conflit, si bien qu'émergea un contraste criant entre, d'une part, le paysage sonore du front dépeint avec force détails, une gamme d'intensités élargie et un réalisme accru dans les reportages radiophoniques, et d'autre part, les nouvelles, délivrées depuis un studio, d'un ton monocorde et par une voix anonyme, dans un accent standard. Des critiques émises par de nombreux auditeurs, lassés du caractère impersonnel des voix des présentateurs radios, s'accompagnèrent d'autre part d'un argument plus stratégique émis par le gouvernement : cette « monovocalité » anonyme était davantage susceptible d'être imitée par l'ennemi et utilisée comme contre-propagande. À compter du 13 juillet 1940, les présentateurs de la BBC devinrent donc identifiables (ils annonçaient leur nom au début de chaque programme), et leurs accents se diversifièrent – les célèbres annonceurs J.B. Priestley ou Wilfred Pickles par exemple, étaient originaires du Yorkshire.

Si, d'une part, le réalisme des productions cinématographiques avait pour but de représenter de manière fidèle le quotidien des civils et des soldats, et de prétendre ainsi à l'objectivité, il permettait par ailleurs de distinguer les films documentaires ou de fiction des productions hollywoodiennes, dont nous avons montré, dans le premier chapitre, qu'elles étaient largement diffusées en Grande-Bretagne, et ce malgré les quotas imposés à partir des années 1930. Ce rejet de l'inauthenticité hollywoodienne est manifeste dans plusieurs films documentaires produits pendant le conflit, et notamment dans le célèbre commentaire du

²²⁵ Par exemple, *One of Our Aircraft is Missing*, de Michael Powell et Emeric Pressburger, relate le périple de l'équipe de pilotes de l'air « B for Bertie » à travers les Pays-Bas occupés, composée de Tom, fermier dans le Yorkshire, John, diplomate, Frank, acteur de théâtre, Bob, joueur de football, Geoff, garagiste dans l'East End et George, le plus âgé de l'équipe, pilote de l'air aux valeurs traditionnelles.

correspondant de guerre américain Quentin Reynolds, qui accompagne *London Can Take It*. « These are not Hollywood sound effects. This is the music they play every night in London, the symphony of war²²⁶ », met en garde Reynolds, alors que retentissent les sons d'explosions, les sifflements des bombes ainsi que le ronronnement des moteurs des avions de la Luftwaffe, caractéristiques du Blitz de Londres. L'authenticité de ces sons est, comme nous l'avons vu plus haut, confirmée par Ken Cameron, qui passa une nuit à les enregistrer depuis le toit des studios Blackheath. C'est au cinéma de fiction hollywoodien, largement diffusé en Grande-Bretagne, que s'attaquent les défenseurs du réalisme ; il existait toutefois également un cinéma documentaire aux États-Unis, bien que celui-ci fût principalement destiné au public américain. Comme l'explique cependant « un correspondant américain » anonyme, dans l'édition de *Documentary News Letter* de Septembre 1942, le documentaire américain, tel qu'il fut développé dans l'entre-deux-guerres, n'avait rien à envier au documentaire britannique. Alors que l'émergence du mouvement documentaire en Grande-Bretagne coïncida avec la volonté de porter la nation de manière authentique à l'écran, ce besoin ne se fit pas sentir aux États-Unis, qui possédaient déjà un cinéma autochtone reconnaissable :

[E]arly documentary films [...] commanded attention not only for their high technical standard and for their interesting experiments but also for the picture of a real and recognisable Britain which they put on the screen. In the United States this curious situation did not, of course, obtain. Hollywood, in spite of its many faults and shortcomings, was always American. If the picture of America which spread over the screens of the world was not authentic it was at least recognisable²²⁷.

Après le début de la guerre, quelques films documentaires furent produits par des unités indépendantes et non-coordonnées par le gouvernement, jusqu'à l'entrée en guerre des États-Unis, qui conduisit à la création du Office of War Information, et à son Film Bureau, équivalent de la Films Division britannique, dont l'objet principal était la production de films destinés à un public américain. Selon l'historien du cinéma Philip Taylor²²⁸, il était nécessaire pour le gouvernement, afin de mener à bien une campagne d'instruction de la population sur la nécessité d'entrer en guerre, d'adopter une approche documentaire, ce à quoi les studios de Hollywood répugnaient à se résoudre. Toutefois, quelques-uns de leurs membres les plus créatifs, tels que John Ford, John Huston, William Wyler et bien sûr, Frank Capra, se

²²⁶ Nous étudierons en détail la musicalisation des sons de la guerre au cinéma en troisième partie de cette thèse.

²²⁷ American Correspondent, « War-time Film Plans in U.S. », *Documentary News Letter* 3, n° 9 (septembre 1942): 126.

²²⁸ Taylor, *Munitions of the Mind*, 230-31.

montrèrent prêts à coopérer avec le gouvernement, et produisirent des films pour les forces armées états-uniennes, qui possédaient leurs propres unités cinématographiques²²⁹.

À compter de juin 1942 et de la création de l'American Office of War Information, des films documentaires, destinés aux forces armées états-uniennes ainsi qu'à la population civile, furent produits aux États-Unis. Les studios de Hollywood restèrent cependant associés, dans l'esprit des Britanniques et des producteurs, à un recours massif aux effets recréés en studios, à une esthétique artificielle et à des scénarios frivoles ou invraisemblables. Il y eut bien sûr une volonté, de la part des producteurs, de diaboliser l'industrie du cinéma américaine, et de créer ainsi un faire-valoir pour l'industrie britannique. Il demeure toutefois que le « mariage de guerre » entre fiction et documentaire, permis par l'intégration du Crown Film Unit au sein de la Films Division et par les échanges de personnel avec l'industrie commerciale, fut un phénomène typiquement britannique. Par ailleurs, l'insistance sur l'authenticité de la bande sonore des documentaires semble également avoir été une idiosyncrasie britannique.

L'incorporation de l'esthétique réaliste au sein de la machine de propagande passe en effet avant tout par le son : si certaines images de combat étaient impossibles à rendre sans le recours au studio – on pense par exemple aux films documentaires se déroulant dans des sous-marins (*Close Quarters*, *Western Approaches*, *We Sail at Midnight...*), dont les intérieurs furent artificiellement recréés – il était en revanche moins difficile, grâce à l'utilisation de consoles d'enregistrement portables Western Electric, d'enregistrer les « sons réels » des combats ou des bombardements.

2. « It was the real thing » : réalisme sonore et propagande

Les mémoires de Ken Cameron, « All Squeak and no Bubble », s'apparentent presque à un manifeste pour le réalisme sonore dans le cinéma documentaire de la Seconde Guerre mondiale. Avant d'aborder en détail la façon dont, aidé de ses techniciens et armé de matériel plus ou moins encombrant, il s'appliqua à enregistrer les « sons réels » des combats et des bombardements, Ken Cameron explique qu'il aurait été impensable pour les membres du

²²⁹ Des films tels que *December 7th* (1943), *The Battle of Midway* (1942), de John Ford, *Report from the Aleutians* (1943), *The Battle of San Pietro* (1945), de John Huston, *The Memphis Belle* (1944), *Thunderbolt* (1945) de William Wyler, et la série « Why We Fight » de Frank Capra, furent produits par les studios de Hollywood, en coopération avec le Motion Picture Bureau, pendant la guerre.

mouvement de falsifier ces sons, puisque l'authenticité était au cœur-même de l'esthétique documentaire. Si les sons enregistrés sur le vif, parfois au péril de leur vie et au prix de lourds dégâts matériels, pouvaient paraître plus bruts et moins polis et distincts que les sons, pourtant recréés, des films produits par les studios commerciaux, ils conféraient néanmoins aux films du Crown Film Unit « une authentique atmosphère de véracité » (« the genuine atmosphere of truth ») :

A most important component of the sound track of a major documentary film was the sound effects track. We had all been brought up in the tradition that everything in a true realist film should be genuine. We very rarely used professional actors because we were convinced that the actual man doing his own job gave a more convincing performance than somebody impersonating someone else. We only built sets in the studio when, for one reason or another, it was impossible to film on the actual location. The true reasons for this were not the reasons of economics, although such considerations had to come into it. It was all part of the philosophy of the documentary film. Unquestionably many of our films lacked some of the technical polish which glossed some of the alleged feature documentaries which emerged from other studios, but we like to think that what they lacked in technical expertise they gained in the genuine atmosphere of truth. We followed the same policy with sound effects, perhaps sometimes to absurd lengths²³⁰.

Selon Cameron, un nombre conséquent de documentaires réalisés pendant la guerre était uniquement constitués de sons authentiques. Parmi ces films, il distingue *London Can Take It* (1940), de Humphrey Jennings, *Coastal Command* (1942) de J.B. Holmes, *Close Quarters* (1943) de Jack Lee, et *The True Glory*, conjointement réalisé en 1945 par le Britannique Carol Reed et l'Américain Garson Kanin. Si Cameron ne prend pour exemples que les films mentionnés, il y a fort à supposer que l'ensemble des films du Crown Film Unit – et, *a fortiori*, les films dont Ken Cameron était l'ingénieur du son – aient bénéficié des mêmes financements et donc du même traitement. Ainsi les remarques que formule ce dernier à propos des films mentionnés s'appliquent-elles par exemple à *Ferry Pilot* (1941), de Pat Jackson, *Merchant Seamen* (1941), de J.B. Holmes, *Wavell's 30,000* (1942), de John Monck, *Before the Raid* (1943), de Jiri Weiss, *We Sail at Midnight* (1943), de Julian Spiro, *Western Approaches* (1944), de Pat Jackson, *The Broad Fourteens* (1945) de R.Q. McNaughton, ainsi qu'à l'ensemble des films réalisés par Humphrey Jennings.

Dans son ouvrage *Sound and the Documentary Film*, Cameron justifie l'emploi de sons « réels », par opposition aux sons recréés en studio, en ce qu'il permet d'une part aux

²³⁰ Cameron, « All Squeak and no Bubble: Unpublished Memoir ».

documentaristes de « soulager leur conscience » en « adhérant à leurs idéaux », et d'autre part d'assurer l'authenticité d'un film lorsque l'image devait nécessairement être recréée pour des raisons pratiques : « The documentary maker uses the genuine sound if it is humanly possible to get it. He will use it in preference to a faked sound even if the latter is slightly more striking. He is thus adhering to his ideals and satisfying his conscience²³¹ ». L'exemple le plus manifeste de cette opposition entre aspect visuel reconstitué et sons authentiques est celui de *Close Quarters*, semi-documentaire relatant les opérations de patrouille de deux sous-marins britanniques, le « Tyrant » et le « Strongbow », en Mer du Nord, dont Cameron détaille le processus d'enregistrement à la fois dans *Sound and the Documentary Film*, dans ses mémoires « All Squeak and no Bubble », et dans l'entretien donné en 1988 dans le cadre du ACTT (Association of Cinematograph and Television Technicians) History Project. Suite au refus de la Royal Navy de fournir un sous-marin à l'équipe de tournage pendant plusieurs semaines, une réplique dut être construite dans les studios Pinewood pour les scènes d'intérieur. Toutefois l'explosion des grenades anti-sous-marines, entendue depuis la coque des sous-marins, produisait un son si caractéristique et reconnaissable qu'il fut décidé que l'équipe du son se rendrait sur l'île de Bute, en Écosse, où se trouvait la base sous-marine de Rothesay, munie d'une console d'enregistrement portable Western Electric empruntée à l'Army Film Unit, pour enregistrer ces sons :

This was also enormously bulky, but at least it could be separated into its component parts, and installed in an empty compartment of the submarine. We set to sea, we submerged, and we were duly depth-charged – at a discreet distance. Although the explosions sounded exactly like dustbins dropping from a height at least *it was the real thing*. Perhaps our philosophy was a little misguided and extravagant, but it was the philosophy of the documentary movement and our consciences were clear²³². [...]

The vessel submerged and a destroyer raced overhead so that the odd sound made by the screws could be obtained, and depth charges were dropped at a respectful distance *so that the public might hear what they actually sounded like*. Maybe this is going too far. Maybe three steel boilers filled with coal and dropped twenty feet into an empty cellar would make just as convincing a noise, perhaps more so. Still, that is the principle on which we base our ideas²³³.

C'est donc à bord d'un sous-marin et en compagnie d'un équipage de la Royal Navy que l'équipe enregistra les sons de véritables attaques sous-marines. Dans ses mémoires, tout comme

²³¹ Cameron, *Sound and the Documentary Film*, 36.

²³² Cameron, « All Squeak and no Bubble: Unpublished Memoir », 77 (nous soulignons).

²³³ Cameron, *Sound and the Documentary Film*, 38 (nous soulignons).

dans son ouvrage et dans l'entretien donné à l'ACTT²³⁴, Ken Cameron fait état de l'imprudence et de la dangerosité d'une telle manœuvre, alors que ces sons auraient pu être facilement recréés, de manière aussi – sinon plus – convaincante, par des bruiteurs professionnels. Toutefois cette opération permit, selon lui, de « faire entendre au public le véritable son de ces attaques » (« so that the public might hear what they actually sounded like ») – « at least it was the real thing », « but they were real », répète-t-il ainsi régulièrement. On comprend bien ici à quel point « bruitage » et « mensonge » étaient indissociables, dans l'esprit des documentaristes : bien que les sons enregistrés sur le vif eussent été post-synchronisés et montés – et donc qu'une forme de manipulation eût été inévitable – Cameron souhaitait donner l'impression qu'aucune glose ne fut jamais surimposée à la réalité par le gouvernement. En ne communiquant au public que des faits supposément « bruts » le Crown Film Unit et, partant, le Ministère de l'Information, se dédouanaient ainsi de toute velléité propagandiste. Dans son ouvrage-phare *The Audible Past*²³⁵, l'historien du son Jonathan Sterne décrit l'art du bruitage (*foley*) comme le descendant d'un genre radiophonique appelé « spécialité descriptive », qui combinait musique, dialogues et sons fabriqués. Citant l'ouvrage *Radio*²³⁶, de Rudolf Arnheim, il explique que ce genre permit aux « sons naturels » d'être élevés au rang de sons « hyperréalistes ». Selon lui, le bruitage, qui fut plus tard utilisé dans le domaine du cinéma, est donc paradoxalement – les spectateurs étant conscients de la fabrication de la performance – un exhausteur de réalisme. C'est en somme ce que décrit Cameron, lorsqu'il concède que les sons, eussent-ils été recréés en studio, auraient semblé plus vrais que nature. La frontière entre esthétique réaliste voire hyperréaliste et authenticité semble donc extrêmement labile chez les documentaristes : pour Grierson, le réalisme s'accommode de quelques dérogations à la réalité,

²³⁴ Dans cet entretien, Cameron décrit les conséquences de l'explosion de la grenade anti-sous-marine sur le sous-marin, qui fut en partie inondé : « We took the Western “Q” channel from Rothesay out into a submarine, right out to sea, and they dropped depth charges and then we got this... it just sounded like ‘gonk’, and we came back again. A complete and utter waste of time and money and everything. In fact, when we had that particular occasion, we had Peter Handford and John Aldred and George Cole with us with this “Q” channel and we put this Western “Q” channel up into the sharp end of the submarine. And Peter Handford was operating it, I remember, this thing. And we went out to sea and the depth charge was dropped and everything was going quite happily and Peter noticed that the sort of water was getting a bit deeper on the ... and he thought it's nothing, normal submarine, and a sailor came into the thing and he said, ‘Christ!’ and he went out and slammed the door. And a little while later, a sort of petty officer came and looked in and said, ‘Christ!’ and slammed the door. Then they surfaced. Apparently, somebody had got... they'd submerged, leaving something open. Peter was about an inch deep or a foot deep in water then. But when you think of it, looking back on it, it's so crazy. I mean, all these effects can be done so easily, by Beryl Mortimer with a couple of tin cans. But... they were real. » (ACTT History Project Committee – Interview with Ken Cameron – 14th November 1988, BEHP 0070 T – Ken Cameron transcript, <http://historyproject.org.uk/interview/ken-cameron>, consulté le 20/01/2019)

²³⁵ Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham; London: Duke University Press, 2003).

²³⁶ Rudolf Arnheim, *Radio*, trad. par Lambert Barthélémy (1936; repr., Paris: Van Dieren, 2005), 42.

tandis que pour Cameron et les cinéastes du Crown Film Unit, réalisme et authenticité sont interchangeables, si bien qu'une esthétique strictement réaliste peut parfois ternir la réalité.

À l'inverse de *Close Quarters*, le film *Coastal Command*, réalisé en 1942 par J.B. Holmes, fut tourné principalement à l'intérieur d'un hydravion à coque Sunderland, avec pour protagonistes les membres d'équipage de l'embarcation. Il aurait donc été impensable pour Cameron de « gâcher » la réalité des images en utilisant des bruits de moteurs ne correspondant pas au modèle filmé :

In Jack Holmes's *Coastal Command* a great deal of the action took place in a Sunderland flying boat. It was shot in a flying boat, in the air, with the actual crew playing their operational roles. It was hardly likely that we should spoil the ship by using the incorrect engine sounds. *Even if the cinema-going public could not tell the difference, a member of a Sunderland crew would. And if you cheat once you have lost the confidence of your audience.* But the days of light, mobile recording equipment had not arrived. Our sound truck, as we have said, was vast. Ten enormous accumulators drove a large generator for the camera and recorder motors. Several more supplied power for the amplifiers, mixing desk, loudspeakers, rolls of film and so on, literally added tons. To make it more difficult Sunderlands were operating only off the Western Isles of Scotland. Even the Air Ministry jibbed at releasing one down to southern England simply to capture the noise of its engines. So I drove the truck up to Cumberland, embarked it on an empty tanker, sailed through stormy seas to Islay in the Hebrides, and waited until a Sunderland flew overhead. With the sound happily in the can we returned to Pinewood (nous soulignons)²³⁷.

De toute évidence, Cameron était conscient de l'inadéquation entre les efforts titanesques fournis par l'équipe du son pour créer un paysage sonore authentique (transport de matériel extrêmement pesant et encombrant – *Coastal Command* ayant été tourné avant l'acquisition d'une console portable par l'unité – dans des conditions météorologiques apocalyptiques) et les capacités de discernement limitées du public, capacités d'autant plus bridées par l'indigence des équipements de projection utilisés dans les circuits de distribution non-commerciale, comme nous le verrons dans le dernier sous-chapitre²³⁸. Toutefois il fait une fois de plus état de la volonté de l'unité documentaire de susciter la confiance de la société britannique dans son ensemble, composée non seulement de civils mais également de soldats expérimentés qui, à

²³⁷ Cameron, « All Squeak and no Bubble: Unpublished Memoir », 75.

²³⁸ Dans son entretien donné à l'ACTT, Cameron insiste davantage, comme pour *Close Quarters*, sur le caractère anecdotique des sons enregistrés (« it just sounded "whooooo" ») : « Well, Sunderlands didn't come down to this part of the country at all, so we took this bloody great sound truck, this six-ton sound truck, I drove it up to somewhere on the west coast of Scotland, and we chartered a tanker, or whatever it was, a freighter, and lifted the sound truck onto the thing, drove right out to Isla in the Hebrides. And then we sat down and waited and after a few days we persuaded a Sunderland to fly over - and back to London. It just sounded "whooooo". » (ACTT History Project Committee – Interview with Ken Cameron – 14th November 1988, BEHP 0070 T – Ken Cameron transcript, <http://historyproject.org.uk/interview/ken-cameron>, consulté le 20/01/2019)

l'occasion d'une permission, ou bien via les unités mobiles de projection, avaient également accès aux films du mouvement.

C'est cette même nécessité de fournir aux spectateurs des sons de combat authentiques et reconnaissables qui présida à l'enregistrement, lors de la bataille d'Arnhem, aux Pays-Bas, en 1944, de l'ensemble des types d'armement utilisés, ainsi que d'un vaste éventail de sons de combat, par l'équipe sonore de l'Army Film Unit, qui furent utilisés dans le film *The True Glory* :

An interesting example of the use of genuine sound-effects occurs in the film of the airborne invasion of Arnhem. It so happened that a sound-recording unit of the Army Film Unit was attached to the Second Army nearby at the time of the invasion. The recordist in charge made a special point of recording specimen tracks of practically every firearm used, in addition to a very complete set of general battle sounds. There was no particular film in view, although a number of the effects were used in *True Glory*. When the time came to prepare effects-tracks for the Arnhem film the officer who acted as liaison to the production unit, and who had himself been through the entire invasion, heard the tracks and was wild with excitement at their authenticity. He and the recordist spent many days in the theatre, mixing together every possible combination of battle sound to provide a complete and accurate background to every sequence. It is worth mentioning that this film must surely have the most correctly comprised effects-track of almost any film ever made. There is no faking and no substitution in any place. And without doubt this effects-track adds enormously to the impression of sincerity which runs throughout the film²³⁹.

L'« impression de sincérité » dont parle ici Cameron est due à plusieurs facteurs. D'une part, le film contient certaines séquences choquantes par leur brutalité, telles que le débarquement allié et la chute de nombreux soldats sous les tirs ennemis, le crash d'un avion de transport militaire « Dakota », alors que des parachutistes en sautent, ou encore la libération des camps d'extermination de Buchenwald et de Bergen Belsen et la découverte de leurs prisonniers décharnés. Par ailleurs les voix off sont, prétendument, celles de soldats ayant eux-mêmes participé à l'action et s'exprimant spontanément. Il s'agit en réalité d'acteurs professionnels – Peter Ustinov, Richard Attenborough et Robert Harris – qui étaient à l'époque en service dans l'armée, lisant des commentaires préalablement rédigés par les personnes qu'ils incarnent. Le caractère quelque peu affecté de ces voix off omniprésentes faisant preuve d'un patriotisme ampoulé, mais également la musique off de William Alwyn parfois envahissante, sont donc contrebalancés par la sincérité de certaines séquences démontrant sans retenue l'horreur de la guerre, et par la diversité et l'authenticité des sons employés.

²³⁹ Cameron, *Sound and the Documentary Film*, 38-39.

Par ailleurs, si l'équipe de Ken Cameron ne semblait reculer devant aucune difficulté, celui-ci reconnaît que le recours au bruitage était parfois inévitable, en particulier lorsque certains sons étaient impossibles à prévoir. Ainsi, alors que les sons des missiles V1, entendus à intervalles réguliers lors de la période dite des « quatre-vingts jours » pouvaient être enregistrés relativement aisément grâce au camion-régie placé à un endroit stratégique, il en allait autrement des missiles V2, ceux-ci n'émettant aucun son préalable :

An interesting comparison of the genuine and the faked sound effect occurred in two other Crown Film Unit productions. In the film *V-1* the track of a flying bomb approaching, passing overhead, cutting out and exploding was needed. Accordingly, during the height of the famous eighty days, a recording-van kept watch down "bomb alley". It was not long before all the necessary tracks had been recorded, and the effect which would have been very difficult indeed to fake was built up, all genuine and true to tradition. In Humphrey Jennings's *A Diary for Timothy* there was a call for the sound of an exploding rocket V-2. It was a very different matter. V-2 gave no warning of arrival, and short of leaving film running through a recorder twenty-four hours a day there was no hope of getting a genuine track. It is true that at least one was recorded by accident when it fell during a take at a music-recording session, but it was far from satisfactory. So, not altogether surprisingly, the decision to fake was taken. We found that an elaborate combination of a revolver shot, a seventeen-pounder gun exploding (cut on backwards), a squib exploding in a very reverberant carpenter's shop, and several peals of thunder mixed up together, gave quite a convincing noise²⁴⁰.

De même, Cameron ne condamne pas le recours à des sonothèques (*sound libraries*). Il rappelle que la bande sonore de *London Can Take It* était, à l'époque de sa sortie, unique en son genre, puisqu'il l'enregistra en positionnant des microphones sur le toit des studios Blackheath, à la faveur d'une nuit de Blitz particulièrement riche en explosions, mais que ces sons inédits furent par la suite réutilisés dans la quasi-totalité des films sur le Blitz :

And I remember very clearly one night, it was the night of the big blitz on London, the first big blitz, and it was about 7 or 8 at night and things obviously were going to get exciting, so just for fun I put a mike on the roof of the studio and recorded about 2,000 feet of the blitz noise – on optical film, mind you, it was long before magnetic film or anything like that – and about 2 or 3 in the morning we thought, well really this track should be kept and I rang Jack Holmes at home, he was in charge of the Unit then, and said, "We have recorded this track, do you think, dare I send it to the labs for processing?" He said, "Oh, well, might as well, it might be useful sometime." So I took it up to Humphries and we processed it. That track has been used for practically every blitz film ever since. It was a

²⁴⁰ *Idem.*

fantastic track, as a bomb fell about 100 yards away from the studio, it went pshhwew bonk²⁴¹.

Pour des raisons pratiques et économiques (il arrivait que des pistes fussent malencontreusement perdues ou que certains sons spécifiques ne pussent plus être entendus), des sonothèques devaient être systématiquement constituées par les unités documentaires :

When a unit has been producing films for a number of years, it is possible to accumulate a library of sound-effects which very likely reduces the labour of finding the right background sounds for future films. I say "it is possible" because in the inevitable rush that accompanies the last days of production valuable tracks have a habit of getting lost. [...] And, of course, there are occasions when sound has been recorded which will never occur again; for instance, the sound of the London Blitz, or a flying bomb. At least, we hope not²⁴².

Il était donc toujours préférable d'utiliser des sons enregistrés dans des situations similaires (le Blitz de Londres, typiquement), plutôt que de les recréer artificiellement. Cet aveu découle d'un souci de transparence, le public devant être informé de la possibilité que certains sons proviennent de sonothèques.

Cette préoccupation contraste avec le recours quasi-systématique qui semble y avoir été fait dans la production des actualités cinématographiques. En effet, selon un rapport de Mass-Observation daté du 7 janvier 1940 et intitulé « Faking of Newsreels », le montage des actualités était tenu secret par les sociétés de production britanniques (British Pathé, Gaumont-British News, British Movietone, British Paramount et Universal). D'après l'observateur Len England, qui mena l'enquête sur vingt-six actualités filmées, il était très fréquent, bien qu'impossible à prouver dû au secret de production des actualités²⁴³, que des sons surimposés de manière fallacieuse à l'image ne créent une confusion dans l'esprit du spectateur et ne conduisent à le duper :

²⁴¹ Ken Cameron, ACTT History Project Committee, BEHP 0070 T, 14 novembre 1988, <http://historyproject.org.uk/interview/ken-cameron>.

²⁴² Cameron, *Sound and the Documentary Film*, 39-41.

²⁴³ England insiste sur cette difficulté de prouver que les opérations de reconstruction sonore aient véritablement eu l'intention de duper le spectateur, le montage étant effectué dans le plus grand secret : « It must be re-emphasised that nothing can be proved conclusively unless one of the newsreels makes a big mistake. All of the « editing » is done by the newsreels in secret, and there can be no proof that the sound track was added afterwards, that commentary was intentionally misleading, or that actions were posed or reconstructed. », Leonard England, « Faking of newsreels », 7 janvier 1940, Report n°16, Dupl. 3, Mass Observation archive.

The impression created by any film upon an audience is the result both of the actual photographs and of the sound and commentary. Both of these elements can be made misleading. In the questions of newsreels, where a great deal of the sound is added from material in their libraries a completely false interpretation of the evidence can be conveyed. A picture of a burning building, for instance, may be accompanied by the sound of bombs exploding and by the commentator saying « this is but one of many buildings which have suffered » [...] The audience cannot concentrate at the same time on both commentary and pictures and the tendency is to merge the two together, believing the evidence of the eyes and therefore of the ears²⁴⁴. [...]

Len England donne ensuite l'exemple de la Pathé Gazette du 21 décembre 1939, qui contient des plans sur un destroyer en pleine action, accompagnés de sons d'explosions ayant de toute évidence été ajoutés par la suite, puisque le transport de matériel d'enregistrement était impossible. « The newsreel men in Finland naturally wish to travel light and carry no sound equipment (evidence ; Ralph Bond) [*sic*] and so all the sound of these shots is superimposed²⁴⁵ », affirme-t-il. Comme l'explique Masha Shpolberg dans un article sur le rôle du son dans les actualités filmées britanniques de la Seconde Guerre mondiale²⁴⁶, il était presque impossible de capter des sons en direct du front, l'équipement d'enregistrement sonore étant en effet lourd et peu maniable. La plupart des *newsreels* étaient donc tournés MOS, ou *mit out sound*, comme les cameramen appelaient les captations silencieuses²⁴⁷. Il est intéressant de constater que l'authenticité de la bande sonore des *newsreels* n'est cependant jamais mise en doute. Dans une actualité produite par British Pathé en 1940 et intitulée « Air Drama Off the Coast », la voix off assume parfois le rôle de témoin direct des scènes représentées à l'écran, s'exclamant :

Nazi bombers dive to attack our patrol! As you watch these stirring scenes, bear in mind that the cameraman stood his ground through terribly dangerous conditions risking his life – look, look, it's a hit! – risking his life to bring to the screen dramatic evidence of our defence's ability to drive Hitler's scourge from our shores. [...] No Hollywood fake pictures these! Just plain stark reality²⁴⁸.

²⁴⁴ *Idem.*

²⁴⁵ *Idem.*

²⁴⁶ Masha Shpolberg, « The din of gunfire: Rethinking the role of sound in World War II newsreels », *NECSUS: European Journal of Media Studies* 3, n° 2 (2014): 113–129.

²⁴⁷ Pour l'historien du cinéma Thomas Doherty, les sons des *newsreels* étaient la plupart du temps fabriqués en studio : « For most of the war, the additional burden in equipment and the concomitant danger of exposure made forfeiture of on-the-spot sound recording the better part of valour. Though a meticulous and time-consuming intermediary step, the process of dubbing in sound effects, mixing in appropriate commentative music, and recording the voice-over narration was more wisely done in the newsreels' New York offices. » (Thomas Patrick Doherty, *Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II* (New York: Columbia University Press, 2005), 270.)

²⁴⁸ British Pathé, *Air Drama Off the Coast* (British Pathé, 1940).

Si le commentateur garantit l'absence d'images truquées produites par les studios de Hollywood (ce qui n'est pas sans rappeler le commentaire « These are not Hollywood sound effects » de *London Can Take It*), il est cependant évident que les sons, y compris la voix off – qui cherche à reproduire une situation de témoignage direct alors qu'elle a bien sûr été enregistrée en studio – sont artificiels.

Nous voyons bien, à travers cette étude, que les critiques à l'égard de l'artificialité des sons étaient formulées « en interne », c'est-à-dire par les membres des sociétés de production, et en particulier des unités documentaires, tels que Ken Cameron ou Michael Balcon. Qu'en était-il de la perception des spectateurs ? Étaient-ils conscients des différences entre sons authentiques et sons recréés ?

3. Des conditions de réception difficiles : effets limités du réalisme sonore

Si l'on en croit Ken Cameron, le public était probablement incapable de discerner les nuances entre le ronflement du moteur d'un Catalina et celui d'un Sunderland. Toutefois, il semblerait que cette inaptitude ait tenu davantage au manque de moyens techniques dans les salles de projection qu'à l'ouïe peu entraînée des audio-spectateurs²⁴⁹.

“Lights please!” shouted a voice over the babble and laughter of children’s voices. “Listen, children,” said the man operating the movie projector, “for the second time I must remind you that this is a free show given by the Ministry of Information. If you can’t keep quiet, you will have to leave. All right, everybody. Lights out!”. In the comparative silence which followed this announcement, the Voice of Propaganda crackled... and buzzed... and crackled... and blurred. With considerable concentration we could catch a few words in every sentence. The hall was ice cold, the chairs were hard. The projector squeaked and rattled. Finally, we resigned ourselves to piecing together some kind of story out of the visuals. After all, you could hardly blame the children. And so for two hours a rural audience in a village hall somewhere in Britain got its bi-monthly dose of propaganda: *Worker and Warfront* (Rotha Productions); *Battle of Supplies* (Strand); *The Battle for Oil* (National Film Board of Canada); *The Harvest Shall Come* (Realist for LCI.). The first three of these films were straight commentary, but were still extremely difficult and sometimes impossible to follow. The last was a story film told in dialect and was completely unintelligible. The 1,300 shows are shared by factory audiences and villages. Although of course there are no children at the factory shows, the sound is often just as bad. There seem to be two main

²⁴⁹ Nous empruntons ce terme à Michel Chion, conceptualisé dans son ouvrage *L'audio-vision* (Chion, *L'audio-vision*, 2017).

problems: (1) The shows are not presented as well as they could be. (2) The quality of the sound is so bad that it is often completely unintelligible²⁵⁰.

Voilà comment un commentateur anonyme décrit, dans un article publié dans le numéro de mars 1943 de *Documentary News Letter*, une séance de projection non-commerciale du *newsreel Worker and Warfront* et des documentaires *Battle of Supplies*, *The Battle for Oil*, et *The Harvest Shall Come*, ayant eu lieu dans une salle des fêtes située « quelque part en Grande-Bretagne ». Selon lui, deux facteurs contribuaient à l'inintelligibilité totale de la bande-son : d'une part, la cacophonie ambiante, due à la présence d'un jeune public, et d'autre part, la piètre qualité de la bande-son. Alors qu'il était relativement aisé de pallier le premier problème, le second était dû à de multiples dysfonctionnements structurels, qu'il était autrement plus difficile de régler :

[T]here are conditions caused by the war which cannot be corrected. There is a shortage of trained projectionists. It is difficult to get replacements of projector parts. No new projectors of the best type have been received for over two years. Laboratory work is not all that it should be, due to inexperienced personnel, faulty film stock, and shortage of chemicals. But if we are going to have non-theatrical shows of sound films they must be heard. If not, there is no point in having sound and we might just as well go back to silent films with titles. Both the Ministry of Information and the producers could have done a lot towards getting better sound. The Ministry seems to have been so pleased with the figures that they haven't bothered to do anything about the sound. The producers see a 35 mm. show copy run with ideal projection conditions in a comfortable theatre and have not bothered to enquire any further. The Ministry invited them to meet the regional organisers of the non-theatrical scheme but only two producers turned up and no results were achieved²⁵¹.

Premièrement, la qualité de la projection laissait à désirer, la conscription ayant conduit à une disette de projectionnistes professionnels, et la réparation ou le remplacement de certaines pièces de projecteurs défectives ayant été très difficiles. Deuxièmement, le travail en laboratoire péchait par le manque d'expérience du personnel, la mauvaise qualité de la pellicule, et la pénurie de produits chimiques. Ces carences techniques conjoncturelles, dues à l'état de guerre et au rationnement, étaient difficilement remédiables. L'observateur désigne toutefois un troisième facteur « administratif » : le manque de volonté et de moyens mis à disposition par les producteurs qui, assistant à des projections dans les meilleures conditions possibles – salles silencieuses, et versions des films sur pellicules de 35 mm – ne jugeaient pas nécessaire de chercher à améliorer l'expérience de visionnage des civils lors des projections non-commerciales. La perte de qualité sonore causée par la réduction optique du 35 mm au 16 mm

²⁵⁰ « The Cracked Voice of Propaganda ».

²⁵¹ *Idem.*

– un format destiné à ce type de projections développé au milieu des années 1930, et popularisé pendant la Seconde Guerre mondiale – était en effet déplorée par de nombreux ingénieurs du son de l'époque, qui préconisaient, dans la mesure du possible, de réaliser des films prévus dès le départ pour le format 16 mm²⁵². Ce n'est pas tant la différence de taille (minime) entre les pellicules de 16 mm et celles de 35 mm qui influe sur la qualité du son, que la vitesse avec laquelle celles-ci défilent devant la cellule photo-électrique. Alors que les pellicules de 35 mm défilent à une vitesse minimale de 90 pieds par minute, celles de 16 mm ont une vitesse de 36 pieds par minute. Dans le cas d'une réduction optique, la pellicule de 16 mm est imprimée à partir de celle, plus rapide, de 35 mm, et une réplique photographique est ainsi élaborée, mais la copie de 16 mm étant soumise à davantage d'interférences – c'est-à-dire de particules obstruant le passage de la lumière – le rapport signal-sur-bruit est nécessairement plus faible, et certains sons deviennent inaudibles. Par ailleurs, la bande passante étant beaucoup plus limitée (100-5000 Hz par opposition à 30-12000 Hz pour le 35 mm), il était inutile d'enregistrer des fréquences trop graves ou trop aiguës, qui étaient inaudibles et détérioraient encore davantage le rapport signal-sur-bruit. De même, il était nécessaire que la musique d'accompagnement ainsi que les effets sonores fussent sporadiques et les plus simples possible, au risque de diminuer encore le rapport signal-sur-bruit. « [S]o often the “clever” use of sound spoils rather than improves the overall effect of the film because the one main thing, the intelligibility, has suffered²⁵³ », déclare Ken Cameron.

Plusieurs solutions étaient proposées par l'observateur du *Documentary News Letter* pour remédier à ce problème. Selon lui tout d'abord, le processus de création des films, de l'enregistrement à la projection, en passant par le développement des négatifs et l'examen des tirages et du processus de réduction optique, devait être supervisé par un ingénieur du son dans le but de produire une série de directives à l'intention des compagnies de production, des preneurs de son, des laboratoires et des projectionnistes. Par exemple, il préconisait de ne pas ré-enregistrer le son d'un film destiné à subir une réduction optique, de ne pas utiliser de musique de fond ou d'effets sonores, de ne pas employer de commentateurs aux voix graves (le recours à la voix off devint d'ailleurs, pour cette raison précise, de moins en moins fréquent pendant la période), et d'insonoriser les salles de projection de petite taille. Enfin, certains

²⁵² La raison pour laquelle seules des projections à partir de pellicules de 16mm étaient autorisées dans le circuit non-commercial est que les pellicules de 35 mm étaient hautement inflammables et donc très dangereuses dans un cadre non réglementé (jusqu'au remplacement, généralisé dans les années 1950, des pellicules à base de nitrate par des pellicules dites celluloid).

²⁵³ Cameron, *Sound and the Documentary Film*, 103.

systèmes de réduction optique étant meilleurs que d'autres, il conseillait l'utilisation du système Movietone. Il en appelait enfin directement au Ministère de l'Information et invitait le gouvernement à envisager une solution de toute urgence :

About nine million people are going to sit in village halls and factories during 1943 and see these non-theatrical shows. It is absolutely essential for something to be done quickly. The Ministry of Information has been approached with the suggestion that a sound engineer should be appointed to conduct an investigation but that was over a month ago and nothing has happened yet. Good audiences, good films, and a lot of valuable labour and materials are being wasted. It is about time that the M.O.I realised it is more important for people to see films and to hear them than it is to have a good report at the end of the year with a lot of fancy figures²⁵⁴.

En accusant le Ministère de l'Information de ne s'intéresser qu'au nombre d'entrées réalisées dans le cadre de la distribution non-commerciale au lieu de s'assurer de la qualité des projections destinées aux classes les plus populaires, il s'attaquait à un principe gouvernemental fondamental : l'accès aux programmes gouvernementaux des populations les plus isolées et la participation de tous à l'effort de guerre – permise, entre autres, par la diffusion au plus grand nombre des films didactiques (*instructional*). En réponse à ces accusations, Ken Cameron publia dans le numéro de novembre 1943 de *Documentary News Letter* un article intitulé « Sound on Documentaries Could be Improved », dans lequel il proposait des mesures concrètes à adopter :

Any sound engineer, when he knows that a film is to be played on inferior 16 mm. equipment in acoustically impossible halls, can, and generally will, make obvious little modifications to his re-recording technique. He will perhaps harden up the speech, open up the range between dialogue and the background, and so on. He should, I think, prepare thereby a second sound negative which will be used for all prints, both standard and sub-standard, intended for non-theatrical projection. Equally, provided he has the time and the necessary information, he will bear that slight but firm pressure upon the laboratory doing the work to ensure that dupe negative and prints are competently made. If he was very fortunate he might even have the opportunity of viewing a print or two at random to see that his instructions are being carried out²⁵⁵.

En-deçà de recommandations purement techniques (rendre les dialogues plus clairs en les faisant ressortir par rapport aux sons ambiants par exemple, ou préparer une seconde bande-son destinée à ce type de projection), il invitait les ingénieurs du son à suivre la progression de leur travail jusque dans les laboratoires. Toutefois, les ingénieurs étant la plupart du temps

²⁵⁴ « The Cracked Voice of Propaganda ».

²⁵⁵ Ken Cameron, « Sound on Documentaries Could be Improved », *Documentary News Letter* 4, n° 6 (novembre 1943): 230.

débordés, il estimait que ce travail de supervision devrait être effectué par des fonctionnaires du Ministère de l'Information, peu enclins à s'acquitter de leur tâche, si bien que la plupart du temps, les ingénieurs du son étaient tenus responsables de l'inintelligibilité de la bande-son :

But in view of the pressure of work under which most of this country's sound departments are labouring at the moment, I feel that the main part of the work of laboratory supervision and print checking should be borne by the controlling distributor—generally the M.O.I. This work appears to have been done by them in the past with a singular lack of effectiveness. As a rule, however, the engineer who after all is ultimately held responsible for the quality of the sound, is not told that the film will be reduced to 16 mm. ; he will not know what laboratory will handle this and other release work; he will certainly not be given the chance of ensuring that all his careful work is not ruined by official negligence and technical incompetence²⁵⁶.

Il imputait par ailleurs ce défaut au recours trop fréquent, dans le mouvement documentaire, à des acteurs non-professionnels s'exprimant dans une forme dialectale de l'anglais, difficilement compréhensible par l'ensemble de la population :

Dialect, in the accepted sense of the word, should be avoided. Broad Suffolk is perhaps tolerated in East Anglia; it is laughed at in Scotland; in the Midwest USA it is not worth running. Recordists who after all are not born saboteurs, agree with their directors that the best person to play the part of a Cornish fisherman is a man who is at least connected intimately with both Cornwall and fish. Such realism is the lifeblood of documentary. But in so many cases a more careful choice of artiste [*sic*] could result in a soundtrack that would satisfy all needs²⁵⁷.

Bien que le recours au dialecte et à une variété d'accents eût été, pour les documentaristes, une des conditions nécessaires à l'émergence d'une esthétique réaliste, comme nous l'avons vu précédemment, il incombait aux réalisateurs, en concertation avec les preneurs de son, de choisir des individus dont la diction fût compréhensible par le plus grand nombre. La nécessité de sélectionner des acteurs non-professionnels présentant une certaine maîtrise de l'élocution est également l'objet d'un des chapitres de *Sound and the Documentary Film* :

The problem of articulation is one of the major factors contributing to the failings of the documentary sound track as opposed to that of the feature film. The professional actor has trained his voice—and continues to train it. His voice is correctly modulated whether in a shout or a whisper. His tone is supple, his diction under full control. He knows from experience the inflexion needed for any phrase. He is able to rush through a sentence, yet remain distinct in every syllable. At least this ideal state of affairs should be the rule. How can one expect such perfection from a man who has never seen a microphone before in his

²⁵⁶ *Idem.*

²⁵⁷ *Idem.*

life? The documentary recordist should be able to recognize a voice with possibilities—even from a badly delivered test. Although he must be a master of the techniques of his job, yet he must be able to advise and help his director to handle his artistes. And indeed he must be given the opportunity to do so²⁵⁸.

Les trois fléaux à l'origine de la médiocrité de la bande-son des films projetés dans le cadre des séances non-commerciales, à savoir la réduction optique induisant une perte de qualité entre le 35 mm et le 16 mm, la mauvaise facture et l'entretien fautif des projecteurs, et enfin les conditions acoustiques déplorables des salles de projection de fortune, sont également mentionnés par Cameron dans *Sound and the Documentary Film*²⁵⁹ et par d'autres, tels que Roger Manvell, dans son ouvrage de 1947, *Film*²⁶⁰. Un manuel très complet, intitulé *Cine-Film Projection : A Practical Manual for Users of all Types of 16-mm. and Narrow Gauge Film Projector* fut par ailleurs publié par Cecil A. Hill en 1948 à l'intention des projectionnistes amateurs, dans lequel il entendait fournir de nombreux conseils pratiques concernant l'entretien des projecteurs et des haut-parleurs, ou le placement et l'orientation des haut-parleurs par exemple²⁶¹.

Il est bien évident que les conditions d'audio-visionnage qui étaient celles du circuit non-commercial étaient de loin les plus catastrophiques. Il semble toutefois que la qualité sonore des projections commerciales eût parfois été presque aussi déplorable, du fait de l'incompétence des projectionnistes, et de la médiocrité du matériel de projection. D'une part, les projectionnistes devaient être responsables de l'entretien du matériel qui, s'il n'était pas effectué correctement, pouvait donner lieu à l'apparition de bruits parasites :

[T]here are certain routine operations which are the responsibility of the operator in charge of the projection room, such as keeping the optical system absolutely free from dirt, and

²⁵⁸ Cameron, *Sound and the Documentary Film*, 15-16.

²⁵⁹ « No matter how great the skill of the recordist there is inevitably a likelihood that the tracks will have a lower level of intelligibility than those of the normal studio pictures. When this fact is coupled with the questionable reduction and printing that usually occurs in the preparation of 16 mm. copies, and the condition of many 16 mm. projectors, and the appalling acoustic conditions of the average school-hall which very often has to serve as a theatre, then it is astonishing that anyone ever understands anything at all. » (*Ibid.*, 97.)

²⁶⁰ Manvell, *Film*, 111.

²⁶¹ « The range of frequencies audible to the human ear extends from about 16 to 16,000 cycles per second. That produced by your equipment, however, may range from about 40 to only 8,000 cycles. If it can reproduce sound at 10,000 cycles you can congratulate yourself as being the owner of a fairly good machine. But can a single speaker do full justice to such a range of sound? The answer to that question is—very seldom. Sound, as a natural phenomena [*sic*], has a number of peculiarities, and one of these is that many of the upper frequencies are more “directional” than those lower down the scale. These frequencies can actually be “beamed” at the audience with great affect, and that, in a nutshell, is why you must tilt the loudspeaker slightly downwards. But a second speaker, for treble reproduction only, will go far towards helping you to give an excellent rendition of all the sound printed upon the sound track. » (Cecil A. Hill, *Cine-Film Projection: A Practical Manual for Users of all Types of 16-mm. and Narrow Gauge Film Projectors* [Londres: Fountain Press, 1952], 45).

keeping the output from both projectors the same. There is no excuse for the irritating flutter caused by poor projector threading or inadequate lubrication, or the violent change in level which occurs at every change-over, simply because nobody has bothered to follow an elementary routine²⁶².

Toutefois, c'est la prise d'initiatives intempestive par certains projectionnistes que Cameron déplore le plus, en ce qu'elles dénaturent l'intention première des producteurs et des équipes de tournage. Il donne l'exemple d'une pratique commune appelée « présentation », qui consistait à passer, par-dessus le générique de début, de la musique jouée par un gramophone :

Then again there is that infamous practice, called in the trade journals "presentation," by which the "non-sync." gramophone record is allowed to play right through the titles of the film, to the accompaniment of coloured lights and grudgingly half-opened curtains. Surely the audience which pays its money to *see* a film is entitled to see it as the producer intended, and not with the futile trimmings of the over-zealous third projectionist. It is the excessive misuse of these gadgets which often makes a visit to the local pictures an infuriating experience to one who is genuinely interested in seeing a film for entertainment²⁶³.

Il arrivait par ailleurs très fréquemment que les projectionnistes s'octroient la liberté d'augmenter ou de baisser le volume des films à des moments qu'ils jugeaient opportuns, ou que le son des haut-parleurs soit trop faible ou trop fort. Il conseillait par conséquent aux ingénieurs du son de compresser l'amplitude sonore de leurs enregistrements afin que la marge de manipulation soit la plus faible possible :

[N]o matter to what lengths the recordist may have gone to ensure that his levels are correct, no matter how high he may record his title music and his big effects, the volume of sound heard by the audience entirely depends upon the amount the projectionist turns his control. There is no easier way to ruin the effect of a film than to play the sound so quietly that subtle effects are lost and *fortissimo* passages lacking in all « kick. » The recordist can have no confidence that his work will receive intelligent handling when it reaches the public. Accordingly, the tendency is to reduce the risk of total failure by re-recording the track so that the overall modulation depth remains as nearly as possible level. Available volume-range is sacrificed so that a track is produced which is almost fool proof²⁶⁴.

Il est intéressant de mentionner ici le brevet provisoire déposé en 1941 par le réalisateur Len Lye auprès de l'Association of Cine Technicians pour une méthode novatrice qui prévoyait d'imprimer deux pistes sonores séparées, l'une pour les dialogues et le commentaire, l'autre pour les effets sonores, et de les placer côte à côte, afin de pallier la perte de définition inhérente

²⁶² Cameron, *Sound and the Documentary Film*, 97.

²⁶³ *Idem.*

²⁶⁴ *Ibid.*, 95.

à la phase de mixage. Pour qu'elle fonctionne, cette méthode prévoyait que le projectionniste monte le volume, ce qui ne fut évidemment pas fait dans la grande majorité des cas, si bien que la bande-son était souvent inintelligible, comme en attestent plusieurs témoignages récoltés par Mass-Observation que nous étudierons plus bas. Cette méthode ne fut mise en pratique que pour le film *Newspaper Train*, réalisé en 1942 pour le Realist Film Unit, du fait d'un manque d'investissement du Ministère et des résultats peu convaincants obtenus lors des projections. Cameron cite également les cas extrêmement cocasses d'exploitants refusant d'augmenter le volume sonore dans un souci d'économie d'énergie, ou d'opérateurs zélés, montant ou baissant le volume au gré de leur fantaisie :

Some theatre managers have peculiar ideas connected with sound-reproduction, and there is supposed to be the famous case of the manager who refused to allow the volume of the sound to be increased because, he said, it used up more electricity! As bad as the operator who will not play sound at an adequate level, is the one who is so keen on presentation that he is not content to let the sound-track remain as it is, but insists upon improvising his own cues. A few seconds *after* the guns start firing he turns the volume up, and brings it back to normal a few seconds *after* the commentary has returned. The effect is calamitous. Unfortunately, the average audience do not realize fully what is wrong, and just collect the overall impression that something is radically wrong with the film²⁶⁵.

Cameron soulève ici un point primordial : celui de la réception des films documentaires, et en particulier de leur bande-son. Dans quelle mesure les audio-spectateurs étaient-ils capables d'analyser les défauts de la bande-son ? Quelles étaient les critiques formulées à l'égard des films dont la bande-son était inaudible ? À l'inverse, dans des conditions de projection standard, quel était l'effet du réalisme sonore des films documentaires sur le public ? Les enquêtes conduites par Mass-Observation sont à ce titre très éclairantes.

3.1. « *Something was wrong with it* »

En avril 1942, Mass-Observation lança une enquête sur la réception de quatre courts-métrages produits par diverses unités documentaires pour le Ministère de l'Information. Ces films étaient *War in the East*²⁶⁶ (1942), sur les opérations conduites sur le front de l'Est produit par le Shell Film Unit, *Seaman Frank Goes Back to Sea* (1942, réal. Eugene Cekalski), documentaire

²⁶⁵ *Ibid.*, 96.

²⁶⁶ Le titre de ce film est erroné dans le rapport, qui indique qu'il s'agit de *War in the Pacific*. Cependant, ce film sortit en mai 1943 en salles et ne peut donc pas avoir été inclus dans ce compte rendu. Selon les rapports des observateurs individuels que nous avons également consultés aux archives de Mass-Observation, le film faisant l'objet de leur étude est bien *War in the East*, et non *War in the Pacific*.

dramatisé sur l'institution National Savings, construit autour du marin Frank Laskier, célèbre pour ses interventions radiophoniques, *Rush Hour* (1941), comédie d'Anthony Asquith encourageant les civils à faire leurs courses et à emprunter les transports publics en dehors des heures de pointe, et enfin *Newspaper Train* (1942), documentaire de Len Lye sur le travail exemplaire des employés chargés de la mise en circulation des journaux en dépit du Blitz²⁶⁷. Les réactions à l'ensemble de ces films furent étudiées dans le cadre de leur projection en salles.

La première remarque du rédacteur du rapport est que, contrairement à des courts-métrages tels que *Builders*²⁶⁸ (1942, Pat Jackson) ou *100 Million Women*²⁶⁹ (1942, Jiri Weiss, Soviet War News Film Agency), les films étudiés ne provoquèrent que très peu de réactions chez le public, mis à part quelques éclats de rires occasionnels pour *Rush Hour*. L'observation de terrain – c'est-à-dire à l'intérieur des cinémas, pendant les séances – eut donc une utilité très limitée dans cette enquête, dont les résultats se fondent davantage sur des entretiens directs avec des membres du public à la sortie des salles, menées par sept à onze observateurs à plein temps, et une centaine d'observateurs occasionnels. Un total de 1 525 entretiens furent réalisés. L'une des questions posées par les observateurs aux enquêtés concernait la vitesse du commentaire (trop lente, trop rapide ou adéquate) des films, ou des dialogues, dans le cas de *Rush Hour*. Dans l'ensemble des films étudiés, les personnes interrogées se plaignent très régulièrement du commentaire, et vont parfois jusqu'à penser que l'appareil de reproduction sonore du cinéma est défectueux (« the photography was not bad but sound reproduction definitely faulty²⁷⁰ », regrette le proche d'un des observateurs, après avoir visionné *Seaman Frank*). Les remarques qui suivent furent formulées à propos de la bande-son de *Seaman Frank Goes Back to Sea* :

²⁶⁷ Ce titre est également erroné dans le rapport, dans lequel le film est intitulé « Seaman Laskier Goes to Sea Again » (Mass Observation, « Report on MOI shorts and their reception », 1943, Rapport n°1193, Mass Observation archive).

²⁶⁸ Un autre rapport sur le film *Builders*, qui traite de la construction d'usines pendant la guerre, et se présente sous la forme d'un dialogue entre un narrateur hors-champ et les ouvriers, souligne le réalisme des dialogues, malgré certaines difficultés à distinguer les sons ambiants des discussions entre le narrateur et les ouvriers (ce qui, peut-être contribuait à son esthétique « sur le vif ») : « The way the labourers spoke was also good and very realistic; personally I found the bricklayer difficult to understand at first, but that may be due to a slight remaining language difficulty on my part. What I did not think very good were the over-pronounced background noises in the early third of the film. It was a bit of a battle to listen to the commentator and the noises, and the latter part of the film was certainly an improvement on this, since the building noises were far less loud than in the earlier part. » (EL, « Builders (MOI short film) », 16 mars 1942, 17-8-A Film Reports and Memos, Mass Observation archive.)

²⁶⁹ Les deux films mentionnés ont également chacun fait l'objet d'une enquête quantitative de Mass-Observation (« 100,000,000 Women », février 1942, 17-9-F 100,000,000 Women and We Want More Ships, Mass-Observation archive.)

²⁷⁰ Mass-Observation, « Report on MOI shorts and their reception ».

M20B²⁷¹: “Not loud enough”
 M50B: “It was very muffled”
 M30C: “It wasn’t so much a case of too fast or too slow as indistinct”
 M40C: “Not hard enough for the public”
 M45D: “Something was wrong with it”
 F25B: “It wasn’t clear enough”
 F30B: “Too muffled”
 F65B: “Something was wrong with it”
 F20C: “Too fast and too indistinct”
 F45C: “It was a bit indistinct but the speed was alright²⁷²”

De manière générale, les critiques les plus fréquentes ont trait au volume sonore (pas assez élevé) à la vitesse du commentaire (trop lent, en particulier pour les classes B), et à l’absence de clarté des voix, qu’ils ou elles qualifient d’« étouffées », de « peu claires », d’« indistinctes », et au son en général, dont ils ou elles pensent qu’il est défaillant (« there’s something wrong with it »). Les critiques concernant le caractère « étouffé » (« muffled ») des voix, dont se plaignent « 23 % de la classe B (classes moyennes), 12 % de la classe C (artisans et ouvriers qualifiés), et 8 % de la classe D (ouvriers non-qualifiés) », ne furent formulées que pour *Seaman Frank*. « There is a tendency for B class to be most critical, and this is particularly so in the case of *Laskier and Newspaper*, where well over twice as many B class are critical as are D class », remarque l’auteur du rapport.

Cette réticence des classes populaires à formuler des critiques, même découlant de perceptions purement sensorielles (le fait que le commentaire soit inaudible, par exemple) provient sans doute de ce que Pierre Bourdieu nomme l’habitus, système de dispositions durables intériorisées par les individus du fait de leurs conditions d’existence (origines sociales, socialisation primaire, trajectoires individuelles et collectives, etc.), et qui fonctionne comme principe inconscient d’action, de perception, de réflexion et de jugement. Comme l’explique Bourdieu dans *La Distinction* (1979), l’acquisition des compétences culturelles, mais également du sentiment de légitimité culturelle, s’opèrent par le biais de l’habitus²⁷³. Ainsi les classes populaires, ayant le sentiment de ne pas posséder la légitimité culturelle des classes supérieures, tendent-elles à s’auto-exclure du jeu de la culture, et se considèrent-elles comme incapables de formuler un jugement sur des œuvres d’art « légitimes ». Ici, le cinéma documentaire officiel,

²⁷¹ Rappelons ici que les codes constitués de lettres et de numéros correspondent au sexe (M pour « male », F pour « female »), à l’âge, et à la catégorie socio-professionnelle des personnes observées (A correspondant à « rich people », B aux « middle classes », C « artisans and skilled workers », et D « unskilled workers and the least economically or educationally trained third of our people »).

²⁷² Mass Observation, « Report on MOI shorts and their reception ».

²⁷³ Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale de jugement* (1979; repr., Paris: Les Editions de Minuit, 1992).

bien qu'à destination de tous, était probablement considéré par les classes populaires comme une production « sérieuse », sinon rébarbative, et non comme une simple source de divertissement, dont la compréhension supposait pour eux d'avoir acquis certaines compétences techniques et esthétiques.

Ce sont par ailleurs souvent les observateurs eux-mêmes, et non les enquêtés, qui déplorent la piètre qualité du son. « The commentator's voice was too husky and difficult to catch (or was it the incoming audience?)²⁷⁴ », regrette un observateur de Bishop Auckland (une ville du comté de Durham). Un autre critique l'inintelligibilité de la voix de Seaman Laskier ainsi que le choix incongru de mêler les voix du commentateur neutre et du marin, qui ajoute au caractère incompréhensible du film – il émet d'ailleurs l'hypothèse que ces problèmes puissent être dus à des défauts techniques inhérents aux salles de projections auxquelles il s'était rendu :

There were complaints from all quarters that the voice was difficult to understand and was muffled. I found this myself and especially found difficulty in catching what Frank Laskier was saying. His voice was very low and perhaps too nasal, though that may have been due to bad production in the particular cinemas I went to. [...] I also thought that the commentary had little connection with the screen scenes, and it was at times a strain to listen to the commentary and follow the screen intelligently at the same time. I did not think the mixture of the commentator's and Seaman Frank's voice a good thing; it had no obvious point, and added to the general puzzle of the film²⁷⁵.

Non seulement les enquêtés se plaignaient-ils de la qualité du son, qui rendait la compréhension du commentaire difficile – rendant caduc le message de propagande qu'il transmettait – mais ils soupçonnaient la production d'avoir remplacé la voix de Seaman Frank (reconnaissable entre toutes) par la voix d'un acteur, nuisant ainsi au réalisme et à la crédibilité du film :

F60B: Well, I don't know. It was a good film but I kept wondering if that was really his voice.

Anonyme: Two airmen sitting behind me thought Laskier too damn good to be true and if he was not an actor, had been one – anyway had a « trained » voice²⁷⁶.

Le rapporteur conclut enfin :

²⁷⁴ Mass Observation, « Report on MOI shorts and their reception ».

²⁷⁵ *Idem.*

²⁷⁶ *Idem.*

Laskier's whole approach lacks the vigour and momentum of his broadcasts. The quality of his voice is there, but the feeling and firmness is not so marked. The mixing of the two voices on the sound track is also confusing, and as well as the ordinary audience, several investigators studying the film were confused by this even after the second and the third time of seeing it. A point of detail, but one which is characteristic perhaps of the general weakness of this film, is the sequence where Laskier is registering and the sound track does not appear to be synchronised with his actions. [...] Incidentally, the author of this report cannot refrain from mentioning his own surprise at the sequence where the voice was saying "You are looking at real Englishmen." During this rather proud passage, orientated towards the heroes of the sea, one is in fact looking at Maurice Brown of the BBC Music staff²⁷⁷.

Pour les enquêtés tout comme pour les observateurs et le rapporteur, le film pêche donc par ses défauts techniques, aggravés la plupart du temps par la mauvaise qualité des appareils de projection, mais également par son manque d'authenticité, transparaissant à travers l'absence de naturel de la bande-son. Ces objections rejoignent les recommandations formulées, entre autres, par Ken Cameron, qui plaidait pour un réalisme sonore dans la mesure du possible, et notamment le recours à des voix crédibles, afin que le public ne se sente pas dupé.

Le deuxième film dont la bande-son est soumise aux critiques les plus sévères est, de manière prévisible, *Newspaper Train*, seul film dans lequel fut employé, comme nous l'avons précisé plus haut, le système breveté par Len Lye consistant à juxtaposer deux pistes son, qui supposait une certaine maîtrise technique de la part des projectionnistes. En sus des critiques fréquemment formulées à l'encontre de la voix du commentateur – le journaliste américain Merrill Mueller – jugée inintelligible et terne, les commentaires faisant état de la confusion créée par la superposition de couches sonores sont légion. La conclusion du rapporteur traduit l'incompréhension générale quant au message du film qui semble en avoir résulté :

The loud street noises on the soundtrack at the beginning assist this confusion, and incidentally make the commentary more difficult to hear, which may be a serious point as people seem anyway to tend to find difficulty in taking in everything in the commentary. [...] Here again, the background noises seemed to divide people's attention – commentary, blitz noise, maps and movement²⁷⁸.

Il est intéressant de constater que les passages auxquels il fait référence et dont il déplore la bande-son chaotique sont par ailleurs ceux dans lesquels l'usage du son est des plus créatifs. La séquence montrant une carte du réseau ferroviaire des environs de Londres notamment, s'accompagne de sons de bombardements et, alors que l'on entend l'impact des bombes et leur

²⁷⁷ *Idem.*

²⁷⁸ *Idem.*

explosion, des épingles sont placées sur la carte pour indiquer la zone touchée. Ce contrepoint sonore est employé à plusieurs reprises dans le film, dans lequel la perturbation de la distribution des journaux causée par le Blitz est illustrée par une disjonction entre les images des chemins de fer et des ouvriers en charge de la distribution parvenant à surmonter les difficultés – suivant le principe du *business as usual* – et le chaos sonore provoqué par les bombardements. Le sifflement du train postal est mêlé à ceux du grondement des moteurs des bombardiers et de l’explosion de bombes, alors même que l’on ne voit jamais aucune image du Blitz à l’écran. Aucun observateur ou enquêté ne fait mention de cette originalité dans le traitement du son, les conditions de projection, souvent déplorables, ayant fort probablement conduit à transformer cette esthétique contrapuntique en un magma sonore incompréhensible.

Il semble enfin, si l’on en croit les enquêtes de Mass-Observation, que le réalisme sonore, lorsque les conditions de projection le permettaient, ait été apprécié par le public. Dans un memo de Mass-Observation rédigé le 13 novembre 1940, intitulé « A memo from Mass-Observation on the suggested A.T.P. film *Battle for Britain* with probable reactions of cinema audiences », adressé au réalisateur Sergei Nolbandov et signé par Len England, ce dernier recommande de privilégier des films de la veine de *London Can Take It*, dont le paysage sonore d’une nuit de Blitz est simple et efficace, plutôt que des productions à l’esthétique grandiloquente telles qu’en proposaient les studios Ealing au début de la guerre (anciennement Associated Talking Pictures), dont *Battle for Britain*, qui ne vit finalement jamais le jour. Selon Len England, alors que *London Can Take It* reflétait de manière authentique l’expérience quotidienne des Londoniens, *Battle for Britain* ne présentait « aucune connexion avec ce qu’il se passe » :

The most successful moment in *London Can Take It* was simply the sound of planes in the distance, then guns, then bombs, a sound track of a night raid. The audience recognised this, and enjoyed it as part of their own experience. The air raid in *Battle for Britain* is simply a travesty of this. [...] *Battle for Britain* is unreal in its ending. [...] The final scenes concern something that [people] all know much about, and they know too that the air raid depicted had no connection with what really happens. They know too well that so far from playing hide and seek with planes, searchlights very rarely pick up a plane at all; that two or three is the maximum number of planes brought down in a night attack; that the civilian population is afraid of air raids; above all, that workers do not work on after the “imminent danger” signal²⁷⁹.

²⁷⁹ Leonard England, « A memo from Mass Observation on the suggested A.T.P. film *Battle for Britain* with probable reactions of cinema audiences », 13 novembre 1940, Mass Observation archive.

Il est intéressant qu'England reproche à *Battle for Britain* de donner une représentation fallacieuse du stoïcisme des civils (« the civilian population is afraid of air raids ») et d'une attitude qui serait caractéristique du *business as usual* (« the workers do not work on after the "imminent danger" signal »), lorsque *London Can Take It* montre précisément des civils, réfugiés dans les abris antiaériens, jouant aux fléchettes, dormant paisiblement, jouant de la musique ou lisant le journal avec insouciance, et qui, dès l'aube, reprennent le travail et leurs activités quotidiennes au milieu des décombres. Ces décalages dans la perception d'éléments ouvertement propagandistes sont la manifestation de ce qu'exprimait Ken Cameron : plus les effets sonores sont réalistes et perçus comme authentiques, moins le public aura l'impression d'être dupé et se méfiera du caractère « officiel » des films. Dans le cas de *Battle for Britain*, les remarques de Len England se basaient exclusivement sur le script fourni par Ealing ; le manque de crédibilité des événements dépeints ne pouvait donc être tempéré par une bande-son réaliste.

L'esthétique réaliste était-elle pour autant systématiquement appréciée ? Les réactions des spectateurs à une bande-son se voulant authentique sont très diverses, certains se plaignant de l'impact psychologique d'un excès de réalisme, d'autres en faisant l'étalon à l'aune duquel se mesure la valeur d'un film.

3.2. « *They laugh at realism* »

Roger Manvell, dans un article intitulé « They Laugh at Realism », publié en mars 1943 dans *Documentary News Letter*, faisait état de la difficulté des spectateurs à appréhender de manière sérieuse les acteurs non-professionnels des documentaires, tant ils étaient habitués aux conventions du mélodrame. Cette prédisposition du public, cette « nouvelle psychologie », comme l'appelle Manvell, était selon lui à prendre en compte par les réalisateurs de documentaires, qui devaient être conscients de l'incongruité, pour la plupart des publics ordinaires, de voir et d'entendre leurs semblables à l'écran :

The conventions of melodrama have predisposed our twenty-five million cinema addicts to anticipate well-groomed artificial faces, dramatically timed gesture and action, the finesse of the well-paid artist. [...] The documentary directors started out the other end of the scale. The only artists were behind the camera: the only timely gesture from the real unpaid raw material of humanity in front of the lens was the gesture of their particular craft or skill. The pits and hollows of their unsmooth faces, accentuated by lighting and camera angle, were a new pictorial idiom, a new translation of what was too familiar in daily experience to seem right on a screen so long devoted to the strange glamour of the stars. And so these faces from the street and factory, enlarged in close-up, smiling, self-conscious, real, were a

shock to the people themselves, and caused the same laughter as the curate gets when he appears in a farce at some parish theatricals²⁸⁰.

Il convient de rappeler qu'avant la guerre, le documentaire était principalement réservé aux élites intellectuelles, pour la plupart membres de la London Film Society, et que le circuit non-commercial était autrement moins développé que pendant les années 1940. Il était donc naturel que les spectateurs eussent fait preuve d'une certaine inhibition et de gêne face à un « nouveau langage pictural, à la traduction nouvelle d'une expérience quotidienne bien trop familière pour sembler appropriée à l'écran » (« a new pictorial idiom, a new translation of what was too familiar in daily experience to seem right on a screen »). Toutefois, selon Manvell, les spectateurs étaient avides de films commerciaux réalistes, mêlant à la fiction des éléments authentiques, qui leur permettaient de partager « les émotions de la guerre », contrairement aux mélodrames coupés du réel (*escapist fantasies*) :

Exhibitors go on clamouring for the escape-from-the-war pictures, full of the glamour-beauty which has paid so well in the past, and will always pay whilst there is nothing else to see. Audiences, shocked into seriousness by the Nazi threat to their strength and civil liberties, by their broken homes and severed affections, are no longer sure that glamour-beauty supplies their need. They require to share the emotions of the war itself, and to a generation not fully literate in good writing, the screen alone can provide serious participation in the dominant emotion of this changing world. This explains the success of those films which have combined a good story with actualistic treatment – *The Foreman Went to France*, *49th Parallel*, *One of Our Aircraft is Missing*, *Next of Kin* and *Nine Men*²⁸¹.

Il était cependant nécessaire, afin que les films ne fussent perçus ni comme grotesques²⁸² ni comme coupés des réalités de la guerre, d'obtenir un équilibre entre esthétique et sensibilité documentaires – la « sympathie envers le peuple » typique des documentaristes – et film de fiction :

This new school of realism requires the assistance of the documentary directors who know the people who are fighting the war. It requires their sympathetic understanding in the direction of that people when they are needed in front of the camera. But these directors must watch what is for them a new audience psychology, the psychology of the direction of the feature film. Truth must be presented, but in such a way that its inescapable emotional appeal is felt through the peculiar channels of screen idiom along which the public has

²⁸⁰ Roger Manvell, « They Laugh at Realism », *Documentary News Letter* 4, n° 3 (1943): 188.

²⁸¹ *Idem*.

²⁸² Il est intéressant de constater que certains sons « authentiques » provoquaient également l'hilarité du public. Dans un compte rendu de Mass-Observation sur une séance de projection du documentaire *Men of the Lightship* (1940, David McDonald) au cinéma Palladium, le 11 Septembre 1940, l'observatrice Yvonne Stuckey note : « Sound of foghorn : laughter b. Imitation of sound from cheaper seats. » (« Film Reports 1941-1942 », s. d., 17-1-C, Mass-Observation archive).

learnt to receive its emotional impulses. They must not laugh at realism; they must feel its power and understand its implications²⁸³.

Le « pouvoir » du réalisme était, pour certains spectateurs, bien réel : il n'est pas rare de rencontrer des écrits personnels ou comptes rendus faisant état d'une collusion passagère entre sons filmiques et sons réels, comme nous le verrons plus loin.

3.3. *Réalisme ou réalité ? Impact psychologique de l'esthétique réaliste*

Dans une lettre au *New Yorker* datée du 3 décembre 1944, la romancière Mollie Panter Downes relate ainsi son expérience de visionnage du documentaire de Humphrey Jennings *VI* (1944), sur le bombardement de Londres par les missiles V1 en 1944 :

When a robot was shown groaning and popping into the foreground and there was suddenly that familiar cut-off of the engines and that dreadful silence before the explosion, you could have heard a pin drop in the theatre. People shut their eyes and grabbed the arms of their seats, trying to overcome an absurd, almost uncontrollable urge to crawl under them²⁸⁴.

Bien que la mise en mots de l'expérience esthétique d'une romancière diffère nécessairement des réponses obtenues lors d'enquêtes sociologiques, la réaction de peur dont elle fait part, tel son « besoin incontrôlable de se réfugier sous les sièges », est caractéristique de l'impact psychologique des bombardements de missiles sur les civils et de la manière dont ceux-ci avaient intériorisé le son épouvantable qu'ils produisaient. Comme nous l'avons évoqué plus haut, Ken Cameron et son équipe eurent à cœur d'enregistrer le son véritable des missiles V1 en postant leur camion-régie sur « l'allée des bombes », ce qui conféra à la bande-son une puissance d'évocation troublante, dont le journal *The Times* déclara qu'elle avait été enregistrée avec une « perfection perturbante » (« recorded with a disturbing perfection²⁸⁵ »). Une expérience similaire est évoquée par le spectateur Ronald Driver, qui écrit au journal *Picturegoer*, en septembre 1940, à propos du film de fiction *Unpublished Story* (1942), de Harold French, dont les séquences de raid aériens étaient accompagnées des véritables sons d'explosions, du sifflement des bombes, du ronronnement des moteurs de bombardiers et du « gémissement » caractéristique des canons antiaériens : « A siren denoting a jail break set the audience running

²⁸³ Manvell, « They Laugh at Realism », 188.

²⁸⁴ Mollie Panter-Downes, *London war notes, 1939-1945* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1971), 351.

²⁸⁵ « V1 », *The Times*, 24 novembre 1944, 6.

for the exit²⁸⁶ ». Là encore, le réalisme sonore du film provoqua, selon Ronald Driver, une réaction viscérale au sein du public. Son expérience de visionnage du film *Convoy* (1940), de Pen Tennyson, fut d'autant plus mémorable :

I entered the cinema after obtaining my ticket, during an alert, there was planes roaring overhead and gunfire. As I opened the door I was hailed by an explosion and then a piercing scream. Now how was I to know that this scream was actually a shell fired from the *Deutschland* and not a bomb? I had a bit of a turn, can you blame me²⁸⁷?

La confusion entre les sons réels du Blitz et leurs représentations réalistes au cinéma est très régulièrement évoquée dans les journaux personnels collectés par Mass-Observation, ou dans des ouvrages parus pendant le Blitz. C'est le cas de Basil Woon par exemple, qui décrit avec force onomatopées et dans une langue imagée, dans son célèbre ouvrage *Hell Came to London*, le bombardement de Londres sous le Blitz. Il relate, dans le passage suivant, une séance de projection du film de Hitchcock, *Foreign Correspondent*, et l'adéquation troublante entre les sons entendus dans le film et les sons de la réalité : « Sirens shriek, bombs whistle and explode, guns go *boom*, and it is all most realistic – so realistic, in fact, that it seems like a continuation of the film when I step outside into the pitch-black Haymarket, to find real bombs dropping in an actual raid²⁸⁸ ».

Par ailleurs, certains enquêtés décrivent la réalité comme le miroir du cinéma, et non l'inverse, comme une femme (F35C), dont les paroles sont rapportées par l'observateur ou observatrice « NM » en septembre 1940, à propos des Londoniens ayant dû être évacués : « It breaks my heart to see all those people, with their bundles, nowhere to go to. It's like the films, only we never thought it was true, on [*sic*] the films²⁸⁹ ». Comme le remarque par la suite « NM », ce changement de paradigme était récurrent chez les personnes observées, dont il ou elle cite deux exemples, « We never thought we'd see it like in the cinema », ou encore « This reminds me of a horror film²⁹⁰ ». Le dramaturge Bernard Kops, se remémorant le raid aérien meurtrier du 7 septembre 1940, alors qu'il n'avait que 13 ans, allait jusqu'à qualifier la réalité

²⁸⁶ Ronald Driver, « Letter », *Picturegoer*, 21 septembre 1940, 19.

²⁸⁷ *Ibid.*, 20.

²⁸⁸ Woon, *Hell Came to London*, 177-78.

²⁸⁹ NM, « Attitude of non-evacuees to evacuees », 9 septembre 1940, 23-9-T London areas: Stepney, Mass Observation archive.

²⁹⁰ NM.

d'« irréelle », et la comparait à un film de fiction : « With all this, there was a feeling of unreality. I couldn't believe it, it was like a film being shown before our eyes²⁹¹ ».

La possibilité d'une confusion entre réalité et cinéma fut d'ailleurs le sujet d'un dessin humoristique de Joseph Lee, publié le 11 mai 1943 dans le *Evening News*, représentant le propriétaire d'un cinéma, dans une salle en apparence vide où est projeté un film de guerre, s'adressant à un visiteur, qu'il informe que la salle est pleine mais que les spectateurs, terrifiés par le réalisme du film projeté, se sont tous réfugiés sous leurs sièges : « Actually we're full up. This war picture is so realistic the audience are all under their seats²⁹² ».

Il est bien évident cependant que, aussi réalistes que les films de guerre eussent pu sembler, les spectateurs étaient en mesure de distinguer la réalité de la fiction, ou la vie réelle du divertissement. Ces expressions dénotent tout au plus une continuité entre les deux univers, et en aucun cas une collusion véritable. Les comparaisons récurrentes montrent toutefois que la fiction cinématographique permettait, en un sens, d'unifier les expériences du Blitz des civils, et de donner du sens à une réalité « irréelle ». En somme, faire l'expérience commune d'un film, dans l'enceinte circonscrite d'une salle de cinéma – ou d'une salle de projection *ad hoc*, dans le cas des séances non-commerciales – permettait aux civils de ramener leurs expériences individuelles à une *représentation* qu'ils pouvaient partager, et à tempérer l'horreur de leur vie quotidienne durant le Blitz.

Ce processus de prise de distance cathartique avec un objet de terreur ou une source de danger potentiel est d'ailleurs ce que décrivait le philosophe Edmund Burke dans son ouvrage sur les origines du sublime :

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure. Without all doubt, the torments which we may be made to suffer are much greater in their effect on the body and mind, than any pleasure which the most learned voluptuary could suggest, or than the liveliest imagination, and the most sound and exquisitely sensible body, could enjoy. [...] When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications,

²⁹¹ Cité dans Gardiner, *The Blitz*, 22.

²⁹² Joseph Lee, *Actually we're full up. This war picture is so realistic the audience are all under their seats.*, 11 mai 1943, *Evening News*, 11 mai 1943.

they may be, and they are, delightful, as we everyday experience [...] It is absolutely necessary my life should be out of any imminent hazard, before I can take a delight in the sufferings of others, real or imaginary, or indeed in anything else from any cause whatsoever²⁹³.

La transcription de l'expérience sensorielle du Blitz au cinéma et sa consommation dans l'enceinte rassurante d'une salle de cinéma offrait donc la possibilité aux civils – bien socialement disposés à l'égard de ce type de films – de transmuter leur quotidien traumatique en spectacle agréable.

On voit bien ici que la violence représentée au cinéma était tolérée précisément parce qu'elle semblait fidèle à l'expérience quotidienne des civils (« almost everyone knew something of the war », « the film producers were dealing with a psychologically aware audience », déclarait Balcon²⁹⁴). Une enquête de Mass-Observation fut menée en novembre 1943 sur les préférences cinématographiques du public (la question posée portait sur les films que les enquêtés avaient le plus apprécié dans l'année, et il leur était demandé de classer leurs six films favoris en expliquant les raisons de leur choix). De nombreuses réactions positives aux films de guerre font état de l'adéquation entre la représentation des raids aériens ou des combats et ces événements tels qu'ils étaient effectivement vécus au quotidien, les films britanniques les plus souvent mentionnés étant *Desert Victory*, *Target for Tonight*, *Fires Were Started*, *In Which We Serve*, *The First of the Few*, *Millions Like Us*, *The Next of Kin*, *The Life and Death of Colonel Blimp*, *The Silver Fleet*, *Battle of Britain* et *Nine Men*²⁹⁵ :

I liked this best because it was the real thing. Documentary films have a great appeal to me. The atmosphere of a bombing raid was very well put over, and I consider this to be one of the films which is the best ever. I thought this a great work, chiefly because the characters were very true to human life, each was representative of a class of type. The dialogue was excellent (employé, 34 ans, Belmont, à propos de *Target for Tonight*).

The best wartime documentary yet: never have ordinary people been more convincingly done (Humphrey Jennings' MO training?) [*sic*] (opérateur radio dans le Royal Corps of Signals, 26 ans, Kent, à propos de *Fires Were Started*).

²⁹³ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757; repr., Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 34; 60.

²⁹⁴ Balcon, *Twenty Years of British Film, 1925-1945*, 85.

²⁹⁵ Tous ces films sont des documentaires ou des semi-documentaires à l'exception de *The Life and Death of Colonel Blimp*, long-métrage de fiction de Michael Powell et Emeric Pressburger.

Having lived through the London Blitz we naturally enjoyed this film. We were impressed by the way things were done and with the lack of heroics (ingénieur électrique, 33 ans, à propos de *Fires Were Started*).

Very interesting but I imagine that the claims of reality they make is [*sic*] not accomplished though probably nobody could stand it to have more reality as they showed us (architecte pour le Royal Pioneer Corps, 36 ans, à propos de *Desert Victory*).

I liked *Desert Victory* and *Next of Kin* because both were very plausible. I like the documentary type of film so long as there is no time spent trying to make “hate propaganda” against the enemy (technicien, 23 ans, Glasgow).

The stark reality portrayed. I don’t know where or how the film was made but I was deeply impressed by the reality of it. I react violently and very adversely to Jingo patriotism but this certainly got under my skin (chef électricien, 38 ans, Blackburn, à propos de *Desert Victory*).

Battle of Britain and *Desert Victory*: its truth make it outstanding. Seldom do we get a chance to see History (femme au foyer, 34 ans, Potters Bar).

Was first-rate, and couldn’t have been bettered in its class. An eyeopener, too, as far as the making of war films is concerned. I had had no notion that the cameras got anywhere so near the line of battle as that. There was a pleasing sort of modesty about it too – considering it told the story of an out-and-out victory it didn’t bang the big drum to an embarrassing extent, I thought (sténographe et attachée de presse, 36 ans, Birmingham, à propos de *Desert Victory*).

Desert Warfare [*sic*] for its reality. [...] This is also true of *Fires Were Started*, *Millions Like Us*. Reality again. I did not have to keep thinking “that couldn’t have happened” as I do over so many radio plays or description of Hollywood pictures (infirmière, 60 ans, Steyning).

Easily top of the list comes *In Which We Serve*. I liked it most because everything was right. The spirit of the Navy was captured excellently and there were so many deft touches in the action and dialogue which revealed how completely and intimately Coward knows the Englishman at war. It was obviously a film of things as they are, and not just a string of hashed up ideas from the back-room boys of the film world with false heroics and sentiment (comptable à la RAF, 23 ans, Orkney).

All these films I enjoyed for the same reason. They were all absolutely true to life. I could believe everything about them. They all seemed to possess a magical quality which I have never seen in an American film (anonyme, à propos de *The Life and Death of Colonel Blimp*, *One of Our Aircraft is Missing*, et *The Silver Fleet*).

The best war film I have seen this year was *Nine Men*, liked because it was so true to life, clearly presented and with a purpose. For documentaries *A Day in Soviet Russia* takes pride of place for its realism combined with a demonstration of human nature at its best (soldat, 22 ans, Salford)²⁹⁶.

²⁹⁶ Richards et Sheridan, *Mass-observation at the movies*, 222-91.

Les commentaires revenant le plus régulièrement, à propos des films britanniques, sont liés à leur réalisme : personnages crédibles (y compris leur accent), absence de grandiloquence ou de patriotisme excessif, plausibilité, ou encore conformité aux événements historiques. À l'inverse, les films américains sont systématiquement loués pour leur caractère divertissant et esthétique (bonne direction et jeu d'acteurs, belle direction de la photographie, intrigue prenante, musique appréciée), mais très rarement pour leur réalisme. Il est d'ailleurs intéressant de constater que, lorsqu'Hollywood représente la guerre « telle qu'elle est » à l'écran, les réactions sont, à l'inverse, généralement hostiles. Comme le rapporte Richard Farmer dans son ouvrage *Cinemas and Cinemagoing in Wartime Britain*, à la sortie de la comédie musicale hollywoodienne *Tonight and Every Night* (1945) de Victor Saville, avec pour vedette Rita Hayworth, et dont l'action se déroule pendant le Blitz de Londres, le public britannique réagit avec une grande véhémence. Dans une lettre au magazine *Picturegoer*, un certain J. Samuels fit état de sa colère quant à la présence dans le film des fameux missiles V1 (surnommés *doodlebugs* par les Britanniques), côtoyant des actrices de charme, ajoutant que la présence de ces missiles n'aurait pu être tolérée que dans des documentaires britanniques *après la guerre* – réalisés par des personnes « sachant de quoi elles parlent » – et certainement pas dans des films de pur divertissement hollywoodiens :

Needless to say, we know quite enough about these missiles, we ought to by now any way, without having them relayed for us on the silver screen, in glorious Technicolor, and without having to watch a background of beauties wriggling around between crashes. We don't mind at all seeing them after the war in documentary form and made by an English film studio by people who really know what it's all about, but not just now, please. In the few hours of respite we do get we don't want to see Doodle raids just for pleasure²⁹⁷.

Par ailleurs, il semblerait parfois que l'excès de réalisme, même dans le cadre de films documentaires britanniques, n'ait pas toujours été apprécié, comme en témoigne l'un des commentaires cités plus haut, à propos du documentaire *Desert Victory* : « Very interesting but I imagine that the claims of reality they make is [*sic*] not accomplished though probably nobody could stand it to have more reality as they showed us²⁹⁸ ». Le commentaire de ce spectateur est paradoxal : d'une part, il doute que le film soit aussi réaliste que ses producteurs le prétendent (« I imagine that the claims of reality they make is [*sic*] not accomplished ») d'autre part, il concède que davantage de réalisme serait très difficilement supportable (« probably nobody

²⁹⁷ J. Samuels, « Letter », *Picturegoer*, 20 janvier 1945, 14.

²⁹⁸ Architecte pour le Royal Pioneer Corps, 36 ans, à propos de *Desert Victory*, dans Richards et Sheridan, *Mass-Observation at the Movies*, 225.

could stand it to have more reality as they showed us »). De fait, si *Desert Victory* fut monté par Roy Boulting et son équipe à partir de séquences filmées par des correspondants de guerre (*actuality footage*²⁹⁹), certaines scènes furent tournées dans les studios Pinewood. Une séquence en particulier, dans laquelle des sapeurs traversent un champ de mines lors de la bataille d'El Alamein, est extrêmement marquante. Cette séquence est entièrement dénuée de voix off et de musique off, et s'ouvre sur une obscurité parfaite, pour laisser place à un véritable spectacle de sons et lumières : l'écran est traversé par les flashes lumineux provenant des canons et des différents types d'armement, dans un montage très serré et alterné, au début de la séquence, avec des gros plans sur les bouches des soldats ordonnant à leurs camarades de tirer en criant « Fire ! ». On entend, dans le même temps, une cacophonie d'explosions, de tirs de fusils, de canons, et de sifflements de bombes, tandis que les sapeurs sondent le terrain à l'aide de détecteurs de métaux, et que plusieurs d'entre eux tombent sous les tirs ennemis. Environ trois minutes après le début de la séquence, le son d'une cornemuse, jouée par un soldat du régiment écossais, se mêle aux sons ambiants et aux cris des soldats à l'assaut. Si certains passages de cette séquence furent réellement tournés lors de la bataille d'El Alamein, l'avancée des soldats fut cependant reconstituée en studio, ce que mettent en évidence des différences notoires d'éclairage, d'angles de caméra, et de mise en scène, par rapport aux séquences précédentes. L'impression du spectateur était donc, dans une certaine mesure, justifiée. Il est toutefois intéressant que, malgré ce sentiment, il ait été indisposé par la « réalité » montrée à l'écran – la confusion créée par un « bombardement », parfois incessant, de sons et d'images du front, témoignant des conditions terrifiantes dans lesquelles se battaient les soldats de la 8^e armée, ainsi que les aspects les plus crus du combat, tels que les soldats abattus, sur lesquels le film s'attarde à de nombreuses reprises.

Si l'opinion de ce spectateur ne semble pas avoir été partagée par la plupart des personnes enquêtées, il était en revanche plus courant de rencontrer des réticences quant au réalisme, sonore en particulier, de certains films au début de la guerre. Ainsi un civil, William Newell, se plaignit-il au magazine *Picturegoer*, quelque temps après le début de la guerre, du vacarme désagréable produit par les sons de la guerre (avions, sirènes et raids aériens) dans les films, qui

²⁹⁹ Dans la version américaine du film, les cartons introductifs indiquent que, lors du tournage de ces images, quatre cameramen de l'armée britannique furent tués, sept furent blessés et six capturés par l'ennemi (« In the making of this film four British army cameramen were killed, seven were wounded and six were captured by the enemy »).

allait à l'encontre d'une recherche de plaisir et de détente, proposant que le son soit coupé pendant les séquences les plus bruyantes :

Why should not the sound-box be "muted" while [scenes featuring aeroplanes, sirens and bombing raids] are taking place? [...] Picture patrons go to the cinema to enjoy quietude and to find themselves in a frame of mind which allows them to concentrate their minds upon and appreciate the pictures. I have known several people recently who wanted to see well-advertised films refrain from visiting their local cinema because of the "racket kicked up" by aeroplanes³⁰⁰.

De même, comme le montre James Mansell, le réalisateur Andrew Buchanan déplorait, quelques mois avant la guerre, le recours aux sons véritables des armes dans les actualités qui, selon lui, présentaient d'une part un danger pour la santé, et qui par ailleurs coupaient court à l'imagination des spectateurs :

I know that orchestras are not to be found playing in a factory of noiseless machinery, but when I go to the cinema, I do not expect to experience factory conditions. Occasionally, news-reels reproduce heavy gun-fire. Unfortunately, many of us know what gun-fire sounds like, and we don't want to hear it introduced into an evening's entertainment. We like to see what is *really* going on in the world – if we can – but we need not have our ear-drums injured in the process. Our imagination is quickly kindled by pictures of guns firing. It is dulled by the actual sound of them³⁰¹.

Il faut toutefois considérer que l'article « The Sound Film » de Buchanan fut publié dans l'organe de presse de l'Anti-Noise League, une société créée en 1933 militant pour la réduction du bruit ambiant. Ce qui est dénoncé ici, ce n'est donc pas tant l'impact psychologique de la représentation réaliste du conflit et de son paysage sonore que son impact sanitaire. Durant la guerre, il était en réalité assez rare que les spectateurs se plaignissent du réalisme de certains films, ou du fait qu'ils reflétaient leur quotidien de manière trop fidèle. Un questionnaire de Mass-Observation dont le rapport fut rédigé en mars 1940, soit six mois après le début du conflit, interrogeait les spectateurs sur leur désir éventuel de voir des films différents de ceux projetés avant la guerre, en leur demandant s'ils désiraient voir « moins de guerre », « plus de guerre », des films « plus amusants », « davantage de propagande », ou « aucun changement ». Un total de 18 % des personnes interrogées désiraient voir « moins de guerre » à l'écran, tandis que 2,5 % seulement désiraient « plus de guerre », 4 % des « films plus amusants », et 4 %

³⁰⁰ William Newell, *Picturegoer*, 16 septembre 1939, 30.

³⁰¹ Andrew Buchanan, « The Sound Film », *Quiet 2* (avril 1939): 25.

seulement étaient favorables à « moins de propagande ». Toutefois l'immense majorité des enquêtés, soit 71 % d'entre eux, déclarèrent qu'ils ne voulaient « aucun changement³⁰² ».

Selon un rapport rédigé par Mass-Observation le 29 février 1940, l'un des intérêts majeurs du médium cinématographique comme organe de propagande était précisément qu'il permettait, mieux que tout autre, de présenter une « illusion de réalité » :

The film as an instrument has three great advantages as a medium of propaganda. In the first place it appeals simultaneously to ear and eye, in the second it appeals to an audience which is not prepared to resist its appeal, which is relaxed. Finally it is able to present the « illusion of reality » in a way that no other medium can; either when presenting merely documentary evidence or when reconstructing it, the film is able to create an impression of reality far more easily than any other medium³⁰³.

C'est bien cette « illusion de réalité » conférée aux films de propagande qui permettait aux spectateurs de ne pas se sentir floués par le gouvernement, comme le montrent les commentaires cités plus haut tels que « I react violently and very adversely to Jingo patriotism but this certainly got under my skin » ou « I like the documentary type of film so long as there is no time spent trying to make "hate propaganda" against the enemy³⁰⁴ ».

Il était toutefois important de savoir trouver un équilibre entre une « illusion de réalité » qui correspondrait à l'esthétique documentaire, et un réalisme trop cru, qui serait dommageable au moral des civils. L'opposition de Winston Churchill à des films tels que *The Next of Kin* (1942) de Thorold Dickinson, *The Way Ahead* (1944) de Carol Reed, ou encore *The Big Blockade* (1942), de Charles Frend, était d'ailleurs fondée sur la crainte que ces films ne péchassent par leur excès de réalisme, et n'eussent un impact psychologique négatif.

La nécessité, pour la Films Division du gouvernement britannique, d'obtenir l'adhésion du peuple et de se dédouaner de toute velleité de duperie à travers une propagande dont la forme et le contenu auraient été trop aisément perceptibles, se traduit, dans les documentaires officiels, par un traitement réaliste de la bande-son et par l'attachement à des techniques d'enregistrement « sur le vif » perçues comme authentiques. Par cette adhésion au réalisme

³⁰² Leonard England, « Do you like a different sort of picture now to what you did before the war? », 11 mars 1940, 17-3-A Film Questionnaire 1939, Mass Observation archive.

³⁰³ « Film as propaganda », 29 février 1940, 17-2-G Film reports 1939-40, Mass Observation archive.

³⁰⁴ Richards et Sheridan, *Mass-Observation at the Movies*, 222-91.

sonore, le gouvernement entendait démontrer sa volonté de reconnaître la spécificité de l'expérience quotidienne de la guerre telle qu'elle était vécue par la majorité du peuple britannique, et en particulier son caractère essentiellement sonore. Il apparaît cependant de manière évidente, comme le révèlent notamment les témoignages des spectateurs, que les efforts déployés par les membres des unités cinématographiques officielles pour tendre à l'authenticité soient passés relativement inaperçus auprès du public, qui cherchait davantage, en se rendant au cinéma, à être divertie qu'à être instruit.

C'est justement à instruire et à contrôler, dans une certaine mesure, la population, qu'aspirait le Ministère de l'Information, et ce à travers une utilisation du son que l'on pourrait qualifier de politique. Le nouveau paysage sonore que constituaient les sons nouveaux et effrayants de la guerre totale fut apprivoisé d'une part à travers un traitement didactique du son, d'autre part par un procédé de « musicalisation » des sons allogènes de la guerre et une mise en valeur d'icônes sonores caractéristiques de la nation. Ces procédés constituaient, comme nous le verrons dans la partie suivante, les manifestations d'un traitement du son créatif dans les films documentaires officiels.

TROISIÈME PARTIE – « Do not be alarmed » : le son comme outil politique dans le cinéma de propagande

« Do you think that modern war has no music? That mechanisation has banished harmony, and that because her life is for the moment so grim Britain no longer thinks of singing? What an error¹ ». C'est ainsi que s'ouvre la version préparatoire du scénario de *Listen to Britain*, intitulée « The Music of War ». Cette idée selon laquelle les sons de la guerre étaient pourvus de propriétés musicales fut très souvent illustrée dans les films documentaires officiels. Ainsi, instaurer de l'ordre et de l'harmonie dans le désordre et la cacophonie permettait de rendre les bruits de la guerre – notamment des raids aériens – plus faciles à appréhender. Comme nous l'avons étudié en première partie de cette thèse, l'un des objectifs du Ministère de l'Information à l'entrée en guerre de la Grande-Bretagne fut d'acclimater les citoyens au nouveau paysage sonore de la guerre et de faire en sorte que l'impact de ces sons sur leur intégrité physique et morale soit aussi minime que possible. C'est justement à cette acclimatation des citoyens aux sons des bombardements que visent les premiers films documentaires produits au début de la guerre, ou peu avant l'entrée en guerre de la Grande-Bretagne, tels que *If War Should Come*, réalisé en août 1939 par le GPO Film Unit, ou encore *The First Days*, réalisé par Humphrey Jennings, Pat Jackson et Harry Watt en septembre 1939, qui documente les premiers jours du conflit.

De même, l'application du gouvernement, épaulé par la communauté médicale, à désigner certains sons comme préjudiciables au moral, ou au contraire, comme propices au maintien de l'effort de guerre, se retrouva transposée dans les films officiels. Ainsi les documentaires produits sous l'égide du Crown Film Unit s'attachent-ils à mettre en valeur les sons de la nation britannique afin de montrer sa résilience et son refus de plier sous la menace nazie et de se laisser englober par les bruits allogènes des bombardements. La lutte contre l'ennemi prend notamment la forme, au cinéma, d'une lutte entre différents types de sons jugés bénéfiques-nationaux ou néfastes-allogènes, se traduisant par une recherche formelle illustrant cette opposition d'une part, et par un processus de musicalisation des sons de la guerre d'autre part, qui rejoint les considérations gouvernementales sur l'adaptation des citoyens à ce nouvel ordre sonore.

¹ Humphrey Jennings et Stewart McAllister, « The Music of War – Treatment », 23 mai 1941, Item 7: Listen to Britain, Humphrey Jennings archives (BFI).

Nous nous pencherons donc dans le premier chapitre de cette partie sur la façon dont les exigences de propagande, telles que la supériorité morale de la Grande-Bretagne sur l'Allemagne nazie, la *People's War*, ou encore le *business as usual*, se traduisent en termes sonores dans les films documentaires produits pendant la guerre. Le deuxième chapitre de cette partie portera sur le processus de musicalisation des sons de la nation dans ces documentaires, qui implique l'instauration d'un ordre musical au sein de sons disparates, préfigurant à plusieurs titres la musique concrète de Pierre Schaeffer et du Groupe de Recherche Musicale. Le troisième chapitre traitera du son et de la musique in comme éléments diégétiques et symboliques permettant d'appuyer des principes de propagande, dans plusieurs films de fiction de la période. Enfin, le quatrième chapitre sera consacré à l'étude de deux films, *When the Pie Was Opened* (1941) et *The Silent Village* (1943) dont la bande-son, bien qu'elle semble de prime abord valider le discours officiel de propagande, permet l'émergence d'un sous-texte subversif venant mettre à mal l'union fantasmée du peuple britannique en temps de guerre.

CHAPITRE 1 – Exigences de propagande et motifs sonores récurrents dans les documentaires officiels

Ce chapitre se propose de définir et d'étudier la façon dont les directives de propagande énoncées par le gouvernement furent traduites en termes sonores dans les documentaires officiels produits par le Crown Film Unit et les unités documentaires secondaires. Nous verrons, dans un premier temps, que la familiarisation avec les sons allogènes de la guerre était conditionnée par la mise en exergue d'icônes sonores représentatives de la nation émergeant en dépit des bruits incessants des bombardements et se dressant comme autant de remparts contre la barbarie. Il était donc du devoir des citoyens de préserver ces sons qui faisaient la richesse de la Grande-Bretagne. Par ailleurs, l'idée selon laquelle l'ensemble de la société, et non seulement des combattants sur le front, devait être impliqué dans l'effort de guerre, résumée par les idées de *pulling together* ou de *People's War*, s'incarne donc dans des bandes-son fédératrices, dans lesquelles ces icônes sonores sont mises en avant et reliées les unes aux autres – et non pas juxtaposées – grâce à l'emploi du contrepoint sonore, qui confère l'impression que ces sons émanent de l'ensemble de la population, et non pas d'individus isolés. Cette technique d'asynchronicité entre son et image participe en outre, comme nous l'étudierons ensuite, d'un procédé de normalisation du paysage sonore de la guerre qu'illustre l'expression *business as usual*. Le décalage entre son et image est enfin utilisé à des fins satiriques, dans certains films, pour dévaloriser l'ennemi allemand et italien.

1. Des icônes sonores comme symboles de la résilience de la nation

Nous avons noté en première partie de cette thèse à quel point les bruits du Blitz étaient, à l'entrée en guerre de la Grande-Bretagne, source d'angoisse pour les Britanniques résidant dans les zones visées par les raids aériens. Les premiers films produits par le gouvernement – à travers le GPO Film Unit puis le Crown Film Unit – visèrent à calmer les peurs des spectateurs en parcourant et en définissant les caractéristiques de ce paysage sonore nouveau.

1.1. « *Do not be alarmed* » : un apprentissage du son par le cinéma

Le documentaire *If War Should Come*, produit en août 1939 par le GPO Film Unit, se présente comme un catalogue de précautions à observer par les civils en cas de conflit – ne pas prêter attention aux rumeurs, construire un abri en tôle, éviter les achats de provisions

compulsifs, débarrasser son grenier, avoir des seaux d'eau et de sable à disposition, toujours garder son masque à gaz à portée de main, etc. Lorsque le film fut diffusé en salles, la guerre avait déjà été déclarée, et il fut hâtivement renommé *Do It Now*. Le film se voulait, outre un guide pratique à l'usage des Londoniens, un inventaire des sons nouveaux auxquels les civils allaient devoir s'accoutumer en cas de bombardements :

When you hear these warning sirens, take cover at once [son des sirènes de raid aérien]. The warning may also be given by short blasts on police whistles [son des sifflets de police, puis retour des sirènes, suivies de courts sifflets stridents, du hurlement des bombes et de leur explosion, tandis que la sirène retentit toujours]. [Son d'une crécelle] This hand rattle means gas. Put on your gas mask and keep it on [superposition des sons de la crécelle, de la sirène, et des moteurs d'avions]. Do not be alarmed by noise in an air raid. Much of it will be the noise of our own guns dealing with the raiders [sons des moteurs d'avion, hurlements des bombes et explosions] Now, this siren means that the raiders have passed [signal de fin d'alerte]. If there has been gas, wait until you hear this bell [clochette et signal de fin d'alerte]. It will tell you when there is no longer any danger from gas. Only then is it safe to leave your shelter and remove your gas mask. No one in this country of ours wants war. But if war should come, don't be alarmed. Keep a good heart. Whatever happens, Britain is a nation prepared².

La forme de cette présentation des sons caractéristiques des raids aériens s'apparente à celle de l'œuvre symphonique que composera six ans plus tard Benjamin Britten, *The Young Person's Guide to the Orchestra* : chaque instrument/son est entendu individuellement avant que tous ne se rejoignent pour jouer ensemble ce que Humphrey Jennings appellera dans *Listen to Britain* « la symphonie de la Grande-Bretagne en guerre » (« the symphony of Britain at war »). Le but du film est avant tout de rassurer les civils : si ces sons assourdissants semblaient de prime abord effrayants, il s'agissait de garder à l'esprit que la plupart d'entre eux étaient produits par les canons et les avions britanniques défendant la patrie contre l'agresseur (« Do not be alarmed by noise in an air raid. Much of it will be the noise of our own guns dealing with the raiders »). La plupart des sons présentés sont d'ailleurs des sons d'alerte autochtones (sirènes de raid aérien, sifflets, bruits de crécelles, signal de fin d'alerte) dont le but est la protection des civils. De manière très éloquente, le film s'ouvre sur la Marche No.1 de la suite *Pomp and Circumstance* de Sir Edward Elgar et se clôt sur le mouvement « Nimrod », extrait des *Enigma Variations* du même compositeur. Ce choix n'est évidemment pas un hasard, Elgar étant un des compositeurs britanniques du XX^e siècle les plus célèbres. Par ailleurs, même si l'on n'entend ici que la version orchestrale de *Pomp and Circumstance*, l'hymne patriotique « Land of Hope and Glory » (sa

² GPO Film Unit, *If War Should Come* (GPO Film Unit, 1939).

version chantée, sur des paroles de A.C. Benson³) était aussi célèbre que « God Save the Queen » ou « Rule Britannia » et symbolisait, pour les Britanniques, la résistance à l'ennemi et la défense des valeurs de la nation. L'ouverture sur *Pomp and Circumstance* est accompagnée de plans sur des Londoniens vaquant à leurs occupations, sur des monuments célèbres de la ville, des officiers de police ou des soldats à l'entraînement et le film se conclut, alors que l'on entend les *Enigma Variations* à la bande-son, sur des images de travailleurs dans une usine, d'employées de bureau, d'un navire quittant le port, ou de travailleurs ruraux dans la campagne anglaise, prête à accueillir les enfants évacués. L'impression est ainsi donnée que les sons entendus pendant le film seront bientôt aussi caractéristiques de la nation britannique que la musique d'Elgar, et que la crainte initiale des civils sera rapidement dissipée.

Squadron 992, réalisé par Harry Watt pour le Crown Film Unit, fut le premier film produit suite à une commande directe du gouvernement. Il relate la formation puis l'expédition en Écosse de l'escadron 992, chargé du maniement des ballons antiaériens. Bien que ses protagonistes soient, conformément à l'esthétique documentaire, des acteurs non-professionnels (civils et soldats), la plupart des scènes sont reconstituées et le film est construit autour d'une reconstitution du raid de Forth Bridge, la première attaque aérienne allemande en Grande-Bretagne qui eut lieu le 16 octobre 1939 dans le détroit de la rivière Forth, près d'Édimbourg. Produit pendant la période de la drôle de guerre, ou « Sitzkrieg » en anglais, le film avait pour but d'assurer les civils opérant les ballons antiaériens de l'absolue nécessité de leur rôle, mais également, tout comme *If War Should Come*, d'affirmer leur capacité à résister à l'ennemi et à défendre la nation en cas de bombardements. L'une des séquences introduit le son des bombardiers de manière particulièrement originale. La voix off, qui jusqu'ici dépeignait le calme d'une « matinée d'automne près du pont de Forth », dont rien n'aurait pu laisser penser que le pays était en état de guerre (« There was little to tell we were at war one autumn morning round the Forth Bridge ») – une musique champêtre accompagne des jeux d'enfants, une partie de football de soldats, des pêcheurs quittant le port, les préparatifs de deux braconniers – est soudain interrompue par le son du moteur d'un bombardier allemand (« It all looked friendly and the shadow of war seemed far away...until... »). Le ronronnement du moteur est momentanément couvert par le bruit d'une locomotive traversant le pont et d'un ouvrier

³ « Land of hope and glory, mother of the free / How shall we extol thee, who are born of thee? / Wider still and wider shall thy bounds be set / God, who made thee mighty, make thee mightier yet / God, who made thee mighty, make thee mightier yet » (« Terre d'espoir et de gloire, mère de la liberté / Comment ferons-nous ton éloge, nous qui sommes nés de toi ? / Larges et toujours plus larges, tes frontières seront fixées. / Puisse Dieu, qui t'a fait puissante, te rendre plus puissante encore »).

entretenant les rails, dont le volume sonore étrangement très élevé attire l'attention de l'audio-spectateur sur les troubles à venir, mais les tirs ennemis déclenchent un état d'alerte parmi les soldats aux aguets. Le son des canons antiaériens qui contre-attaquent s'ajoute au bruit des moteurs, puis l'on entend un clairon, le sifflement des bombes larguées par l'ennemi sur un navire de guerre britannique puis leur explosion, mais les Spitfires parviennent à repousser les bombardiers allemands et à les éloigner du pont⁴. Cette séquence du raid aérien du pont de Forth est caractérisée par la confrontation entre le son fébrile du Junkel (dont un des soldats à terre se moque en remarquant qu'il doit avoir un problème de moteur) et ceux, bien plus présents, des tirs des Spitfires et des canons antiaériens. Le commentateur compare d'ailleurs le son des Spitfires au hurlement d'un loup traversant le ciel, soulignant leur caractère vigoureux – « the raid failed. The sound of British Spitfires came howling across the sky. The first enemy took one look and remembered an urgent appointment ». C'est justement sur la spécificité de ce son nouveau pour le peuple écossais que s'attarde le commentaire : « Like meteors the Spitfires came sweeping in pursuit with a hundred miles an hour in the can. Into the Scottish countryside came a new sound. First the countryside paid little attention ». La séquence qui suit repose sur un parallélisme entre la poursuite inlassable du Junkel par un Spitfire et celle d'un lièvre par le lévrier lancé par les deux braconniers écossais. Grâce à un montage alterné, les deux courses-poursuites sont présentées en miroir, tandis que la bande-son est exclusivement constituée du ronflement des moteurs et de tirs de roquettes. Le Spitfire parvient à abattre le Junkel qui s'écrase au moment précis où le lévrier atteint sa proie. Harry Watt, dans son autobiographie *Don't Look at the Camera*, décrit cette séquence comme représentative de l'esthétique du contrepoint sonore : « I set a whippet chasing a hare and cross-cut the dog and the hare with the fighter and the bomber, but counterpointed the sound. Once, we actually got four of them in one shot⁵! Then at the moment the dog caught the hare, I put over it the tremendous bang of the bomber crashing⁶ ». Cette séquence illustre une fois de plus l'effort de banalisation de ces sons inouïs, peu à peu intégrés dans l'environnement quotidien des Britanniques et fondus avec leurs activités ordinaires.

Le film *The First Days*, un tableau de Londres durant les premiers jours suivant l'entrée en guerre de la Grande-Bretagne, réalisé par Humphrey Jennings, Pat Jackson et Harry Watt,

⁴ La cible de la Luftwaffe, contrairement à ce que laisse entendre le film, n'était pourtant pas le pont de Forth, mais le croiseur de bataille HMS *Hood*, le plus grand navire de la Royal Navy.

⁵ Voir annexe 6.

⁶ Harry Watt, *Don't Look at the Camera* (Londres: Elek, 1974), 133.

repose, tout comme *If War Should Come*, sur la mise en exergue de vignettes sonores, et préfigure les productions plus tardives de Humphrey Jennings dans son usage créatif de la bande-son. Ainsi les sons entendus, y compris la musique populaire qui compose l'essentiel du paysage sonore, ne sont que très rarement associés à une source visuelle explicite ou plutôt, semblent émaner des différentes sections de la population londonienne représentée, sans qu'on ne puisse déceler avec certitude leur provenance. Le film s'ouvre sur un groupe d'enfants jouant à califourchon sur un canon confisqué à l'ennemi durant la Première Guerre mondiale, situé face au Imperial War Museum, tandis que l'on entend en musique off un extrait d'une fameuse chanson de marche de la Grande Guerre « Pack Up Your Troubles in Your Old Kit Bag », entonnée par un groupe d'hommes accompagnés à l'harmonica. La caméra pénètre ensuite à l'intérieur de l'Imperial War Museum, montrant des obus et des canons, tandis que retentit l'air de music-hall « It's a long way to Tipperary », popularisé lors de la Première Guerre mondiale. Alors que la Grande-Bretagne n'a pas encore déclaré la guerre, le conflit n'est perçu que comme un souvenir, l'objet d'expositions dans des musées ou de chansons populaires ancrées dans les mémoires. On assiste ensuite à des scènes typiques d'un dimanche ordinaire en Grande-Bretagne (« September 1, 1939, London was at peace on a Sunday morning ») : le premier ministre Neville Chamberlain, suivi de citoyens ordinaires, se rendant au service religieux alors que sonnent les cloches de plusieurs églises et que résonne un air liturgique à l'orgue, une famille se préparant à partir en pique-nique, tandis que la musique off, rappelant la bande-son d'un cartoon, se fait plus insouciant. Puis, après un retour sur les fidèles à la sortie de l'église, accompagnés de l'orgue, la caméra montre deux enfants enfourchant leurs bicyclettes, tandis que l'on entend une autre chanson de music-hall, « Doing the Lambeth Walk », extraite de la comédie musicale *Me and My Girl* de 1937, mettant en scène des Cockneys, terme populaire renvoyant aux habitants de Londres, en particulier issus de la classe ouvrière. Ces sons ne sont jamais entendus seuls, mais fusionnent systématiquement avec les précédents, montrant une continuité entre ces différentes scènes et les activités caractéristiques des Londoniens. À ces séquences succèdent une vue de Hyde Park et de ses promeneurs, où l'on entend le pépiement innocent des oiseaux, puis les fameuses cloches de Big Ben (raccord avec une vue du clocher), et enfin l'intervention radiophonique du premier ministre Chamberlain, annonçant l'entrée en guerre de la Grande-Bretagne – on comprend alors que le son des cloches pourrait tout aussi bien être celui du jingle annonçant les communiqués importants de la BBC. On ne voit à aucun moment la source directe de ce communiqué – Chamberlain en personne. En revanche, des plans se succèdent montrant plusieurs personnes à l'écoute (depuis un autoradio, semblerait-il), dont on peut observer les réactions stoïques. C'est bien l'impact de ce communiqué radio sur

les civils qui importe puisque, grâce à un montage sonore frappant, la phrase centrale du discours – « This country is at war with Germany » – résonne et se répercute dans les rues désertes de la ville, faisant écho à la stupéfaction provoquée par l'écoute de cette annonce. On entend enfin la dernière phrase du discours – « For it is evil things that we shall be fighting against, brute force, bad faith, injustice, oppression and persecution. And against them I am certain that the right will prevail » – alors qu'enfin apparaissent les postes de radio particuliers dont émerge le son. Enfin, sur un ciel nuageux et le souffle calme du vent, se fait entendre une annonce de la BBC en plusieurs langues qui se mêlent les unes aux autres, un procédé que Jennings reprendra dans *Listen to Britain* – « London is Calling. London calling to the world. This is London. Here is London. Ici Londres. Hier ist London. Calling to a world at war » – dont on ne verra jamais la source. Par un procédé prenant le contrepied de celui employé précédemment, on voit ensuite une sirène de raid aérien, avant d'en entendre le gémissement caractéristique. S'ensuit une séquence dominée tantôt par une bande-son extradiégétique symphonique, tantôt par la voix off, décrivant les mouvements des civils durant les instants suivant la déclaration de guerre – alors qu'un avion ennemi s'approche de la côte, certains se réfugient dans les abris antiaériens, d'autres assurent leur fonction de Air Raid Protection *warden* tandis que la sirène retentit toujours, d'autres encore, visiblement issus de classes sociales diverses, creusent la terre afin de remplir des sacs de sable, des soldats « nés lors de la dernière guerre et élevés dans le mépris du militarisme » (« born in the last war and brought up in contempt of militarism ») s'entraînent, des personnes âgées et des enfants sont évacués, des soldats partent au front, etc.

Après cette séquence-intermède, où le son est synchrone avec l'image, la bande-son redevient créative et contrapuntique. Près de Trafalgar Square, un soldat fait ses adieux à sa fiancée tandis que l'on entend le son lointain d'une cornemuse, suggérant ses origines écossaises. Puis, alors que la caméra s'arrête sur un abri antiaérien de fortune, constitué de sacs de sable et surmonté d'une pancarte sur laquelle on peut lire « Let 'em all come » et « Rock of Gibraltar », et que la voix off décrit comme un « monument cockney vivant, construit par des Cockneys » (« a living Cockney monument built by Cockney hands »), on entend des cris indistincts, dont l'origine n'est jamais révélée puisque les passants alentour sont silencieux. Il en est de même des voix dont on devine qu'elles sont celles de marchands de journaux de rue, ainsi que du pot-pourri linguistique que l'on entend par la suite, qui pourrait provenir de n'importe quel habitant de Londres et qui témoigne de l'esprit cosmopolite des Britanniques. Par un même processus de contrepoint sonore, tandis que des animaux domestiques sont évacués et qu'un chat lève les

yeux vers un ballon antiaérien, on entend quelqu'un pratiquer ses gammes au piano, suggérant l'idée de confort domestique malgré la menace de la guerre.

Enfin, alors que la séquence d'ouverture était tournée vers le passé guerrier de la Grande-Bretagne auquel étaient associés des airs caractéristiques de la Grande Guerre, la séquence de clôture est tournée vers le futur, puisque le départ au front de soldats dans des fourgons est accompagné par une fameuse chanson populaire de 1939 ayant pour sujet le départ des soldats pour le front, « Wish Me Luck As You Wave Me Goodbye ». Un plan rapproché sur les soldats les montre en train de siffloter et de chanter sur l'air de cette chanson ; ce ne sont toutefois pas leurs voix que nous entendons, et aucune source n'indique qu'ils disposent d'un poste de radio. Puis la scène suivante, après un cut sonore et visuel, montre des femmes à leur tricot et est accompagnée de l'air populaire « We're Going to Hang out the Washing on the Siegfried Line », dont les paroles – « Have you any dirty washing, mother dear ? » – pourraient être une illustration littérale de la scène et démontrent l'insouciance des mères de familles et des compagnes, qui s'acquittent de leur devoir avec constance. La voix off revient enfin, pour décrire le ronronnement des moteurs des bombardiers que l'on entend, son qui deviendra le bruit de fond et la note pédale de tous les raids aériens : « Through the long hours, the droning night patrol is heard on a million pillows ». On entend ensuite un orgue de barbarie jouant « Keep the Home Fires Burning », un autre air populaire de la Première Guerre mondiale, dont la source est identifiée immédiatement et que la voix off décrit comme « la voix cockney de Londres » (« No one has ever stopped the Cockney voice of London »). Cet air revient quelques instants plus tard alors que Londres est plongée dans l'obscurité du blackout, démontrant une fois de plus la résilience des Londoniens et de leurs sons caractéristiques. Il est intéressant de remarquer que le terme de « voix » est très souvent utilisé, dans les films documentaires, pour désigner le son d'objets inanimés typiques de la Grande-Bretagne résistante, alors que les sons de l'ennemi ne sont jamais décrits comme étant doués de parole, si ce n'est à travers des cris barbares, comme nous le verrons dans les chapitres suivants. Le verbe « parler » est d'ailleurs utilisé dans cette même séquence du blackout pour désigner les coups de feu tirés par les canons antiaériens – « No guns spoke through the night ». Si le reste du film se concentre sur la vie quotidienne des civils se rendant au travail, c'est bien une armée citoyenne (*citizens' army*) qui nous est donnée à voir : sur les images de Londoniens rouvrant leurs boutiques après le blackout, assemblant les parties détachées d'un bombardier, ou hissant les ballons antiaériens, on entend le son d'un clairon jouant un appel militaire, puis des tambours de guerre, dont la source n'est pas révélée. Le commentaire final joue ostensiblement sur cette double identité du peuple

britannique, à la fois laborieux et insouciant (« men still whistle at their work in England ») et combattant (« the London front », « the front of the anonymous million ») :

And in the clear daylight stands the London front, the front of the anonymous million, a civilian people whose name has gone spinning across the world. London. London calling. And when you hear it, you know that that front is still intact, and that its ideals are still cherished. You know that the grass is still growing, and that babies are still being born. And men still whistle at their work in England⁷.

Le film se termine sur les images d'un défilé militaire devant Buckingham Palace, auquel assistent le roi George VI et son épouse, tandis que les tambours de guerre entendus précédemment se révèlent être l'ouverture de la marche du deuxième mouvement (Fêtes) des *Nocturnes* de Debussy, que l'on entend seule en musique off jusqu'à la fin du film, comme si des tambours de fête venaient se substituer aux tambours guerriers.

L'originalité du traitement du son dans le film *The First Days* tient donc au fait que les sons (y compris la musique) naviguent perpétuellement entre les zones in, hors champ et off, telles qu'elles sont définies par Michel Chion :

IN : Dans un rapport audio-visuel, désigne [...] un son dont la source concrète est visible en même temps dans l'écran, et correspond à une réalité diégétique présente et visible.

HORS-CHAMP : Dans un rapport audio-visuel, [...] désigne un son, quel qu'il soit (voix, bruit, etc...) dont la source n'est pas visible en même temps sur l'écran, mais est supposée exister dans le lieu et le temps de la situation montrée: comme la voix de quelqu'un qui parle hors-champ et qui est écouté par son interlocuteur visible dans l'écran, les bruits de la rue à l'extérieur d'une pièce, etc...

OFF : Dans un rapport audio-visuel, désigne [...] un son dont la source non seulement n'est pas visible en même temps sur l'écran, mais en même temps est supposée appartenir à un autre temps et un autre lieu, réel ou imaginaire, que la scène montrée à l'écran. Les cas les plus fréquents de sons « off » sont les voix de narrateurs ou de commentateurs parlant après les événements montrés, ainsi que la musique d'accompagnement du film dite « de fosse ». Les sons off sont non-diégétiques et acousmatiques⁸.

Comme nous l'avons en effet souligné, les sources des chansons populaires, par exemple, sont tantôt invisibles tout en coexistant avec les lieux et situations représentés (hors-champ), tantôt

⁷ Humphrey Jennings, Harry Watt, et Pat Jackson, *The First Days* (GPO Film Unit, 1939).

⁸ Michel Chion, *Audiovision: Glossaire. 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*, 2012, 24-26 (Source: <http://michelchion.com/download/new>). Ces concepts sont également définis dans son ouvrage *Le Son au cinéma* (Chion, *Le son au cinéma*).

révélées à l'image (in), tantôt entièrement détachées de l'action représentée (off). Ainsi l'impression est-elle suggérée que cette musique, ou ces sons autochtones, émanent directement du peuple britannique et lui sont constitutifs dans son ensemble. Londres est imprégnée par ces couches sonores qui, plus qu'elles ne se succèdent, s'interpénètrent pour former la bande-son d'une nation résistante. La musique martiale (qui ne revêt cependant aucune connotation guerrière dans l'œuvre orchestrale de Debussy), alors même qu'elle clôt le documentaire depuis un champ résolument off, est pourtant perçue, par un phénomène de persistance auditive du procédé d'errance du son utilisé de façon récurrente dans le film, comme une illustration directe de l'esprit combattant du peuple britannique.

Le film est donc constitué de vignettes sonores dont la lecture semble déclenchée par certaines images-clés. La mise en avant d'icônes sonores symbolisant la nation britannique et devant être reconnaissables non seulement par l'ensemble de son peuple – toutes générations, classes sociales et origines géographiques confondues – mais également par ses alliés avérés ou potentiels (notamment les États-Unis), est un élément esthétique récurrent dans les documentaires produits pendant la guerre.

1.2. *Préserver les marqueurs sonores de la nation*

Listen to Britain est probablement l'exemple le plus représentatif de cette démarche de préservation des marqueurs sonores de la nation. Cette « symphonie de la Grande-Bretagne en guerre », faite d'un collage de sons représentatifs de la nation britannique, se fonde sur le besoin fondamental d'extraire l'essence nationale du pays et d'en exalter la singularité, au lieu de baser le devoir de résistance à l'Allemagne nazie sur la nécessité de défaire les forces du mal, et ainsi de construire une identité nationale uniquement en creux. Plutôt que de se hasarder à définir une supposée idée de nation britannique à l'entrée en guerre, les films du Crown Film Unit et des autres unités documentaires s'attelèrent à mettre en avant des icônes de la nation – notamment sonores – partagées par l'ensemble de ses citoyens. « The war forced everyone back onto traditional cultural possessions and responses and forced people to consider which things were valuable enough to be preserved and enjoyed over and over again⁹ », explique l'historien Paul Fussell. De même, pour John Baxendale, qui s'appuie sur les travaux du sociologue et

⁹ Paul Fussell, *Wartime: Understanding and Behavior in the Second World War* (Oxford: Oxford University Press, 1990), 245.

historien Anthony Smith sur l'identité nationale, cette dernière se fonde avant tout sur l'idée d'une *similitude*, sur le partage d'expériences et d'un environnement commun :

Identity also simply means “sameness” – those things which members of a nation share with each other, and not with non-members, and which therefore sustain a sense of a common national life: dress, food, language, for example: the nationalism of the red pillar-box. “Sameness” is evoked in innumerable wartime celebrations of familiar British things – a cup of tea or a radio catchphrase, Priestley’s story of an artificial pie in a Bradford shop window, or a *Picture Post* photo-feature showing people going about their ordinary business amid wrecked buildings and snaking fire-hoses. But it mainly exists in the daily lives of the people, in their shared experience and familiar surroundings. [...] The point is not what the nation means, but that you belong to it¹⁰.

Selon lui, malgré des tentatives de définition de « ce que signifie la Grande-Bretagne » de la part du gouvernement pendant la guerre, les Britanniques demeuraient davantage attachés à ces jalons communs au fil desquels se dessinait une idée de nation. En Septembre 1941, Mass-Observation conduisit une enquête intitulée « What does Britain mean to you?¹¹ ». De manière peu surprenante, les réponses obtenues ne portent ni sur la gloire militaire de la nation, ni sur l'Empire, ni sur des symboles tels que le drapeau ou la famille royale, mais plutôt sur des images domestiques et familières : les paysages de la campagne anglaise (« her fields, her woods, her homes, her Wordsworth [...] her soil and some of her cities [...] her rain and her sunshine [...] England means home¹² »), l'humour et l'esprit de tolérance (« easy tolerance and good humour¹³ »), etc. Pour Harrisson, l'amour de la patrie était donc motivé par un attachement à des éléments tangibles et facilement définissables :

[T]angible and visible things they know and individual people whose characteristics they have known and can trust and feel affection for, [...] people who speak the same language, think in a familiar way, accept most of the standards and beliefs in which one was brought up. [...] People very seldom consider whether their land is better or fairer or finer; this is the land you were brought up on, that is the beginning and end of it¹⁴.

C'est dans cette lignée que s'inscrit la publication d'un essai rédigé par Len Lye, cinéaste d'origine néo-zélandaise installé en Grande-Bretagne, à qui l'on doit de nombreux

¹⁰ John Baxendale, « “You and I—All of Us Ordinary People”: Renegotiating “Britishness” in Wartime », in *Millions Like Us?: British Culture in the Second World War*, Nick Hayes et Jeff Hill (Liverpool: Liverpool University Press, 2000), 300-301. Voir également Anthony D. Smith, *National identity* (Reno: University of Nevada Press, 1991).

¹¹ Tom Harrisson, « What does Britain mean to you? », septembre 1941, File Report 878, Mass Observation archive.

¹² Tom Harrisson, « What Britain means to me », octobre 1941, File Report 904, Mass Observation archive.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

documentaires commissionnés par la Films Division pendant la guerre, tels que *Newspaper Train*, *Cameramen at War*, *When the Pie Was Opened* ou encore *Kill or Be Killed*. Cet essai, intitulé « Individual Happiness Now : A Definition of Common Purpose » et rédigé en collaboration avec son ami le poète et romancier Robert Graves, entendait proposer une définition de valeurs à sauvegarder par le peuple britannique qui puisse servir d'alternative à la propagande nazie. Devant le constat de l'impuissance du gouvernement à émettre des buts de guerre nationaux capables de mobiliser la population, Len Lye proposait de mettre l'accent non pas sur la raison pour laquelle la nation se battait mais sur ce pour quoi elle se battait (« The stuff the war leaders told me was an utter bore. It was all “freedom FROM” stuff, not “freedom FOR¹⁵ ») :

British Cabinet Ministers have found it difficult to express the national war aims beyond the negative one of crushing Fascism and Nazism. This is partly because the official vocabulary that they use has been designed to keep political feeling at low boiling point and therefore contains few words suitable for setting the pot cheerfully bubbling. Nor do they wish, by saying the wrong thing, to offend our Allies, or to precipitate a General Election, which always changes Parliamentary language into rhetorical abuse and recrimination. [...] [According to the Prime Minister], “Everyone knows what we are fighting about.” Yes, but does everyone know what we are fighting *for*? If not, it should be put into words, words that we can feel at home with, neither electioneering war-cries nor “pious platitudes”. The ordinary citizen reacts politely but blankly to [...] ministerial abstractions. [...] They have no obvious connection with his personal life. He is puzzled when they are used to describe the benefits for which he is expected to make sacrifices¹⁶.

Ces mots « avec lesquels on puisse se sentir à l'aise », qui ne soient ni des « cris de guerre électoraux » ni de « pieuses platitudes » sont les éléments constitutifs de ce qu'il nomme le « Bonheur Personnel Maintenant », « Individual Happiness Now », en d'autres termes, le désir propre à chaque être humain de révéler son originalité en tant qu'individu, celui de développer sa capacité à vivre heureux, et celui de profiter du moment présent de manière plus entière. « The three personal goals [...] would not be as easy to falsify or to appropriate as political abstractions such as freedom, democracy or our country's way of life. Furthermore, IHN could be universal because it was independent of race, creed, class or nationalism¹⁷ », explique Roger Horrocks, le biographe de Len Lye. Pour Lye les bombardements, l'éclatement des familles, les privations et le rationnement par exemple, ne devaient pas décourager les civils : au contraire, ils leur permettraient de prendre conscience de l'importance de certains plaisirs simples.

¹⁵ Len Lye, « The Spinning Coin », s. d., Unpublished manuscript, Len Lye Archive.

¹⁶ Len Lye, Robert Graves, et Roger Horrocks, « *Individual Happiness Now* »: *A Definition Of Common Purpose*, Govett-Brewster Art Gallery/Len Lye Center (New Plymouth, Aotearoa New Zealand, 2017), 1.

¹⁷ Introduction par Roger Horrocks, *Ibid.*, i.

It may seem cynical to speak of “Individual Happiness Now” in so cruel a year as this. Yet despite destructive air bombardment, separation of families, sinking ships, shortage of food, loss of amenities, it would be untrue to say that there has been less individual happiness since the Germans reached the Channel ports. It might even be maintained that there is more: because the emergencies and trials of the time have brought out individuality which was previously smothered in dead-alive routine, and people have a new sense of what really matters, of what remains when all else is lost. [...] They know, now, perhaps for the first time, how good a thing cheese is, or an onion, or a peaceful night’s sleep on a spring-mattress. This is not an argument in favour of war, but only in favour of individuality as a by-product of one stage of this particular war¹⁸.

Cette déclaration pourrait être entendue comme une pure déclinaison du fameux *business as usual*, cher au gouvernement. Il ne s’agit pas toutefois pour Lye de saluer la résilience ou le flegme britanniques. À l’inverse, ce qu’il suggère est que la guerre ne peut être balayée d’un revers de la main, et qu’il ne suffit pas aux citoyens de resserrer leurs rangs, mais bien de prendre conscience que leurs plaisirs familiers constituent des ressources qui valent la peine d’être défendues. Ce sont donc des fragments du quotidien, et non des icônes patriotiques impersonnelles, que Lye cherche à mettre en avant dans la plupart de ses films, esthétique qui préside également à la construction formelle de *Listen to Britain*.

Bien que Jennings n’ait jamais rédigé de manifeste s’apparentant à celui de son confrère documentariste, il ressort de la lecture des nombreuses lettres adressées à son épouse ou à ses collègues du Crown Film Unit, ou des versions préparatoires de ses films, une volonté de dégager une définition du caractère national britannique à travers l’expression et la mise en avant de traits de caractère ou centres d’intérêt authentiques communs à tous ses concitoyens et qu’il leur incombait de défendre. Dans une série de conférences diffusée sur le programme national de la BBC en 1938 et intitulée « The Poet and His Public », il définissait son travail de poète (Jennings ayant été à la fois peintre, poète, et cinéaste) avant tout comme celui d’un observateur des goûts et coutumes de son peuple, aptitude sans laquelle son œuvre serait inévitablement teintée de condescendance :

[The poet] can’t tell the community who they are unless he does [...] two things. Unless he talks about the things the community knows about (the things that they’re interested in) and unless he also looks at the community’s past – at the figures, the monuments, the achievements, the defeats, or whatever it may be, that have made the community what it is. [...] There must be something added to that [...] the love of a certain place. I don’t mean patriotism [...], I mean simply the love of this poet for two completely different sides of a place like London – the pub side of it and the classical (the City church) side of it. [...] You see it’s on a love of, a passionate attachment to the things round us, both the easy things

¹⁸ *Ibid.*, 6.

and the inexplicable things, that poetry depends. It depends on it because this warmth, this attachment, is the only medium through which we can really get near either to things or to people; everything else is snobbery¹⁹.

Nous avons évoqué, dans la partie précédente, l'utilisation sociale et humaniste des sons de la modernité dans le film de Jennings. Nous souhaiterions nous attarder ici sur sa construction formelle (sinon sur sa structure symphonique, que nous étudierons plus tard), qui concourt à conférer aux sons de Londres sous le Blitz le statut de protagonistes du film. Stewart McAllister, co-réalisateur et monteur du film, décrit *Listen to Britain* comme une « expérience en enregistrement sonore » au cours de laquelle ils cherchèrent à enregistrer tous les sons imaginables en termes de tonalité, d'amplitude et de hauteur, à l'exception des sons de la parole²⁰ (cette affirmation étant très étonnante puisque le film contient plusieurs dialogues non-scénarisés). Il s'agit en premier lieu de s'interroger sur les raisons pour lesquelles Jennings et McAllister choisirent de construire leur film autour d'icônes sonores.

1.3. *Partager le son pour partager la réalité de la guerre*

Comme nous l'avons décrit en deuxième partie de cette thèse, le film se déroule sur une période de vingt-quatre heures et est constitué de vignettes sonores représentatives de la vie des Britanniques pendant le Blitz. Parmi celles-ci, l'on pourrait mentionner le pépiement des oiseaux, le son des tracteurs labourant les champs, le bruissement des feuilles d'arbres, le grondement des moteurs des Spitfires et des chars d'assaut, les voix des annonceurs de la BBC et son jingle caractéristique constitué des cloches de Big Ben, de la musique de salon, le son d'enfants jouant dans une cour d'école, un des « lunchtime concerts » donnés par Dame Myra Hess à la National Gallery, les bruits métalliques des machines d'usines, le sifflement et le roulement des locomotives, un concert des artistes de music-hall Flanagan et Allen dans une cantine d'usine, la voix d'une femme, accompagnée au piano, chantant l'air populaire « The Ash Grove » dans une station d'ambulances, le brouhaha du trafic londonien, des extraits radio provenant des programmes « Music While you Work » et « Up in the Morning Early », ou encore le son d'une fanfare défilant dans les rues. Comment Jennings parvient-il à établir un lien entre ces icônes sonores discrètes – ces *soundmarks*, comme les appellerait Murray Schafer –

¹⁹ Conférences « The Poet and His Public » diffusées sur le BBC National Programme le 28 juin 1938, reproduites dans Jackson, *The Humphrey Jennings Film Reader*, 2005, 255-60.

²⁰ Propos communiqués directement aux auteurs et rapportés dans Anthony W. Hodgkinson et Rodney E. Sheratsky, *Humphrey Jennings – More Than a Maker of Films* (Lebanon, New Hampshire: University Press of New England, 1982), 60.

et à en faire ainsi autant d'instruments dont les sons formeraient la « symphonie d'une nation en guerre »? Nous avons déjà évoqué la forme musicale symphonique du film, que nous décrirons plus amplement dans le chapitre suivant de cette thèse. Pour l'heure, il convient d'examiner l'emploi récurrent du contrepoint sonore, ou plus précisément, comme l'évoque le théoricien du cinéma documentaire William Guynn, d'une technique consistant à manipuler les relations syntagmatiques entre son et image, qui résulte en un brouillage des frontières entre les sources dont émanent ces sons, permettant de former un grand panorama sonore de la nation plutôt que des saynètes isolées qui ne concerneraient qu'une partie de la population :

One of the major textual strategies in *Listen to Britain* is the manipulation of the syntagmatic relations between sound and image. Off-screen sound may be extradiegetic insofar as it supplements the narrative signified²¹. It may be diegetic, but asynchronous in relation to the image, conflicting with the space-time represented on the image²².

Selon William Guynn, la succession des vignettes sonores s'opère par un processus de correspondances acoustiques, par lequel des ressemblances sont établies entre certaines de leurs propriétés physiques. Il distingue trois types de correspondances acoustiques : dans le premier type, le spectateur attribue un son à une source alors qu'il émane d'une autre source, dans le deuxième, deux sons se reflètent l'un l'autre sans pour autant que leurs signifiés soient liés, et dans le troisième type, les deux sons se mêlent en un fondu acoustique.

Acoustic matches resemble optical effects in that they depend on a work of the signifier. The film proposes to compare motifs in two segments by establishing a resemblance between certain of their physical properties. A sound resembles another in pitch, texture, volume, cadence. By examining syntagmatic boundaries in *Listen to Britain*, we can identify three types of acoustic matches, or, rather, three ways of articulating these matches on the syntagmatic chain: (1) By a process of misapprehension-correction: the spectator attributes a sound to one source when it belongs, the film soon clarifies, to a second [...]. (2) The two sounds "reflect" each other across a syntagmatic boundary without there being any "mixing" of their signifiers (the rhythmic noise of a locomotive is replicated by the rhythm of a marching band). (3) The two sounds blend in an acoustic dissolve, crescendo-descrescendo, one sound fading in, the other fading out (the orchestral music dissolves into the noise of the machine shop). If their surface articulations are different, the three types clearly have a common figurative origin²³.

À ces trois « manières d'articuler ces correspondances acoustiques sur l'axe syntagmatique », nous ajouterions les sons potentiellement extradiégétiques, ou dont l'origine n'est jamais révélée

²¹ C'est ce que nous avons également noté pour *The First Days*.

²² Guynn, *A Cinema of Nonfiction*, 93.

²³ *Ibid.*, 120-21.

(par exemple, certains sons radiophoniques entendus dans le film), ainsi que les sons dont la provenance n'est révélée qu'après leur écoute. Pour William Guynn, ce processus permet de créer une continuité entre espaces intérieurs (connotant la domesticité, l'intégration et la continuité), et espaces extérieurs (connotant la diversité, la discontinuité et la dislocation) :

Two antithetical terms are set against each other: exterior versus interior, and a chain of associations that the film work has endeavored to put in place has linked the terms of this opposition to sets of contrasted features: the exterior is linked to dislocation, diversity, discontinuity; the interior to domesticity, integration, continuity. Thematically, the film sets out to represent the survival under conditions of war of that domestic space – the family with its stable configuration – which is at once lost and refound. Against the images of distress and dislocation, the text proposes the familial community of the concert hall [...]. It is this symbolic work that explains the insistent repetition of certain motifs: the entrance way to the gallery, the revolving door, the strangely vacant images of windows, the balustrades and archways that serve as frames in the exterior shots and mark off the architectural limits of place. But the main agent of this symbolic transgression between inside and outside is the soundtrack. Detached from its source, the music of the concerto continues to evoke the closed space of the concert hall over the disparate images of the gallery, its patrons, and the nearby London streets. We recognise here the work of metonymy, or, more properly, synecdoche: the acoustic part stands for the phenomenal whole. It is a transgression against diegesis, since the space of the image and the space of the sound are incommensurable and yet conjoined²⁴.

La séquence du « lunchtime concert » dans la National Gallery est un exemple représentatif du processus qu'évoque Guynn : alors qu'une résolution musicale est atteinte dans cet espace intérieur, cette même musique est ensuite entendue à l'extérieur de la National Gallery, comme si les propriétés de cet espace domestique étaient transférées à l'espace extérieur disjoint. C'est en quelque sorte ce processus de transfert acoustico-syntagmatique qui opère dans l'ensemble du film et qui permet de transcender les stratifications sociales et les distances géographiques. Nous n'entendons pas ici fournir une analyse complète de *Listen to Britain*, film auquel de nombreux articles et chapitres d'ouvrages ont déjà été consacrés²⁵, mais d'exposer quelques exemples représentatifs de cette technique, caractéristique de la volonté du gouvernement de fédérer la population pendant la période du Blitz. Il est intéressant de constater que cette

²⁴ *Ibid.*, 141.

²⁵ Voir par exemple Philip C. Logan, *Humphrey Jennings and British Documentary Film: A Re-assessment* (Routledge, 2016) ; Jackson, *The Humphrey Jennings Film Reader* ; Keith Beattie, *Humphrey Jennings* (Manchester University Press, 2013) ; Mary-Lou Jennings, *Humphrey Jennings: Film-Maker, Painter, Poet*, 2014 ; David Rosen, « The sounds of music and war: Humphrey Jennings's and Stewart McAllister's Listen to Britain (1942) », in *Coll'astuzia, col giudizio: essays in honor of Neal Zaslaw*. (Ann Arbor: Steglein, 2009), 389–427 ; Elena Von Kassel Sambiani, « An Image of Britain during the Second World War: The Films of Humphrey Jennings (1939-1945) », *Revue LISA* 4, n° 3 (1 septembre 2006): 149-60 ; Carolyn Birdsall, « Resounding city films: Vertov, Ruttmann and early experiments with documentary sound aesthetics », in *Music and Sound in Documentary Film*, Holly Rogers (Londres: Routledge, 2014), 34–54.

intention fédératrice ne semble pas avoir été clairement perçue à la sortie du film, comme en témoigne la critique cinglante du documentariste Edgar Anstey, parue dans le numéro de mars 1942 de la revue *The Spectator* :

Much more elaborate in style and treatment is an expensive Crown Film Unit production called *Listen to Britain*, which will not encourage anyone to do anything at all. It sets out to assemble a varied collection of characteristic British sounds ranging from a piano recital at a National Gallery lunchtime concert to the clatter of a falling railway signal, and to illustrate the skilfully constructed jigsaw with an appropriate (and beautifully photographed) set of visual images. This is an aesthetic enough conception in all conscience, but by the time Humphrey Jennings has done with it it has become the rarest piece of fiddling since the days of Nero. It will be a disaster if this film is sent overseas. One shudders to imagine the effect upon our Allies should they learn that an official British film-making unit can find time these days to contemplate the current sights and sounds of Britain as if our country were some curious kind of museum exhibit, or a figment of the romantic imagination of Mass Observation²⁶.

Aussi « contemplatif » que le film ait pu paraître à certains critiques, il n'en est pas moins un appel indirect à la préservation du patrimoine sonore national et à l'union du peuple britannique. Nous avons évoqué précédemment la correspondance entre l'arrière et le front, ainsi qu'entre la Grande-Bretagne et les colonies, notamment grâce à la diffusion des ondes radio, dont l'ubiquité est rendue tangible par le fondu enchaîné entre une valve de radio et une vue du large. Plus directement, le lien qui unit les Londoniens malgré leurs différences sociales et professionnelles est établi par de nombreux fondus-enchaînés ou superpositions sonores (qui correspondent peu ou prou à la troisième catégorie de correspondances acoustiques établies par William Guynn). Ainsi, dans la première séquence, le bourdonnement du moteur du Spitfire recoupe subtilement le ronronnement des tracteurs avant de le remplacer et de se fondre avec celui du signal électronique de la BBC composé de six bips réguliers, dénotant la continuité entre la résistance offensive de l'armée de l'air britannique et celle, plus subtile, de la radio, symbole de la résistance contre la menace nazie en Europe. Les annonces de la BBC se superposent ensuite au bruit lancinant des vagues sur une plage (rejoignant l'idée d'une communication entre le front et l'arrière), tandis que l'on entend toujours en bruit de fond les moteurs des bombardiers. Un son n'est jamais entendu seul : la note pédale des bombardiers continue de manière soutenue, alors qu'entre en scène le son d'un orchestre de bal jouant la « Beer Barrel Polka », que progressivement le ronflement des moteurs s'estompe jusqu'à disparaître, et que l'on voit à l'image une annonce, à l'entrée du Tower Ballroom de Blackpool,

²⁶ Edgar Anstey, « The Cinema - Listen to Britain », *The Spectator*, n° 5933 (13 mars 1942): 254.

selon laquelle les soldats en uniforme paieront moitié-prix. L'effacement progressif des moteurs au profit de la musique de salon met clairement en miroir l'engagement patriotique de ces soldats et leur vie civile, comme pour montrer que la survie des civils dépend en partie de l'engagement des soldats. Alors que l'on quitte la salle de bal, la musique continue – plan sur deux soldats tournés vers le large – puis disparaît en fondu. Entrent ensuite le cliquetis des machines d'une mine de charbon et le bavardage des mineurs, dans un ailleurs géographique et social. Un peu plus tard, l'air « Home on the Range », chanté et joué à la guitare et à l'accordéon par des soldats canadiens dans le wagon d'un train, se fond progressivement avec les sons de manœuvre d'un train, dénotant la collaboration entre les membres des pays du Commonwealth et la Grande-Bretagne. Ce procédé de superposition ou bien de *fade out-fade in* est à l'œuvre à bien d'autres occasions tout au long du film : fondu enchaîné entre la voix de femme chantant « The Ash Grove » et les cloches de Big Ben, entre les annonces du service pacifique de la BBC et le pépiement des oiseaux et le bruissement des feuilles, superposition du sifflement d'une cheminée d'usine et de l'air de polka joué au piano sur lequel s'amuse des écoliers, puis de ce dernier avec le vrombissement de chars d'assaut, entre le bruit du trafic urbain et l'annonce « Calling all Workers » du programme radiophonique « Music While You Work », qui se mue en sifflement d'un train, *fade in* du concert de Flanagan & Allen et *fade out* des sons de la gare de Waterloo, marche militaire « A Life on the Ocean Waves » jouée par la fanfare des Royal Marines, mixée avec les sons d'une aciérie. Mais l'occurrence la plus représentative est sans doute le fondu-enchaîné entre le *contre-la* qui clôt le concert populaire des artistes Flanagan & Allen dans la cantine d'une usine, et le *contre-sol* par lequel débute le concert de musique classique – le Concerto pour piano de Mozart en sol majeur – joué par Dame Myra Hess à la National Gallery auquel assistent, entre autres citoyens « ordinaires », la reine consort Elizabeth et Sir Kenneth Clark, directeur de la National Gallery et de la Films Divisions du Ministère de l'Information. Le concerto continue ensuite à être entendu en dehors de la National Gallery, sur les images de St Martin's in the Fields, de la colonne de Nelson, de passants montant dans un bus ou encore de ballons antiaériens, et finit par se superposer aux bruits d'une usine de fabrication de chars d'assaut, par lesquels elle est progressivement remplacée.

Cette idée de continuité entre les différentes tranches de la société britannique est approfondie par un jeu sonore sur les attentes des spectateurs, que Guynn nomme « procédé de malentendu-correction ». Il est très fréquent que l'on ne voie la source d'un son, que l'on pensait naturellement extradiégétique, qu'après l'avoir entendu. C'est ainsi que l'on apprend

que les cloches de Big Ben sont en fait le son annonçant le début des nouvelles sur la BBC, que le cliquetis des machines d'une mine de charbon est en fait le son de la manœuvre d'un train, que l'air de polka qui semble émaner du poste de radio d'une ménagère que l'on voit à l'image est en réalité joué par une pianiste dans la cour de l'école sur laquelle donne son appartement, que le programme « Music while you work » et son annonce « Calling all Workers », qui semblait être diffusé par l'autoradio d'un camion, l'est en fait par l'enceinte Tannoy d'une usine de fabrication de lames de rasoir (par la suite, la musique du programme, « Yes my darling daughter » se cale rythmiquement sur le mouvement et le bruit des machines). De manière générale, les sons précèdent l'image censée les représenter. Le spectateur a ainsi l'impression que ces sons appartiennent à l'ensemble de la communauté, et non à des personnes, lieux ou contextes particuliers qui excluraient une partie de la population. Mais ces choix esthétiques font également écho aux recommandations énoncées par Grierson sur la nécessité de donner aux sons une valeur non-référentielle, que nous avons citées en deuxième partie de cette thèse²⁷. Ken Cameron, qui fut l'ingénieur du son de *Listen to Britain*, poursuit cette idée dans son ouvrage *Sound and the Documentary Film*, dans lequel il soutient que l'impact émotionnel des sons dépend davantage des idées qui y sont associées que des sons eux-mêmes – ou en d'autres termes, de leur source :

[The effect of sound effects] upon the emotions depends more upon the association of ideas than upon the actual sound itself. For example, the sound of an air-raid siren, or the noise of an anti-aircraft gun and shells in the sky may be just what they represent and nothing more in Chicago. To an audience which has lived in London throughout the war they will conjure up ideas which are anything but commonplace. The skill in fitting effects to a picture is partly, of course, finding a sound-track which effectively matches the picture or action appearing on the screen, and arranging it so that the two appear to be synchronous. But a more interesting sidelight in this process is achieving an effect by laying, not the sound represented by what is happening on the screen, but by what may be happening just round the corner—out of range of the camera²⁸.

Associer à une image donnée le son de ce qui pourrait se passer hors-champ, « au coin de la rue », est bien le procédé à l'œuvre dans *Listen to Britain*, mais Jennings dépasse ici les expérimentations menées par Vertov et ses compatriotes, que nous évoquions en deuxième partie, pour peindre une fresque nationale dans laquelle chaque Britannique pourrait se reconnaître. Pour Lady Forman, qui travaillait comme distributrice pour le Ministère de

²⁷ « Another curious fact emerges once you start detaching sound from their origins, and it is this. Your aeroplane noise may become not the image of an aeroplane but the image of distance or of height. Your steamer whistle may become not the image of a steamer but of isolation or darkness. » (Grierson, « Introduction to a new art », 103.)

²⁸ Cameron, *Sound and the Documentary Film*, 8.

l'Information, *Listen to Britain* était une « distillation et une amplification » de l'expérience des civils à l'arrière :

One of the non-theatrical films under the heading of “general” in our jargon which was liked and applauded was Humphrey Jennings’s magical *Listen to Britain*. All sorts of audiences felt it to be a distillation and also a magnification of their own experience on the home front. Especially factory audiences. I remember one show at a factory in the Midlands where about 800 workers clapped and stamped approval. Films got very short shrift if they touched any area of people’s experiences and did not ring true²⁹.

Malgré l'absence de rhétorique guerrière et d'appel direct au combat³⁰, le film fut donc apprécié pour son invitation à la contemplation et à l'appréciation du patrimoine sonore britannique, en postulant de subtiles connexions entre les différentes sections de la population, à travers un héritage partagé à défendre coûte que coûte. Ce panorama sonore d'une nation dont la résistance s'incarne dans ses sons rémanents est encadré par deux occurrences du célèbre chant patriotique « Rule Britannia » – l'une écrite sur la partition qui apparaît aux côtés du titre du film dans le générique de début, l'autre chantée en guise de conclusion, fondue enchaînée avec les sons des marteaux des hauts-fourneaux, et superposée aux images des ouvriers, des cheminées d'usine et des nuages dans le ciel. Ce chant, à l'exception de l'appel de trompette, des bavardages, de l'aboiement d'un chien, et du roulement de tambour qui illustrent le générique de début, est le seul son véritablement extradiégétique du film, dont le texte – « Rule Britannia! Britannia rule the waves/Britons never will be slaves » – affirme et sublime le message de résistance véhiculé : jamais la Grande-Bretagne ne pliera à l'ennemi, tant elle comprend de richesses et de beautés à préserver.

Cet appel à la défense du patrimoine britannique à travers la mise en avant d'icônes sonores est récurrent dans les documentaires produits pendant la guerre. Des films tels que *Ordinary People* (1941), *Britain at Bay* (1940), *Miss Grant Goes to the Door* (1940), *War Comes to London* (1940), *London 1942* (1943), *Post 23* (1941), *French Communiqué* (1940), *The Front Line* (1940), *Gofer Trouble* (1940), *Total War in Britain* (1945), *They Fight By Night* (1943), *Civilian Front* (1940), ou encore *The Children See it Through* (1941), pour n'en citer que quelques-uns, s'attachent, tout comme *Listen to Britain*, à définir des jalons sonores nationaux à préserver. Si les sons produits

²⁹ Cité dans Vaughan, *Portrait of an invisible man*, 97.

³⁰ Dans l'avant-propos de la version prévue pour le public outre-atlantique cependant, le commentateur canadien Leonard Brockington, même s'il reconnaît la grande variété des sons présents dans le film, les synthétise en leur attribuant des qualités martiales : « The trumpet call of freedom, the march of victory, the war song of a great people ».

par l'ennemi sont totalement absents d'un film comme *Listen to Britain*, qui se concentre sur l'aspect patrimonial des sons autochtones, le partage des sons caractéristiques du Blitz est par ailleurs le propos de nombre de films documentaires, dont le but est de muer une expérience personnelle et aliénante du conflit en une expérience collective et rassurante. Tous les films dont l'action se déroule sur le « front intérieur » s'attellent à distinguer les sons les plus caractéristiques du Blitz, comme le faisaient les documentaires produits à l'orée du conflit afin de rassurer les civils sur l'attitude à adopter en cas d'attaques ennemies. La plainte des sirènes des raids aériens et le signal de fin d'alerte, le sifflement des bombes et leur explosion, l'effondrement des bâtiments et des habitations, le ronronnement rassurant des moteurs des Spitfires et celui, supposément plus agressif, des bombardiers allemands, les tirs des canons antiaériens et des mitraillettes, le bourdonnement caractéristique des missiles V1 (*doodlebugs*), sont autant de balises sonores que seuls les civils résidant dans des zones urbaines visées par la Luftwaffe³¹ avaient l'occasion d'entendre et ce, même parmi les seuls témoins auditifs du Blitz, selon des modalités extrêmement variables et idiosyncratiques. « Sound [...] creates common ground and identification, perhaps more powerfully even than other senses³² », écrit Greg Goodale, auteur de l'ouvrage *Sonic Persuasion*. Comme nous l'avons évoqué en deuxième partie de cette thèse, l'ubiquité des projections non-commerciales, mais également l'obligation pour les distributeurs de diffuser les documentaires produits par le Ministère de l'Information, eut pour incidence la généralisation de l'expérience du Blitz dans l'ensemble du territoire. Les films *London Can Take It* (1940), *Gofer Trouble* (1940), *Britain at Bay* (1940), *Miss Grant Goes to the Door* (1940), *French Communiqué* (1940), *Words for Battle* (1941), *Mr Proudfoot Shows a Light* (1941), *Canteen on Wheels* (1941), *Ack-Ack* (1941), *Ordinary People* (1941), *Fires Were Started* (1943), *Our Country* (1944), ou *Total War in Britain* (1945) par exemple, brossent un portrait sonore des villes bombardées, dont les habitants continuent leurs activités quotidiennes en dépit du danger constant, et juxtaposent les sons allogènes de la guerre aux sons autochtones résistants. Le semi-documentaire *Ordinary People*, réalisé en 1941 par Jack Lee et J.B. Holmes, s'ouvre sur le ronronnement des moteurs d'avions et le son des canons antiaériens, auxquels viennent ensuite se superposer les voix de civils qui, accompagnés à l'accordéon, fredonnent l'air « Who's Afraid of the Big Bad Wolf » du fond d'un abri antiaérien, référence facétieuse à leur bravoure face à l'ennemi, dont les attaques répétées ne pourront ébranler la solidité de leurs abris et leur pugnacité. À la suite du générique de début, la sirène de fin d'alerte retentit, alors que l'aube se

³¹ Il s'agissait de Londres, Liverpool, Hull, Bristol, Cardiff, Portsmouth, Plymouth, Southampton, Swansea, Birmingham, Belfast, Coventry, Glasgow, Manchester et de Sheffield.

³² Greg Goodale, *Sonic Persuasion: Reading Sound in the Recorded Age* (Urbana: University of Illinois Press, 2011), 108.

lève sur Tower Bridge. On entend ensuite un appel du clairon joué par un soldat dans la Tour de Londres, tandis que les *beefeaters*, comme chaque matin, en ouvrent les portes, suivi des sons quotidiens du trafic londonien (tramways, bus, voitures, sabots du cheval attelé à la carriole du laitier entamant sa tournée, klaxon d'un taxi) et des oiseaux, au réveil de Londres. On assiste plus tard à plusieurs saynètes se déroulant dans différentes parties de la ville, dont on entend toujours les sons caractéristiques : ceux d'une usine de fabrication de munitions, dans laquelle travaille l'un des personnages du film, ceux du grand magasin Bourne & Hollingsworth, le chant du coq et des oiseaux, tandis que deux employés du Post Office effectuent des vérifications au milieu des décombres, ou les cloches de Big Ben et des sabots de chevaux, accompagnant le trajet d'un juge se rendant aux tribunaux d'état civil pour un procès. Tout à coup, la sirène du raid aérien retentit, mais on observe peu de changements dans les attitudes ou les activités quotidiennes des civils. À l'usine, une cloche annonce l'imminence d'un raid aérien, car le bruit des machines couvre le gémissement des sirènes ; au grand magasin un employé diffuse, à travers des haut-parleurs, un message empreint de sérénité (« The sirens have sounded but we are carrying on. Those who'd wish to do so may take shelter in the basement. Alarm bells will be rung if our roof spotters report that danger threatens, when all floors must be cleared at once. Carry on »). Lorsque l'on entend le son des bombes larguées sur la ville et des explosions, doublées des coups de sifflet du gardien de la protection civile, les ouvriers de l'usine enfilent leurs casques et poursuivent leur travail, sans que leurs visages ne trahissent la moindre inquiétude, le chauffeur de taxi continue sa course, alors que le son du moteur se mêle à celui des bombes. Un montage alterné entre la rue, où le bruit des bombes prédomine, et l'intérieur du magasin Bourne & Hollingsworth, où une employée converse avec une cliente fortunée et capricieuse, permet de mettre sur le même plan une transaction commerciale insignifiante et le danger de mort qui plane sur leurs têtes. Après qu'a retenti l'alarme avertissant les clients et le personnel d'un danger imminent, ces derniers se réfugient calmement au sous-sol, où le son des bombes est couvert par celui des conversations mondaines des clientes prenant le thé. De même, les bombes tombent avec fracas pendant le procès, qui se poursuit sans encombre dans le sous-sol du tribunal, mais ne couvrent jamais les voix. Une ménagère (l'épouse de l'ouvrier), que l'on avait précédemment vu héberger une jeune fille et sa mère dont la maison avait été bombardée, boit une tasse de thé en compagnie de ses deux hôtes, tout en écoutant un air guilleret à la radio et commente, « I do like music with my morning cup of tea, don't you ? It sort of cheers you up ». Un montage alterné fait ensuite se succéder ces scènes du « morning tea » insouciant et d'autres plans montrant les rues où les deux employés de la Post Office continuent leurs vérifications routinières malgré le grondement assourdissant des bombes et des avions, à propos

desquels les personnages plaisaient et dont ils ne semblent guère se soucier. Retentit ensuite le signal de fin d'alerte, sur les images du chauffeur de taxi imperturbable et du dialogue entre la demoiselle de rayon et sa cliente, qui reprend comme s'il ne s'était jamais interrompu. On entend ensuite l'appel du clairon alors que le soleil se couche, comme pour clore ce cycle quotidien et souligner la banalité de cette journée ordinaire – comme à la suite de l'appel du matin, les sons du trafic et des conversations reprennent, le gardien ARP donne un coup de sifflet, Big Ben sonne l'heure. À la nuit tombée, la sirène retentit à nouveau, et les civils se rendent une nouvelle fois dans l'abri collectif, où l'un des deux employés de la Post Office entame à l'harmonica l'air populaire « Bless Them All ». Le film se clôt sur le son des bombardements et des tirs des canons antiaériens que l'on aperçoit à la faveur des éclairs lumineux qu'ils provoquent, se mêlant aux sons de l'harmonica et des voix des civils chantant l'air « South of the Border Down Mexico Way »³³, qui fait écho au générique de début et émane des profondeurs comme par magie – il serait en toute logique impossible d'entendre ces chants depuis la surface, *a fortiori* au milieu du vacarme des bombes. *Ordinary People* est bien sûr l'illustration parfaite du principe de *business as usual*, selon lequel le peuple britannique ferait fi du danger qui le menace et résisterait à l'ennemi en affichant un sang-froid à toute épreuve. Toutefois, plutôt que de nier l'existence d'une menace, il présente les sons du peuple comme un « chant de la terre » pénétrant – ce qu'illustre le travail sonore de la dernière séquence – par opposition aux bruits allogènes du Blitz qui, bien qu'omniprésents, sont toujours présentés de manière fugace, par bribes, et incapables d'avoir un impact réel, puisqu'ils ne sont pas entendus, ou bien sont couverts par ces sons du quotidien (la source de ces bruits n'est d'ailleurs jamais révélée). Cette résistance aux bruits du Blitz est exactement ce que préconisait John Langdon-Davis dans son manuel *Nerves versus Nazis*, et la représentation de ces bruits au cinéma, bien qu'elle ne fût pas universellement appréciée, participait de cette tentative d'instaurer une résistance collective à la « guerre des nerfs », comprenant non seulement les citoyens, mais également les habitants des campagnes, les soldats et les citoyens des pays alliés.

La transmission et le partage du paysage sonore du front était également l'un des corollaires de la projection des films sur les forces armées. Qu'il s'agisse de documentaires ou semi-documentaires tels que *SS Ionian* (1939), *Channel Incident* (1940), *Men of the Lightship* (1940),

³³ Cet air, très populaire en Grande-Bretagne pendant la Seconde Guerre mondiale, composé par l'Irlandais Jimmy Kennedy et le Britannique Michael Parr, faisait à l'origine partie de la bande-son du western américain de 1939 du même nom. Le fait que cette chanson n'ait strictement aucun rapport avec la guerre et n'y fasse aucunement mention est symptomatique de l'esprit de *business as usual* qui prédomine dans le film.

Target for Tonight (1941), *Ack-Ack* (1941), *Ferry Pilot* (1941), *Merchant Seamen* (1941), *Battle for Freedom* (1942), *Coastal Command* (1943), *The Sky's the Limit* (1943), *Desert Victory* (1943), *San Demetrio-London* (1943), *Tunisian Victory* (1943), *Behind the Guns* (1943), *Close Quarters* (1943), *Atlantic Trawler* (1944), *Eve of Battle* (1944), *Night and Day* (1945), *The Broad Fourteens* (1945), *Burma Victory* (1945), ou bien de films de fiction, comme *The Next of Kin* (1942), *The First of the Few* (1942), *The Big Blockade* (1942), *Nine Men* (1943), *We Dive at Dawn* (1943), *Western Approaches* (1944), *The Way Ahead* (1944), ou *The Way to the Stars* (1945), tous concourent à la reconnaissance des sons caractéristiques du front – la multitude de sons produits par les moteurs d'avions, les différents types d'armement, les sirènes, sifflets, grenades, canons, détonations sous-marines et manœuvres des sous-marins, le jargon propre aux soldats de chaque branche, etc. Comme nous le verrons au cours de cette partie, les sons caractéristiques du front, dans les films ayant pour sujet les forces armées, sont quasi-systématiquement entendus seuls, et ne sont pas couverts par une voix off ou de la musique extradiégétique. Ainsi, la bande-son du film *We Dive at Dawn* (réal. Anthony Asquith), qui relate la traque d'un navire de guerre allemand par le sous-marin *HMS Sea Tiger* et son équipe, est presque exclusivement occupée – à l'exception des génériques – par les bruits des moteurs de l'embarcation, le cliquetis des machines de la salle de contrôle, les coups de feu échangés avec l'ennemi, l'avertisseur sonore du bateau, et les échanges, dans l'argot maritime, entre les marins. *The Next of Kin* (réal. Thorold Dickinson), dont l'intrigue se concentre sur la tentative, par un réseau d'espionnage allemand, de déjouer l'attaque britannique d'une base de sous-marins allemande dans le nord de la France, comprend une très longue scène de combats au sol qui donne à entendre les sons d'un arsenal complet à l'exclusion de tout autre son. La dernière séquence du film *The Way Ahead* (réal. Carol Reed) montre un combat au sol dans lequel dominant les sons des bombardiers, des fusils, des grenades et des explosions, tandis que celle de *The First of the Few* (réal. Leslie Howard) est un combat aérien entre Spitfires et Messerschmidts, au cours duquel on parvient à saisir de manière ininterrompue toute une gamme de sons appartenant aux différents avions de chasse (piqués, ascensions, accélérations, salves de roquettes, communications intercoms, etc.).

Si les récits des soldats en permission ne permettaient pas de rendre avec exactitude les impressions du combat, les films du front eurent en partie pour objectif – sinon pour effet – de combler le fossé entre civils et soldats en recréant une communauté unie par le partage d'un paysage sonore, dans la lignée de la rhétorique gouvernementale du *pulling together*, ou *all in it together* (« tous dans le même bateau »). Ainsi, de même que les soldats représentés dans les films sur les forces armées se sentent reliés à l'arrière en entendant à la radio des émissions donnant

la parole à des « gens ordinaires » ou des airs populaires insoucians, les civils pouvaient se sentir rassurés d'entendre les mêmes sons (du moins le pensaient-ils) que leurs époux, amis, fils ou frères, sur le front. Dans le semi-documentaire *Merchant Seamen* (1941) de J.B. Holmes, par exemple, les marins passent le temps en écoutant des disques sur leur gramophone (la chanson à boire « Barnacle Bill the Sailor », sur un disque rayé dont ils finissent par se débarrasser, puis la fameuse « Colonel Bogey March »), tandis que le bourdonnement continu des turbines dans la salle des machines rappelle celui des moteurs des avions, si caractéristique du Blitz, établissant ainsi un lien implicite avec l'arrière – la comparaison avec leur situation et celle des civils à l'arrière est d'ailleurs soulignée par l'un d'entre eux, qui se plaint du manque de visibilité lors d'une nuit sombre et brumeuse : « You know what fog is like in a blackout on shore; think about a blackout on sea! ».

La création d'une communauté d'écoute à travers le partage et la reconnaissance de jalons sonores communs n'est pas sans rappeler le processus à l'œuvre dans l'écoute radiophonique. Pour l'historien de la BBC Andrew Crisell, la radio permit aux Britanniques d'échapper à leur perception partielle et partielle du Blitz et de renforcer leur sens de la communauté :

Radio located public within domestic life, probably more so than newspapers could ever have done, since it brought the *sounds* of the public sphere, not simply descriptions of it, into the privacy of the home. Moreover, because of the scarcity of other media and the momentousness of wartime events, it gave the individual an unprecedented sense of himself as part of the larger community. He became aware that he was one of countless others, all listening to much the same thing. [...] In this respect radio was very much like a party host who helps strangers to become friends by referring them to experiences they have in common³⁴.

Ainsi, la médiation des sons de la guerre à travers un poste de radio, et donc l'assimilation médiée et collective du Blitz, par opposition aux perceptions singulières immédiates et isolantes leur conférait paradoxalement davantage de substance, tout en étant une expérience rassurante. Dans le numéro du *Spectator* du 15 septembre 1939, le politique écossais George Buchanan définissait l'écoute radiophonique comme « le geste solidaire d'une société à l'écoute au même moment » :

Whereas press news is imbibed singly, radio news is usually imbibed in groups. You can walk down a street and hear the same voice busy in every house. Thus radio news is

³⁴ Andrew Crisell, *An Introductory History of British Broadcasting* (London; New York: Routledge, 2002), 66-67.

community news: it is a united gesture of a society listening at the same time. We have a sense of undergoing the same situation together³⁵.

Ces remarques pourraient tout aussi bien s'appliquer à l'expérience médiée des sons du Blitz au cinéma, dont nous avons vu dans la partie précédente qu'elle agissait comme une sorte de catharsis pour les spectateurs. Pour l'historien culturel Patrick Deer, qui s'inspire d'une terminologie élaborée par Steven Connor³⁶, la BBC contribua à la construction d'un « je auditif » pour l'arrière, en créant un « espace parcouru par les sons », qui permit de redéfinir le moi en tant que « canal à travers lequel les voix, les bruits et la musique voyagent » :

BBC radio helped construct an “auditory I” for the Home Front, which indulged the “plural permeated space” of sound and defined the self “as a channel through which voices, noises and music travel.” The terrifying immateriality and auditory “insufficiency” of the sounds of war, experienced in their most extreme form by civilians in the darkness of the Blitz, were stabilized by the reassuring monotony of the BBC. [...] In its war of sound and images, the British state used every available resource to give citizens on the blacked-out Home Front the sense that they could share in, if not fully comprehend, the strategic view of the totality of war³⁷.

Cette perception de la « totalité de la guerre » passait par la diffusion de programmes radiophoniques qui permettaient, tout comme les films documentaires, de relier front militaire et front intérieur. On pourrait citer parmi ceux-ci les séries documentaires *Home Front*, *Home Town*, *In Britain Now*, *Go to It* ou *We Speak for Ourselves*, témoignages sonores de la vie sous le Blitz, *Spitfire over Britain*, *Watchers of the Sky*, *Coastal Command*, *Bombers over Berlin*, *Swept Channels*, ou *Women Hitting Back*, sur la résistance du peuple aux attaques ennemies, ou encore *Battle of Britain*, *Marching On*, *Into Battle*, ou *Victory in Africa*, décrivant les exploits des combattants sur le front. « To the man in the desert, the laundry flapping on the washing line was as good a symbol as any of what he was really fighting for », écrit Tom Hickman dans son ouvrage *What Did You Do in the War, Auntie*³⁸?

³⁵ George Buchanan, « Radio - News Bulletins », *The Spectator*, 15 septembre 1939, 16.

³⁶ « Most importantly, the singular space of the visual is transformed by the experience of sound to a plural space ; one can hear many sounds simultaneously, where it is impossible to see different visual objects at the same time without disposing them in a unified field of vision. Where auditory experience is dominant, we may say, singular, perspectival gives way to plural, permeated space. The self defined in terms of hearing rather than sight is a self imaged not as a point, but as a membrane; not as a picture, but as a channel through which voices, noises and musics travel » (Connor, « The Modern Auditory I », 207.)

³⁷ Patrick Deer, *Culture in Camouflage: War, Empire, and Modern British Literature* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2015), 134.

³⁸ Hickman, *What Did You Do in the War, Auntie?*, 93.

Par ailleurs, les programmes de la BBC et la transmission du paysage sonore de la nation en guerre visaient non seulement une unification du peuple britannique, mais une communion sensorielle entre la Grande-Bretagne et ses alliés, avérés ou potentiels.

Dès le début du conflit, et bien avant l'entrée en guerre des États-Unis, la BBC diffusa, via son service domestique (Home Service) et son service nord-américain, un certain nombre de programmes destinés à partager et à faire connaître au public états-unien la réalité quotidienne du Blitz. Des programmes hebdomadaires tels que *The Stones Cry Out*, réalisé et produit par Louis MacNiece pour le BBC World Service (sur les dégâts matériels causés par les bombardements), *Britain to America*, sur la vie quotidienne en Grande-Bretagne en temps de guerre, réalisé et produit par D.G. Bridson pour le BBC Home Service, avec pour narrateur le célèbre acteur Leslie Howard et diffusé aux auditeurs américains, *Transatlantic Call : People to People* (D.G. Bridson), une série de reportages produits par l'animateur radio américain Bob Trout sur l'effort de guerre britannique, *Answering You*, diffusé sur le BBC North American Service, qui répondait aux questions des auditeurs américains, ou *Listening Post* (BBC North American Service), qui analysait la propagande radiophonique allemande, avaient tous pour but d'encourager l'entrée en guerre des États-Unis. Plusieurs correspondants de guerre américains, tels que Edward Murrow, Vincent Sheean, Larry LeSueur, William L. Shirer, Robert « Bob » Trout, Ernie Pyle ou Quentin Reynolds, furent stationnés à Londres pendant le Blitz, concourant à diffuser un portrait sonore quotidien de la capitale assiégée. Mais les reportages dont l'impact sur le public américain fut sans doute le plus manifeste furent ceux d'Edward Murrow, correspondant pour la radio CBS, dont les descriptions sonores des bombardements de Londres sont restées célèbres. Comme le rapporte Geoffrey Field³⁹, ce furent les autorités britanniques, par peur que leur campagne visant à encourager l'entrée en guerre des États-Unis ne soit perçue comme de la propagande, qui encouragèrent la venue de ces correspondants américains à Londres, jugés plus crédibles. Les journalistes américains eurent donc un accès privilégié aux sites touchés par les bombardements – Murrow put ainsi par exemple couvrir une attaque aérienne en direct depuis le toit de Broadcast House. Les reportages de Murrow et de ses compatriotes contribuèrent ainsi à gagner le public américain à la cause de la Grande-Bretagne et à combattre l'anglophobie d'une partie de la population,

³⁹ Geoffrey Field, « Nights underground in darkest London: the Blitz, 1940–1941 », *International Labor and Working-Class History* 62 (2002): 11–49.

formant ainsi une « spirale de coopération⁴⁰ », selon les termes de Nicholas John Cull, à travers le partage du paysage sonore londonien. Les reportages d'Edward Murrow visaient en premier lieu à démontrer le courage du peuple britannique et leur résistance malgré une cacophonie ambiante et un danger toujours imminent, et ce grâce à une communion sensorielle médiée par la transmission radiophonique. « These things must be experienced to be understood⁴¹ », déclarait-il dans l'une de ses émissions. En l'absence de repères visuels en raison du *blackout*, Edward Murrow décrit Londres, tout au long du conflit, comme une « ville sonore » (« a city of sounds ») : « The real change comes at night to London. Then it is a city of sound, generally slow, cautious sounds. What it really looks like at night I can't tell you, because I've never been able to see more of it than has been disclosed by the beam of my puny flashlight⁴² ». Ainsi retrouvait-on tout au long de ses transmissions de véritables portraits sonores de Londres sous les bombardements, dressant une cartographie nocturne de la capitale :

I'm standing on a roof-top looking out over London. At the moment everything is quiet. [...] Off to my left, far away in the distance, I can see just that faint-red, angry snap of anti-aircraft bursts against the steel-blue sky, but the guns are so far away that it's impossible to hear them from this location. About five minutes ago the guns in the immediate vicinity were working [...] You may be able to hear the sound of guns off in the distance very faintly, like someone kicking a tub. Now they're silent. [...] I think probably in a minute we shall have the sound of guns in the immediate vicinity. [...] You'll hear two explosions. There they are! That was the explosion overhead, not the guns themselves. I should think in a few minutes there may be a bit of shrapnel around here. Coming in – moving a little closer all the while. The plane is still very high. Earlier this evening we could hear occasional – again, those were explosions overhead. Earlier this evening we heard a number of bombs go sliding and slithering across to fall several blocks away. Just overhead now the burst of the anti-aircraft fire. Still the near-by guns are not working. The searchlights now are feeling almost directly overhead. Now you'll hear two bursts a little nearer in a moment. There they are! That hard, stony sound⁴³.

La précision des descriptions sonores (« like someone kicking a tub », « two explosions », « two bursts », « the burst of the anti-aircraft fire », « hard, stony sound »), la tension palpable contenue dans l'anticipation haletante du son (« at the moment everything is quiet », « now they're silent », « probably in a minute », « in a few minutes », « in a moment ») ainsi que l'adresse directe aux auditeurs américains (« you may be able to hear », « you'll hear two

⁴⁰ « The British and the Americans shared a common pool of ideas that summer, and the interpretations of each influenced the other in a spiral of cooperation and shared metaphors that would culminate in their coverage of the autumn's epic siege » (Nicholas John Cull, *Selling War: The British Propaganda Campaign against American Neutrality in World War 2* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 99.

⁴¹ Murrow, *This Is London*, 178.

⁴² *Ibid.*, 36.

⁴³ Transmission radio datée du 21 septembre 1940 (Murrow, *This Is London*, 179.)

explosions »), témoignent de cette volonté de susciter l'empathie de ses compatriotes⁴⁴. On entend par la suite le son d'une salle de bal à l'hôtel Savoy tandis que des bombes explosent dans le lointain, puis le gémissement de la sirène de raid aérien, l'intervention des ambulanciers sur les sites bombardés, puis à nouveau le son du music-hall (« There was an air raid alarm, as you know, fifteen minutes ago. The orchestra leader simply announced they'd go on playing as the crowd wished to stay and I don't expect more than half a dozen people have left »). Après plusieurs minutes, le reportage se conclut sur la description coutumière de la résilience des Londoniens : « London's fourth air-raid alarm of the day. The defences were manned, but the night life continued, and the dance bands played on ». Murrow ne se contente pas de décrire les sons du Blitz, mais également ceux des « citoyens ordinaires », comme dans ce reportage daté du 24 août 1940 :

I'll just ooze down in the darkness here along these steps and see if I can pick up the sound of people's feet as they walk along. One of the strangest sounds one can hear in London these days, or rather these dark nights, just the sound of footsteps walking along the street, like ghosts shod with steel shoes⁴⁵.

La démarche de rapprochement entre citoyens britanniques et américains passe enfin par un jeu de comparaisons entre les paysages sonores des deux pays, et un appel direct à la participation des États-Unis à la guerre. Le correspondant de guerre Ernie Pyle par exemple, comparait, dans un reportage daté de janvier 1941, le son des sirènes de raid aérien à celui que produisaient les câbles électriques balancés par le vent dans les prairies du Midwest américain :

You could hear half a dozen sirens going at once, on exactly the same pitch. The combined whirring of these great horns out there in the still darkness gave off a sort of musical pulsation. In fact, it sounded exactly like the lonely singing of telephone wires on a bitter cold night in the prairies of the Middle West. Now, what do the guns sound like? Well, they sound like thunder in a violent electrical storm. When they are very close, they sound as though lightning were striking within a quarter of a mile⁴⁶.

⁴⁴ On pourrait également citer une émission datée du lendemain, le 22 septembre 1940, dans laquelle Murrow perçoit dans le silence ambiant la dignité des Londoniens à l'affût : « I'm standing again tonight on a roof-top looking out over London, feeling rather large and lonesome. In the course of the last fifteen or twenty minutes there's been considerable action up there, but at the moment there's an ominous silence hanging over London. But at the same time a silence that has a great deal of dignity. [...] The guns are too far away to be heard. Down below in the streets I can see just that red and green wink of the traffic lights; one lone taxicab moving slowly down the street. Not a sound to be heard [...] The searchlights now reach up very, very faintly on three sides of me. There is a flash of a gun in the distance, but too far away to be heard » (Murrow, 181.)

⁴⁵ Edward Murrow, reportage du 24 août 1940 (*The Blitz Archive British Radio Recordings 1940-1941 (Vol. 1)*, 2007).

⁴⁶ Ernie Pyle, *Ernie Pyle in England* (New York: Robert M. McBride, 1941), 49.

C'est également à travers la comparaison des situations britannique et américaine que Murrow tentait de susciter chez ses auditeurs, sinon un sentiment de culpabilité, du moins une prise de conscience de l'urgence de l'entrée en guerre de leur pays :

Most of you are probably preparing to welcome the new year. May you have a pleasant evening. You will have no dawn raid as we shall probably have if the weather is right. You may walk this night in the light. Your families are not scattered by the winds of war. [...] You have not been promised blood and toil and tears and sweat, and yet it is the opinion of nearly every informed observer over here that the decisions you take will overshadow all else during this year that opened an hour ago in London⁴⁷.

Le célèbre film de Hitchcock *Foreign Correspondent*, produit en 1940 avant l'entrée en guerre des États-Unis, se conclut d'ailleurs sur une note similaire, alors que le journaliste Hunter Haverlock (joué par Joel McCrea) présente, lors d'une transmission radiophonique, son pays comme le dernier bastion libre et l'unique lueur d'espoir pour l'Europe plongée dans le blackout :

I can't read the rest of this speech because the lights have gone out. So I'll just have to talk off the cuff. All that noise you hear isn't static, it's death coming to London. Yes, they're coming here now. You can hear the bombs falling on the streets and homes. Don't tune me out – hang on – this is a big story – and you're part of it. It's too late now to do anything except stand in the dark and let them come as if the lights are all out everywhere except in America. Keep those lights burning, cover them with guns, build a canopy of battleships and bombing planes around them and, hello, America, hang on to your lights, they're the only lights left in the world⁴⁸.

Les reportages de Murrow et de ses confrères envoyés sur le sol britannique pour la durée de la guerre eurent un impact sans précédent sur les auditeurs américains. Le poète et écrivain Archibald MacLeish décrivit en ces termes la portée concrète de ce partage du paysage sonore de la Grande-Bretagne en guerre :

Over the period of your months in London, you destroyed in the minds of many men and women in this country the superstition that what is done beyond three thousand miles of water is not really done at all; the ignorant superstition that violence and lies and murder on another continent are not violence and lies and murder here. [...] You burned the city of London in our houses and we felt the flames that burned it. You laid the dead of London

⁴⁷ Reportage du 31 décembre 1941, cité dans Philip Seib, *Broadcasts from the Blitz: How Edward R. Murrow Helped Lead America into War* (Washington D.C.: Potomac Books, 2007), 112.

⁴⁸ Alfred Hitchcock, *Foreign Correspondent* (United Artists, 1940).

at our doors and we knew the dead were our dead – were all men’s dead – were mankind’s dead – and ours⁴⁹.

La plupart des documentaires et films de fiction diffusés aux États-Unis l’étaient dans une version légèrement différente des originaux. Les films de Jennings, par exemple, étaient souvent accompagnés d’un commentaire distinct pour le public américain, et il arrivait que certaines séquences soient supprimées, ou que leur ordre soit modifié. Ainsi le titre *A City Prepares* fut utilisé pour *The First Days*, *British Workers* pour *Spare Time*, *Her Last Trip* pour *S.S. Ionian*, *Britain Can Take It!* pour *London Can Take It*, *An Unrecorded Victory* pour *Spring Offensive*, *This is England* pour *The Heart of Britain*, *I Was a Fireman* pour *Fires Were Started*, et enfin *V.I.* pour *The Eighty Days*. Le film *V.I.*, est ainsi accompagné d’un commentaire de l’acteur canadien Fletcher Markle, qui diffère entièrement de celui d’Edward Murrow, dans la version britannique. Celui-ci déclare, au début du film, « You can sit back in your seat in this theatre and see and hear V1 [son de l’explosion d’un V1] but you cannot imagine how London suffered and worked and fought », faisant une fois de plus appel à la compassion des Américains qui, même s’ils étaient entrés en guerre trois ans auparavant, n’étaient pas menacés par des attaques ennemies sur leur sol.

L’exemple des stratégies de communication mises en place pour encourager l’entrée en guerre des États-Unis est probablement le plus parlant. La BBC était toutefois, pendant la guerre, la radio la plus diffusée à travers l’Europe. Ses informations étaient communiquées dans quarante-cinq langues différentes en 1943, contre sept avant le début du conflit⁵⁰, ce qui aurait fait dire à Goebbels que le BBC World Service était parvenu à une « invasion intellectuelle » de l’Europe⁵¹. Comme l’a écrit Tom Hickman par exemple, selon les informations contenues dans une lettre en provenance d’un village français occupé et datée du mois de mai 1942, sur les cent-cinquante foyers du village, cent-dix possédaient un poste de radio, et cent-cinq écoutaient la BBC régulièrement⁵². Le partage des sons de la Grande-Bretagne en guerre servait donc à la fois d’argument en faveur de sa défense et de soutien aux pays occupés. Pour Tom Hickman, la BBC fut d’ailleurs leur planche de salut : « During the war, the BBC became a life-raft to which the occupied nations could cling. The Vichy and Italian authorities imposed punitive fines on anyone caught listening and sets were confiscated in all the countries under Nazi

⁴⁹ Cité dans Seib, *Broadcasts from the Blitz*, 147-48.

⁵⁰ Source : Hickman, *What Did You Do in the War, Auntie?*, 105.

⁵¹ Source : « History of the BBC – The BBC at war » : <<https://www.bbc.co.uk/historyofthebbc/research/gene-ral/overseas>> (consulté le 24/06/2019).

⁵² Hickman, *What Did You Do in the War, Auntie?*, 105.

domination⁵³ ». Le témoignage de la solidarité de la nation britannique envers les nations occupées – la Belgique, les Pays-Bas, la Norvège, la France, la Grèce, la Pologne, la Tchécoslovaquie et le Danemark – et leurs résistants s’opérait à la fois par le partage de l’expérience sonore des bombardements et par la reconnaissance d’une résistance vigoureuse dans les pays occupés à travers la survie de leurs sons autochtones. En effet, la plupart des films dont l’action se déroule dans les pays occupés tels que *One of Our Aircraft is Missing* (1942, réal. Michael Powell et Emeric Pressburger), *Uncensored* (1942, réal. Anthony Asquith), *The Flemish Farm* (1943, réal. Jeffrey Dell), ou *The Silver Fleet* (1943, réal. Vernon Sewell et Gordon Wellesley) contiennent des séquences de bombardements dont les sons (explosions de bombes, moteurs des bombardiers, etc.) rappellent bien sûr ceux des documentaires ayant pour sujet la Grande-Bretagne sous le Blitz. Par ailleurs, des films comme *The Flemish Farm* ou *One of Our Aircraft is Missing*, se déroulant aux Pays-Bas, sont caractérisés, malgré l’omniprésence de l’occupant, par la prééminence des sons de la nation (ou du moins, de l’idée que s’en font les Britanniques) – grincement des pales des moulins, sonnettes des bicyclettes, bêlement des moutons, pépiements d’oiseaux, bruissement des feuilles d’arbres – sur les sons de l’occupant – ordres vociférés en allemand, sirènes des blindés, clairons, mitrailleuses, etc. – comme si les Britanniques manifestaient ainsi leur confiance envers la capacité de résistance des réseaux souterrains de ces pays. Plusieurs films produits après l’invasion allemande de l’Union soviétique lancée en juin 1941 par l’Opération Barbarossa font enfin état de la solidarité britannique avec le peuple soviétique, à travers un amalgame de leurs paysages sonores respectifs. *A Tale of Two Cities* (1942), court-métrage produit par le film du Crown Film Unit, joue sur la similarité des situations vécues par les citoyens des deux pays – le commentaire (lu par le journaliste australien Colin Wills) déclare, au début du film, « [t]hese scenes, so similar, were photographed 1,600 miles apart, some in London, some in Moscow ». Ainsi, les scènes de raids aériens se déroulant à Londres et à Moscou sont montées de façon alternée, le son précédant toujours l’image, si bien que le spectateur ne sait jamais si la séquence qui va suivre se déroule dans une ville ou dans l’autre. On a ainsi l’impression que les situations vécues par le peuple des deux pays alliés étaient presque interchangeables.

⁵³ *Ibid.*, 127.

2. Effacement de la musique off et prééminence des sons in

Comme nous l'évoquions précédemment, les films ayant pour sujet les forces armées, tels que *We Dive at Dawn*, *The Next of Kin*, *The Way Ahead* ou *The First of the Few*, ont pour caractéristique commune de donner à entendre les sons caractéristiques du front de manière isolée, sans qu'ils ne soient couverts ou doublés par une voix off ou de la musique extradiégétique. Cette démarche consistant à placer au premier plan ces marqueurs sonores et à éliminer tout commentaire ou glose superflus est également une façon de faire jaillir le vrai en s'acquittant des « paillettes » (*tinsel*). De manière quasi-systématique, les scènes de bataille sont dénuées de musique off, même dans le cas de certains documentaires qui en font un usage par ailleurs prodigue. Par exemple, *Desert Victory*, dont la musique fut composée par le célèbre William Alwyn qui travailla, pour le Ministère de l'Information, sur plus de quarante films documentaires pendant la guerre, se caractérise par de longs passages dépourvus de musique off, dont l'importance au sein du film est ainsi renforcée. Pour Ian Johnson, auteur d'un ouvrage sur la musique de film de William Alwyn, ces suspensions permettent aux spectateurs d'apprécier les séquences pour ce qu'elles sont, sans qu'ils ne soient influencés par le commentaire ou la musique :

The team together has settled the film's music spotting, when to introduce music and when to leave it out and allow sound-effects to speak for themselves. [...] Soldiers dig in to the sound of shovels, we hear the drills and trucks. There is the sound of distant gun rattle. In battle, tanks and guns and missiles explode in quick cuts. Often Alwyn's cues end with an interrupted cadence or otherwise unresolved⁵⁴. It is as if the composer is making a gesture – look; he is saying, watch what comes next. The audience is conducted into these sequences and then allowed to feel the moment for itself, without any encouragement from music or commentary. [...] Mindful that perfection is often indebted to omission, Alwyn's score is restrained, giving priority to sound effects and their rhythms, especially in the long battle scenes⁵⁵.

La scène de la bataille d'El Alamein, qui a fait l'objet d'un commentaire en deuxième partie de cette thèse, ne comporte par exemple aucune musique de fosse. De même, la brève séquence dans laquelle la victoire de la 8^e armée ne comprend ni n'est annoncée par aucun commentaire en voix off, et par aucune musique extradiégétique. Le son des carillons de Big Ben, l'annonce radiophonique (« This is the BBC Home Service. Here's some excellent news which has come during the past hour in the form of a communiqué from GHQ Cairo. It says – the Axis forces

⁵⁴ L'exemple fourni par Ian Johnson pour illustrer ce point est celui de la séquence du vol des avions de chasse qui se termine, après une gamme ascendante, sur le bruit des avions eux-mêmes et sur celui des bombes.

⁵⁵ Ian Johnson, *William Alwyn: The Art of Film Music* (Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press, 2006), 74-79.

in the Western Desert, after twelve days and nights of ceaseless attacks by our land and air forces, are now in full retreat ») et les voix de femmes commentant la nouvelle sont tous des sons diégétiques et synchrones (ce qui est relativement rare dans le film). Pour le compositeur William Alwyn, il était essentiel d’user de la musique off avec parcimonie afin que les effets des sons in soient préservés. Dans une conférence donnée devant la British Film Association en 1958 et intitulée « Film Music : Sound or Silence », celui-ci déclare :

Sound can only make its effect by contrast with silence. [...] The continuous stream of background music, which mars so many present-day films, negates the intelligent approach of the composer to the soundtrack. He cannot make his effect if music is laid on with a trowel – a continuous flow of musical sound begins by being vaguely annoying, and then the ear tends to ignore it. If you go into a factory, to make yourself heard above the din of machinery, you must first of all shout: but after a time, the incessant noise becomes a mere background to normal conversation. [...] The first function of music then is “Silence” – Silence is golden – without it, film can make little impact⁵⁶.

Par ailleurs, de nombreux films « du front » contiennent de la musique in – le plus souvent des airs populaires chantés par les soldats – dont la portée serait amoindrie si celle-ci était noyée dans une bande-son musicale omniprésente. Le film de Charles Frennd de 1943, *San Demetrio-London*, se démarque par son économie musicale : la musique off est utilisée par moments à des fins de ponctuation narrative⁵⁷ pour souligner l’action – elle se fait plus pressante dans les moments où la détresse de l’équipage est à son apogée – mais se retire lors des scènes plus intimistes. La scène de la mort de John Boyle, joué par Mervyn Johns, est dominée par les voix de ses coéquipiers qui décident, pour apaiser sa douleur, de lui chanter l’air populaire « I Belong to Glasgow », comme pour effectuer son rapatriement sur la terre ferme, où la joie de vivre et l’insouciance (il s’agit principalement d’une chanson à boire) supplantent l’horreur de la guerre. Plus tôt, alors que l’équipage est à la dérive sur le canot de sauvetage, ses membres se mettent à entonner la chanson populaire irlandaise « If Those Lips Could Only Speak », dont la frivolité des paroles contraste une fois de plus avec la détresse de leur situation – « Yank » Porter, leur camarade canadien, commente d’ailleurs en plaisantant, « it’s a whole concert

⁵⁶ William Alwyn, « Composing for the Screen », *Films and Filming* 5, n° 6 (1959): 9.

⁵⁷ La fonction de « ponctuation » ou « signalisation narrative » (« narrative cueing » en anglais) est, pour la spécialiste de musique de film Claudia Gorbman, l’une des grandes fonctions de la musique dans le cinéma classique. Selon elle, « nous pouvons diviser les tâches sémiotiques de la musique dans le film classique en deux catégories : a) elle renvoie le spectateur aux démarcations et aux niveaux de la narration ; b) elle illustre, souligne, accuse et pointe, à travers ce qu’on peut appeler une « ponctuation de connotation ». En d’autres termes, la musique souligne les débuts et les fins de séquence, de partie de film, d’acte » (Gorbman, *Unheard Melodies*, 82., traduit dans l’ouvrage de Michel Chion *La musique au cinéma* [Michel Chion, *La musique au cinéma*, Fayard (Paris, 1995), 121.]).

they're putting up ! ». Ce personnage est en outre caractérisé par un leitmotiv musical, puisque tout au long du film, il fredonne l'air populaire américain « She'll Be Coming Round the Mountain ». Comme nous avons pu en faire le constat pour d'autres films tels que *If War Should Come*, *Listen to Britain* ou *The First Days*, la musique intra-diégétique permet une identification plus forte que la musique off, en faisant appel au socle de connaissances partagées des spectateurs. Cette particularité des chansons populaires tient à la fois à leur caractère communautaire et ancestral, et à leur capacité à être transmises d'un individu à un autre. Michel Chion écrit à propos de la chanson :

Une chanson est en même temps le symbole de ce qui pour chacun d'entre nous est lié au plus intime de son destin, de ses émois, tout en restant libre comme l'air, et en demeurant la chose du monde la plus partagée, la plus commune, puisqu'elle est l'aspect le plus vulgarisé, le moins ésotérique, le plus anonyme de la musique⁵⁸.

Contrairement à la musique savante, dont l'exécution requiert l'acquisition de connaissances et d'aptitudes précises, la musique populaire appartient à tous, en ce sens qu'elle émane directement du peuple. La liberté de l'instrument vocal, que l'ennemi ne peut soumettre ou confisquer est précisément ce qui en fait un instrument de résistance et le moyen d'expression privilégié du peuple en temps de guerre, comme nous le verrons dans le dernier chapitre de cette partie.

Le nombre de documentaires, ou semi-documentaires, qui ne possèdent pas ou très peu de musique off, est relativement élevé. Parmi ceux qui en sont entièrement exempts, on pourrait mentionner *Christmas Under Fire*, *Ack-Ack*, *When the Pie Was Opened*, *Mr Proudfoot Shows a Light*, *Shunter Black's Night Off*, *Canteen on Wheels*, *Listen to Britain*, *Kill or Be Killed*, *Newspaper Train*, ou encore *Total War in Britain*. Un seul film de fiction, *One of Our Aircraft is Missing*, de Michael Powell et Emeric Pressburger, se passe entièrement de musique extradiégétique. Comme l'exprime Michael Powell dans son autobiographie, l'absence de musique dans le film était censée permettre l'expression des « sons naturels d'un pays en guerre » : « I had decided on complete naturalism. There would be no music. There would only be the natural sounds of a country at war⁵⁹ ». Même le générique de début en est dépourvu : les crédits apparaissent au premier plan

⁵⁸ Chion, *La musique au cinéma*, 1995, 281.

⁵⁹ Michael Powell, *A Life in Movies: An Autobiography* (New York: Faber and Faber, 2000), 389.

puis s'éloignent tels des avions de chasse en plein vol, au son brut du bourdonnement des moteurs⁶⁰.

Parmi les films dépourvus de musique off, le cas de *Kill or Be Killed*, réalisé en 1942 par Len Lye pour le Realist Film Unit, fait école. Le film était destiné à démontrer certaines techniques permettant de faire face à des tireurs d'élite, dans l'éventualité d'une invasion ennemie, et ne fut distribué que dans le circuit non-commercial. Il met en scène un sniper écossais, joué par le soldat Duncan Chisholm, et son adversaire allemand, joué par un autre Écossais, acteur de profession devenu capitaine dans l'armée, Alistair McIntyre. Le film ne contient aucun dialogue synchronisé, mais on entend le monologue intérieur des deux soldats, dont les voix sont celles du célèbre acteur Marius Goring (qui avait incarné Hitler en personne, dans la série radiophonique « The Shadow of the Swastika ») pour le soldat allemand, et d'Alistair McIntyre pour le soldat écossais. Un commentateur du *Documentary News Letter* de janvier 1943 le décrit comme « l'un des films les plus enthousiasmants jamais réalisés » (« without doubt one of the most exciting films ever made ») et poursuit :

Here warfare is reduced to a primitive, man to man contest, in which the colour of a leaf, the sudden movement of a horse, the keenness of one's eyes or ears, may mean life or death. [...] The film has the very magic of cinema in it, every legitimate device has been used with an integrity that is rare in film making. [...] It is well worth your while to hunt it out — that is if you don't mind being shaken up, frightened and fascinated⁶¹.

Ce sentiment de huis-clos, de combat au corps à corps primitif, est amené par une économie d'effets sonores et par le recours à la caméra et à la prise de son subjectives. Le film ne contient aucune musique off, renforçant ainsi le caractère instructif du film et son esthétique réaliste et minimaliste, et les sons in sont réduits à leur fonction purement référentielle : le fond sonore est établi par le léger bruissement du vent dans les feuilles et par les pépiements des oiseaux, et l'on entend sporadiquement les sons produits tour à tour par le tireur écossais et par le tireur allemand (cliquetis du mécanisme métallique permettant de fixer des feuillages au casque, ou du maniement des jumelles, bruit de pas feutrés sur le sol recouvert de feuilles d'arbres, martèlement des sabots d'un cheval lancé au galop utilisé comme diversion par le soldat

⁶⁰ L'aridité sonore du générique de début apparaît, pour Michael Powell, un choix tout naturel : « Every sound was to be authentic, and as I have said there was to be no music. When I announced this, Emeric asked me what sound I imagined would be over the credit titles, which usually come at the beginning of a film. I said I supposed the drone of aircraft engines » (*Ibid.*, 381).

⁶¹ « Kill or Be Killed », *Documentary News Letter* 4, n° 1 (janvier 1943): 165.

écossais, craquement d'une brindille sous la botte du soldat allemand, qui révèle sa position, envol d'un oiseau, etc.⁶²). C'est en effet la sporadicité des effets sonores qui permet de leur conférer une prégnance particulière, puisque chacun d'entre eux est signe d'une faille potentielle dans la stratégie d'un des soldats, risquant de révéler sa position à tout instant. Car c'est bien dans la production de bruit ou son absence que réside l'essentiel de leur stratagème : l'Écossais parvient à localiser l'Allemand en faisant craquer une brindille et en le poussant à tirer sur une cible factice – « if he fires he won't reload quickly in case I hear his bolt click, and that will give me a chance to nip up on him », l'entend-on penser. Comme l'écrivait Lye quelques années plus tard, le film « est l'exemple-même d'un rythme au lent déroulement, un rythme qui s'immisce peu à peu dans les corps, tout comme l'imagerie corporelle de Samuel Beckett » (« it exemplifies a slow unfolding rhythm, a rhythm that creeps into one's buttocks, as does Samuel Beckett's body imagery⁶³ »). Ce rythme, ponctué par l'émergence épisodique de sons dont le rôle diégétique est primordial, est également conditionné par la succession de plans subjectifs, qui permettent au spectateur d'incarner tantôt le tireur écossais, tantôt son homologue allemand. Ainsi l'observation minutieuse de l'environnement du premier se fait à travers la lunette de ses jumelles au début du film, et l'encoche de tir de son fusil lors de la scène finale⁶⁴, tandis que l'on « observe » les alentours à plusieurs reprises à travers le collimateur du fusil du soldat allemand. Par ailleurs, la progression de l'Écossais à travers l'épaisseur de la forêt – le film fut tourné dans les bois de Chobham, dans le Surrey, mais l'action est supposée se dérouler dans une zone où avaient réellement lieu les combats – est filmée grâce à une caméra embarquée, qui reproduit le point de vue du soldat (Lye et son caméraman Adrian Jeakins eurent l'idée de suspendre la caméra par une poignée en cuir au canon d'un fusil et de la transporter ainsi⁶⁵). Comme l'exprime Hanna Rose Shell dans son ouvrage consacré à la notion de camouflage, *Kill or Be Killed* répond à une logique théâtrale de manipulation de l'environnement du spectateur, du cinéaste et du soldat à des fins de camouflage :

⁶² « The crack of a twig inadvertently stepped upon rings out in the deadly suspenseful silence », écrivait le critique Thomas Pryor dans le *New York Times*, lors de la sortie en salle du film aux États-Unis en août 1943 (Thomas M. Pryor, « The Shorts Have It: Being a Resume of Five Newly Arrived Topical Film Subjects From Britain », *New York Times*, 8 août 1943).

⁶³ Lettre datée de septembre 1979, citée dans « Kill or Be Killed », *Documentary News Letter* 4, n° 1 (janvier 1943): 165.

⁶⁴ Comme l'explique Clive Coultass dans son article « British Cinema and the Reality of War », Len Lye et son caméraman Adrian Jeakins placèrent un masque imitant le viseur du fusil à l'avant de la caméra. Dès que Jeakins arrêta sa caméra sur l'un des soldats allemands, il cria son numéro, qui avait été préalablement établi, et Lye indiquait à l'acteur de tomber tout en secouant le masque, afin de simuler la violence du coup de fusil, tandis que l'Allemand s'écroulait (Clive Coultass, « British Cinema and the Reality of War », in *Britain and the Cinema in the Second World War*, Philip M. Taylor [Houndmills: Palgrave, 2001], 89).

⁶⁵ Source : *Ibid.*, 89.

Over the course of *Kill or Be Killed*, the viewer might, according to her disposition, experience the thrills of both hiding and seeking simultaneously. Through an oscillation between distinct points of view, she alternately occupies the positions of sergeant and sniper. Identification with the model person (the English sergeant) and then with the model enemy (the Nazi sniper) is followed by immersion of the sergeant into his technonatural, mediated environment and of the viewer into the position of camouflaged filmmaker. Inscribed into the film is a performative logic for viewer, filmmaker, and soldier. Seeing comes to be the result of manipulating one's environment so as to remain unseen⁶⁶.

L'absence de musique de fosse et le caractère strictement référentiel des sons in, agissant comme moteurs diégétiques, participent de cette illusion d'absence du cinéaste et du caméraman, et permettent l'identification consécutive du spectateur au « sergent » et au tireur. Comme nous l'évoquions dans le chapitre traitant du réalisme dans les films documentaires, moins les artifices du cinéma seront perceptibles, meilleur sera l'accueil du film et son impact sur les spectateurs. Le réalisme cru de *Kill or Be Killed*, et en particulier son traitement brutal de la mort du soldat allemand et de l'utilisation de son cadavre comme leurre pour attirer ses compatriotes, massacrés un par un par le tireur écossais, lui valut d'ailleurs d'être menacé de censure lors de sa sortie⁶⁷.

Si l'absence totale de musique off est un choix esthétique relativement rare, un usage parcimonieux en est fait dans de nombreux documentaires, dont les scènes de combat (ou précédant les combats) ou de raids aériens ne contiennent que des sons in – *The Eighty Days* (1944), *Merchant Seamen* (1941) et *Eve of Battle* (1944), dont les trois séquences d'ouverture se font sans musique, *Behind the Guns* (1943), dans lequel toutes les séquences de bataille et certaines séquences centrées sur les usines d'armement en sont également dépourvues, *The Story of an Air Communicé* (1940), *Desert Victory* (1943), comme nous l'avons vu plus haut, *Tunisian Victory* (1943), *Burma Victory* (1945), *Before the Raid* (1943), *Western Approaches* (1944), *Ferry Pilot* (1941), *Target for Tonight* (1941), *Coastal Command* (1943), *By Sea and Land* (1943) ou *The Dutch Tradition* (1944). Les films de fiction les plus célèbres pour leur réalisme et leur absence de grandiloquence sont également ceux qui font l'usage le plus modéré et judicieux de la musique de fosse : *The Big Blockade* (1942), *Uncensored* (1942), *The Foreman Went to France* (1942), *The Way Ahead* (1944), dont la dernière séquence de combat, qui dure en tout une quinzaine de minutes, est exclusivement

⁶⁶ Hanna Rose Shell, *Hide and Seek: Camouflage, Photography, and the Media of Reconnaissance* (New York: Zone Books, 2012), 144.

⁶⁷ « Tom Matthews remembered attending a preview of *Kill or Be Killed* in the company of American army officers who found the film so stark that they resolved to prevent its proposed theatrical distribution in the United States. Some prints of the film in circulation today tacitly omit the brutal last few minutes which show the British soldier setting up the body of the German as a decoy to pick off members of a scouting party that come to investigate » (Roger Horrocks, *Len Lye: A Biography* [Auckland, New Zealand: Auckland University Press, 2015], 243).

dominée par le son des moteurs d'avion, des fusils et de l'explosion de bombes, *The First of the Few* (1942), dont nous avons souligné plus haut la grande variété des sons relatifs aux Spitfires, *We Sail at Midnight* (1943), *We Dive at Dawn* (1943), et enfin *The Next of Kin* (1942), dont la longue séquence de combat, tout comme dans *The Way Ahead*, ne donne à entendre que les sons in du combat armé, à tel point que les sons des combattants eux-mêmes, qui meurent en silence, sont occultés⁶⁸.

Au-delà de la volonté des cinéastes de laisser les sons authentiques « parler » d'eux-mêmes, sans qu'ils ne soient doublés ou recouverts d'une glose qui pourrait être perçue par le public comme de la propagande grossière, l'absence de sons off dans certaines séquences permet de rehausser la tension caractéristique des moments de silence précédant le combat, et de conférer ainsi plus de poids aux sons qui en émergent⁶⁹. Le long-métrage semi-documentaire *Burma Victory* (1945) par exemple, réalisé par Roy Boulting pour le Army Film Unit, dans lequel la voix off et la musique extradiégétique sont par ailleurs très présents, joue souvent de cette alternance entre silence tendu et relâchement de cette tension dans l'attaque. Dans un passage dans lequel les soldats passent la nuit dans la jungle birmane immobile, le silence est parcouru de sons étranges et indéfinissables – coassements de grenouilles, hululements et cris d'animaux variés – qui forment un orchestre que l'on dirait presque constitué d'instruments électroniques. Cet étrange ensemble se tait de manière soudaine, laissant entendre les cris isolés d'un homme visiblement à la recherche de ses camarades. Ces cris espacés se muent ensuite en éclats de rire, qui pourraient signaler un soulagement comique s'ils n'étaient le signe d'une ruse de l'ennemi, qui cherche à faire révéler aux soldats leur position.

Cette préséance donnée au silence et aux sons qui lui succèdent fait bien sûr écho aux considérations des civils ayant vécu le Blitz que nous évoquions en première partie de cette thèse, pour qui l'attente inquiète du bruit et son corollaire, le silence total, semblait être une source d'appréhension comparable à celle causée par les bombardements et les attaques ennemies. Ce silence avant la tempête caractérise également celui des *doodlebugs*, ou V-1 (de

⁶⁸ La brutalité de cette séquence fut d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles Churchill tenta d'empêcher la sortie du film. Nous traiterons des jugements de Churchill sur certains films et sa tentative d'empêcher leur production dans le quatrième chapitre de cette partie.

⁶⁹ Ken Cameron souligne d'ailleurs cet enjeu dans *Sound and the Documentary Film* : « It is sometimes difficult to decide where to use and where not to use sound effects in a picture. There are times when the absence of background like waves breaking or bird sounds, or key effects like steamer hooters and bombs bursting makes the picture appear empty and unreal. And again there are times when the dramatic use of silence is far more effective than any sound » (Cameron, *Sound and the Documentary Film*, 41).

l'allemand *Vergeltungswaffe*, « arme de vengeance »), premiers missiles de croisière de l'histoire, qui furent utilisés contre le Royaume Uni entre juin 1944 et mars 1945, principalement en représailles aux bombardements des villes allemandes par la RAF, dont nous avons évoqué en première partie le bourdonnement caractéristique suivi d'un lourd silence. Le documentaire de Humphrey Jennings *The Eighty Days* (1944), qui a pourtant fait l'objet de très peu de commentaires, est remarquable par la fidélité de son traitement du silence et de l'atmosphère de tension qui entoure la trajectoire de ces missiles. Le film retrace la course d'un V1 dans une zone côtière du sud de l'Angleterre, et est quasiment dépourvu de musique off, mis à part dans la séquence d'ouverture (construite autour d'un modèle de missile exposé au Imperial War Museum) et dans celle de clôture (qui montre des civils s'affairant dans les décombres après l'explosion du missile). De même, le commentaire (lu par Edward Murrow) n'intervient que rarement, et uniquement dans ces séquences liminaires. La séquence centrale, qui dure environ dix minutes, n'est constituée que des sons in produits par les missiles V1 et par les canons antiaériens qui tentent de les abattre – aucun dialogue ou son « humain » n'est entendu. Celle-ci s'ouvre sur le roulis des vagues et les cris des mouettes, établissant ce que Murray Schafer appellerait des « sonorités toniques », puis ce paysage sonore paisible est peu à peu perturbé par l'arrivée d'un son allogène « à valeur signalétique », le bourdonnement d'un missile V1 à l'approche, d'autant plus funeste que sa source n'est révélée que par la suite. La riposte des canons antiaériens se fait entendre peu après – tirs répétés, cliquetis du chargement des canons, bruit métallique des douilles tombant au sol, explosion des missiles V1 en plein vol – mais un *doodlebug* parvient à échapper aux salves et son bourdonnement mortifère emplît la bande-son. « [T]hroughout the V-1's journey, [Jennings] distils the soundtrack right down, so that apart from the noisy artillery barrage and a few shouted orders, there is only the drone of the doodlebug, underlining the sense of it as an “intruder”, an alien entity disturbing a peaceful land⁷⁰ », commente l'historien du cinéma Michael Bartlett. Bien que les « ordres criés » soient en réalité absents de la bande-son (on ne voit que les lèvres bouger), et que les sons véritablement entendus soient ceux des canons antiaériens et des roquettes des avions de chasse de la RAF lancés à la poursuite des *doodlebugs*, l'omniprésence – ou, pourrait-on dire, l'« omnisonance » – du bourdonnement du *doodlebug* a bien pour effet d'instaurer une tension au sein d'un environnement en apparence insouciant. La caméra s'attarde en effet sur plusieurs scènes de la vie quotidienne des habitants des environs, dont le son est coupé – des jeunes femmes se

⁷⁰ Michael Bartlett, « The Eighty Days (Screenonline) », consulté le 5 juillet 2019, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/713961/index.html>.

baignant dans une rivière, deux garçons partageant une cigarette, allongés dans un champ, des fermiers au volant de leur tracteur, un facteur caressant son chat, une femme poussant son landau, alternant avec des passages montrant le ciel nuageux derrière lequel disparaît le *doodlebug*, que l'on s'attend à voir resurgir à tout moment. Les sirènes de raid aérien de Londres retentissent soudain et se superposent les unes aux autres ainsi qu'au grondement du missile de plus en plus présent, dans une cacophonie qui s'interrompt lorsque son moteur est coupé, pour laisser place à un silence pressant, sur des images de Londoniens scrutant le ciel avec inquiétude (voir annexe 7). Puis survient l'explosion tant redoutée, suivie d'un retour au silence total. Cette séquence de dix minutes (sur les treize minutes que dure le film au total) se termine sur ce climax, suite auquel la musique off reprend timidement, annonçant le début de la séquence de fin, qui met en scène la réaction immédiate des civils, transportant les blessés à l'hôpital et déblayant les décombres. *The Eighty Days* est caractéristique des documentaires produits par le Crown Film Unit par l'équilibre subtil de ses effets sonores : l'absence de musique off dans la séquence principale permet un traitement minutieux des sons in, qui jouent chacun un rôle dans la construction de la tension caractéristique provoquée par les missiles V-1.

La mise en valeur d'icônes sonores permet donc de rassembler les civils autour de jalons identitaires et de faire jaillir une solidarité par-delà les divergences sociales, générationnelles ou géographiques du peuple, conformément au thème de propagande de la *People's War* cher au gouvernement. Par ailleurs, la médiation des sons de la guerre à travers l'écran de cinéma répond à une volonté de les banaliser et de les rendre plus rassurants. La résilience des sons autochtones au sein des bruits allogènes de la guerre traduit enfin l'idée de *business as usual*, selon laquelle le peuple britannique afficherait un flegme à toute épreuve, y compris pendant les bombardements.

3. Rhétorique du *business as usual* : le cas de *Our Country* (1944), de John Eldridge

Nous avons noté à plusieurs reprises au cours de cette partie et de la précédente la récurrence de l'idée, propagée par le gouvernement, du *business as usual*, dénotant la ténacité et l'optimisme du peuple britannique, et en particulier des habitants des villes touchées par les bombardements. Les exemples de *London Can Take It* et *Ordinary People*, auxquels on pourrait ajouter l'ensemble des films de Humphrey Jennings, en sont probablement les plus représentatifs. *The Heart of Britain* par exemple, qui décrit les dégâts causés par les

bombardements dans plusieurs villes d'Angleterre, dont Liverpool, Manchester et Coventry, se clôt sur l'« Hallelujah » du *Messie* de Haendel, chanté par le chœur de Huddersfield, que l'on entend dans sa quasi-intégralité tandis que la caméra montre les allées et venues régulières des civils dans la rue, une usine de construction de bombardiers, puis s'élève dans les décombres au milieu desquels se dresse la flèche de la cathédrale de Coventry, avant de dominer les paysages environnants, et de s'envoler avec un Spitfire, dont le ronronnement du moteur se joint aux voix des choristes. « People who sing like that in times like these cannot be beaten », déclame le commentateur Jack Holmes⁷¹.

Toutefois la rhétorique du *business as usual* trouve une de ses transpositions cinématographiques les plus créatives dans le recours au contrepoint sonore, qui permet de conférer aux sons des bombardements des connotations familières. Tout comme les civils avaient pour habitude d'appriivoiser ces sons en les baptisant de manière humoristique, comme nous l'avons vu en première partie de cette thèse, certains films témoignent d'une tentative d'intégrer ces sons au paysage sonore du quotidien.

3.1. *Le « mythe rural »*

Le semi-documentaire *Our Country*, réalisé en 1944 pour Strand Films, fut le fruit d'une collaboration entre le réalisateur John Eldridge, le poète Dylan Thomas et le compositeur William Alwyn. Il relate avec beaucoup de lyrisme la permission d'un matelot de la marine marchande (joué par le marin David Sime) après deux ans passés en mer, et son périple de Glasgow à Aberdeen en Écosse, en passant par Londres, Douvres, le Kent, où il effectue des travaux agricoles, les vallées minières du Pays de Galles et Sheffield, où il retrouve sa fiancée. Le film est dépourvu de dialogues, qui sont remplacés par le commentaire de Dylan Thomas, qu'Alwyn qualifia de « secousses verbales et ferveur poétique » (« the verbal rattle and poetic fervour⁷² »), et reflète l'optimisme caractéristique du printemps 1944, où la possibilité d'une victoire alliée était de plus en plus tangible – lorsqu'il fut projeté pour la première fois, en juin 1945, la guerre était d'ailleurs déjà terminée, rendant caduque la portée propagandiste du film. *Our Country* divisa les critiques – trop poétique et nébuleux pour certains, chef-d'œuvre expérimental pour d'autres – mais tous s'accordèrent sur l'originalité du traitement du son et

⁷¹ Le film fut popularisé aux États-Unis sous le titre *This Is England*, avec un commentaire d'Edward Murrow.

⁷² William Alwyn, « Ariel to Miranda », in *Composing in words: William Alwyn on His Art*, William Alwyn; Andrew Palmer (Londres: Toccata, 2009), 55.

de la combinaison de la poésie de Dylan Thomas, de la musique de William Alwyn, et de la photographie de Jo Jago. Pour le documentariste Edgar Anstey, il s'agissait d'un des films les plus stimulants et provocateurs qu'il ait eu l'occasion de voir :

Our Country breaks free from the bonds of narrative continuity and the surface-skimming clichés of normal commentary and plunges into visual impressionism and poetry. [...] [It] represents the most exciting and provocative film which has reached the screen for many a long day⁷³.

De même, dans un numéro de 1944 de *Documentary News Letter* (*Our Country* ayant été classifié par le British Board of Film Censors dès octobre 1944), un critique encensait le film pour le « flux d'images et de sons » qui le caractérise et le désignait comme le « seul film expérimental réussi de la période de guerre » :

Highly significant therefore is *Our Country*, which is, as far as I know, the sole and successful experimental film of the war period. It says important things in a new way. And because this new way involves poetry, impressionism, and in general a lyrical approach, the film may, perhaps, be a source of controversy and perhaps heart-searching amongst documentary workers who have for so long had their noses pressed against the war-time grindstone. [...] [I]t involves an absolute logic arising not from a definite story, but from a flow of visuals and sounds [...] which achieve logicity because they are purely and simply film. You can't translate the plot of *Our Country* on to paper; it doesn't belong on paper, only on celluloid⁷⁴.

Contrairement aux nombreux films dont l'action se concentre sur un corps de l'armée en particulier, l'objectif de *Our Country* n'est pas de montrer la guerre directement, mis à part lors de la séquence du raid aérien à Sheffield, qui pourrait être considérée comme une pièce musicale à part entière, et de manière fugace dans certaines séquences. La plupart du temps, la présence de la guerre est seulement présentée comme une menace temporaire à la tranquillité des campagnes, un orage passager vite chassé par le retour du beau temps. Ce choix reflète l'atmosphère optimiste que nous évoquions, et la volonté de présenter au public étranger la nation elle-même, autant que ses habitants, dans toute sa beauté et sa diversité – on pourrait même arguer que le personnage principal n'est pas le matelot David Sime, mais bien la Grande-Bretagne. Le film était en effet destiné au public américain, comme en atteste le commentaire introductif de Burgess Meredith, acteur américain et commandant de l'armée de l'air américaine, stationné sur le sol britannique :

⁷³ Edgar Anstey, « The Cinema - "Our Country" at the Academy », *The Spectator*, n° 6105 (29 juin 1945): 10.

⁷⁴ « Two Views on "Our Country" », *Documentary News Letter* 5, n° 4 (1944): 46.

The picture that you're going to see in a moment is a picture about Britain, about its country and about its people. [...] [I've been asked to speak] for the many of us Americans who feel that it's a great privilege to be here now, it's a privilege to see Britain in wartime. And for those of you who can't be here, this picture will give you, I think, a very good impression of some of the things that we're seeing, for the things in this picture are real, at least the people are real, and the scenes are real⁷⁵.

Une place primordiale est accordée dans le film aux zones rurales du pays, qui sont présentées comme un éden dont la sérénité n'est en rien perturbée par la menace et les préoccupations de la guerre. « *Our Country* has a pastoralism that is both refuge and touchstone of innocence and joy, in contrast to war's constant present and threat⁷⁶ », écrit John Ackerman. La représentation des campagnes britanniques comme havre de paix est un leitmotiv des films et documentaires de la période. *Spring Offensive* par exemple, premier documentaire réalisé par Humphrey Jennings pour l'effort de guerre, dresse un portrait idyllique des campagnes de l'East Anglia, mobilisées à l'entrée en guerre par le War Agricultural Executive Committee, dont le but était de coordonner la réexploitation agricole de vastes étendues de terre abandonnées. Bien que le film relate les premiers mois de la guerre et que les bombardements n'aient donc pas encore commencé, l'accent est mis sur la sérénité de l'Angleterre rurale : les sons des tracteurs, des chants d'oiseaux et des animaux de la ferme constituent l'essentiel du champ in, tandis que la musique off, une orchestration de diverses pièces pour piano de Franz Liszt par Brian Easdale, est quasi-omniprésente sur les scènes de labour. De manière générale, dans tous les films ayant pour décor les campagnes britanniques, une musique off pastorale domine la bande-son, à l'inverse de ceux dans lesquels figurent des scènes de combat ou les bombardements des zones urbaines, dont nous avons montré qu'ils utilisaient la musique avec parcimonie. Ainsi, les séquences de moisson par exemple, ou les panoramiques sur des paysages verdoyants, s'accompagnent d'une musique extradiégétique qui fait la part belle aux bois – hautbois, clarinettes, flûtes, piccolos – et où dominent les mélodies simples qui rappellent les sons de la nature (le chant des oiseaux, le vent, l'eau, le tonnerre, etc.). Les exemples abondent, mais il suffit de mentionner la tétralogie de Ralph Keene sur les saisons (*Winter on the Farm* (1941), *Summer on the Farm* (1943), *The Crown of the Year* (1943), *Spring on the Farm* [1943]) ainsi que la série *Pattern of Britain* (1944-1947) ou des films tels que *A Midsummer Day's Work* (1939) *Salute to Farmers* (1941), *Playtime* (1941), *These Children Are Safe* (1940), *Westward Ho!* (1940), *The Green Girdle* (1941), *The Harvest Shall Come* (1942), ou encore *Country Town* (1945), qui véhiculent l'image

⁷⁵ John Eldridge, *Our Country* (Ministry of Information, 1945).

⁷⁶ Dylan Thomas et John Ackerman, *Dylan Thomas, the Filmscripts* (London: J.M. Dent, 1995), 67.

d'une Angleterre rurale éternelle – ce que Jeffrey Richards nomme le « mythe rural⁷⁷ », une forme de nostalgie de l'innocence arcadienne pastorale qui date de la fin du XIX^e siècle⁷⁸. « Whereas Nazi Germany was being portrayed as an industrial society run amok, England was seen as just the opposite: humanely old-fashioned and essentially rural. [...] Consequently, the war was seen as a test of the new world versus the old⁷⁹ », écrit Martin J. Wiener dans son analyse de l'esthétique pastorale dans la culture anglaise. C'est précisément cette confrontation entre une forme de conservatisme exaltant le caractère solide et inexpugnable de la ruralité britannique et la modernité débridée de l'Allemagne nazie que décrivait le journaliste et écrivain C. Henry Warren dans *England is a Village* : « England's might is still in her fields and villages, and though the whole weight of mechanized armies rolls over them to crush them, in the end they will triumph⁸⁰ ».

Our Country exemplifie parfaitement le rejet de l'esprit guerrier et la célébration du mythe rural. La séquence de la cueillette des pommes dans le Weald du Kent est accompagnée d'une pièce lente en ternaire jouée aux cordes, soutenue par un ostinato d'intervalles de quintes aux sonorités primitives et accompagnée des envolées des bois et de la harpe, rappelant les traditionnelles danses paysannes anglaises. Progressivement, le ronronnement des moteurs des avions de chasse de la RAF se mêle à la musique, puis la coupe de manière soudaine (elle est suspendue sur une note tenue à la trompette), alors que s'interrompent également les cueilleurs, comme pour rappeler l'urgence à protéger la beauté et l'innocence de la campagne⁸¹. On entend cependant peu de temps après un solo de flûte léger, suggérant le chant d'un oiseau, qui permet de lier la séquence des cueilleurs de pommes à celle des ramasseurs de houblon, qu'accompagne une danse paysanne plus rapide. La séquence de la moisson est construite selon le même principe et correspond également à cette forme ABA' (mélodie pastorale – interruption soudaine par les sons diégétiques de la guerre – retour à une mélodie joyeuse et innocente). Alors que l'on entendait le ronflement du moteur du tracteur, suivi d'une mélodie guillerette aux temps marqués rappelant une fois de plus les *country dances* caractéristiques de la région, des

⁷⁷ Voir Jeffrey Richards, *Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army* (Manchester: Manchester University Press, 2009) et Jeffrey Richards, « National Identity in British Wartime Films », in *Britain and the Cinema in the Second World War*, Philip M. Taylor (Basingstoke: Macmillan, 1988), 42-61.

⁷⁸ Le recours à des compositions dans un style pastoral est également récurrent dans de nombreux films de fiction – *This England* (1941), *49th Parallel* (1941), *Cottage to Let* (1941), *Went the Day Well?* (1942), *The Demi-Paradise* (1943), *Tawny Pipit* (1944), *A Canterbury Tale* (1944), *The Way to the Stars* (1945), etc.

⁷⁹ Martin J. Wiener, *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit: 1850-1980* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 77.

⁸⁰ C. Henry Warren et Denys J Watkins-Pitchford, *England Is a Village* (London: Eyre and Spottiswoode, 1944), ix.

⁸¹ L'opposition entre innocence arcadienne et menace de la guerre est par ailleurs soulignée par le commentaire de Dylan Thomas : « Only the fruit-loving birds flew once over these treetops. ».

coups de feu, tirés par les canons antiaériens postés non loin de là, introduisent une modulation soudaine – accord mineur *forte* – doublé d’un coup de timbale menaçant. Ces sons sont ensuite entendus seuls, jusqu’à ce qu’un avion ennemi soit abattu et s’écrase au sol avec fracas, mettant fin à la menace qui planait. Un fondu-enchaîné permet ensuite d’introduire la séquence suivante du repas des moissonneurs dans une grange, lors duquel sont jouées des variations sur la danse traditionnelle « Sir Roger de Coverly », également connue sous le titre « The Haymakers ». L’action de la séquence de la moisson est, comme précédemment, sanctionnée par le commentaire – « And a man may hear on every hand the voice of the rejoicing land, sounding together with the shout of the guns and the swooping tones of the planes » – qui souligne la participation de tous à l’effort de guerre (celui des ouvriers agricoles, et celui des soldats défendant leur terre), puisque le champ lexical de la musique et de la voix (« voice », « sounding », « shout », « tones ») est utilisé dans les deux cas.

3.2. *Intégration des sons de la guerre au quotidien*

L’intrication des sons de la guerre et de ceux de la ruralité – ou dénotant la ruralité – est également l’objet d’un traitement du son particulier. Cette intégration est, dès le début du film, annoncée par le poème de Dylan Thomas, comme dans les séquences des récoltes (« War hangs heavy over the apple-dangled acres / shadowing the small round hills of the heavy-hanging fruit / Only the fruit-loving birds flew once over these treetops », « A man may hear on every hand / the voice of the rejoicing land / sounding together with the shout of the guns / and the swooping tones of the planes »). Dans une séquence précédente, alors que le matelot parcourt les rues de Londres marquées par le Blitz, le commentaire contraste le bruit de la mer (« a day when the long noise of the sea is forgotten / street-drowned in another memory [...] ») à ceux de la ville (bruits de signalisation et grésillement électrique des caténaires, vent s’engouffrant dans les stations de métro), parmi lesquels se distingue le « roulement de tambour tonitruant et déchiqueté des armées de trottoirs et de cheminées, de croisements et de murs » – « the blare and ragged drumroll of the armies of pavements and chimneys / and crossings and street walls⁸² ». La guerre n’est pas, ainsi que l’exprime Dylan Thomas, un événement allogène, source de terreur et de panique pour les Londoniens : elle fait au contraire partie intégrante du paysage urbain de Londres. Le poète dresse le portrait d’une ville résistante et au visage humain, dont les pierres « chantent » et « se souviennent » et qui, bien que meurtrie par le Blitz, continue

⁸² Eldridge, *Our Country*.

à vivre et à espérer, comme l'illustrent ces vers, dans lesquels les cimetières de la ville sont survolés par des bombardiers mais aussi par des colombes : « And all the stones remember and sing / the cathedral of each blitzed dead body that lay or lies / in the bomber-and-dove-flown-over cemeteries / of the dumb heroic streets⁸³ ».

C'est dans la séquence du flashback sur une nuit de Blitz à Sheffield que le principe du *business as usual* est exploité de la manière la plus éloquente. Cette séquence fait suite à celle des retrouvailles de David et de sa fiancée, ouvrière dans une usine d'armement, et de leur sortie au cinéma, puis dans un salon de thé – auquel on retourne à la fin du flashback, et dans lequel la jeune femme s'adresse à son fiancé. Le passage se détache du reste du film, car il est le seul dans lequel un des personnages s'exprime, même si le monologue n'est pas synchronisé avec l'image. Celui-ci est également de la plume de Dylan Thomas et est lu par l'actrice Terry Randall⁸⁴. L'action se déroule lors d'une nuit de Blitz particulièrement agitée, au cours de laquelle la jeune femme rentre au domicile familial à sa sortie de l'usine. Le monologue fait état de l'angoisse eschatologique éprouvée chaque nuit par le personnage (« all the houses falling down on you, and everybody you knew lying all dead in the street [...] This is the end of the world. And you were dead as well »), et de son soulagement au lever du jour, lorsque son environnement et les personnes qui l'habitent sont peu à peu ramenés à la vie :

Night after night, night after night, walking back from the factory all alone, all alone, and then the warning going [la sirène de raid aérien retentit], and looking up at the sky, just like someone looking up to see if it's going to rain tonight, quite calm you'd think from looking at me but running home all the same because you never knew, you never knew if there wouldn't be a whine and a scream and a noise like the whole town blowing up, and then suddenly, all the houses falling down on you, and everybody you knew lying all dead in the street, and suddenly the lights would be out, and then, this is the end of the world I would say to myself, in case the others heard, though they were thinking it too in the dark. This is the end of the world. And you were dead as well. And then we'd grow alive again slowly, just like blind people creeping out of the cave into the light at the very beginning of the world. And you were alive. And when the morning came it was like Spring in the middle of the Winter⁸⁵.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ Le fait que le personnage lui-même ne s'exprime pas directement permet de conférer au passage – comme à l'ensemble du film – une portée universelle. Pour le critique s'exprimant dans *Documentary News Letter*, la jeune femme est d'ailleurs un personnage universel et pourrait, à ce titre, être la fiancée de tout un chacun – « there is a girl who is there because she is your girl or mine (and therefore in this film, the sailor's – watch please the lovely reversed continuity by which Eldridge gets his point across, thus achieving universality without making a dreary « symbolic woman » at the same time) » (« Two Views on "Our Country" »).

⁸⁵ Eldridge, *Our Country*.

La bande-son est constituée uniquement des sons diégétiques des bombardements, alors que l'on n'aperçoit les avions ennemis à aucun moment. Les images sont par ailleurs celles de l'intérieur du foyer familial, dont les sons sont occultés. L'effet de cette manipulation syntagmatique est saisissant, puisqu'elle permet de conférer aux sons apocalyptiques des bombardements une dimension domestique, soulignant l'intériorisation de l'effort de guerre. Ainsi, alors que le père de famille allume son poste de radio, le son que l'on entend – et dont la source est révélée peu après – est celui des canons antiaériens. Un peu plus tard, la jeune femme place la bouilloire sur le feu et, grâce à un fondu enchaîné subtil, son bec devient le faisceau du canon antiaérien. Lorsque le signal de fin d'alerte s'élève enfin, un gros plan montre, en lieu et place de la sirène, la bouilloire se mettant à siffler. Le recours au montage sonore contrapuntique – que préconisaient Grierson et Cavalcanti, dans le sillage des cinéastes soviétiques – ne constitue pas un refus de se confronter à la réalité de la guerre, ou une négation des effets psychologiques du Blitz, comme pourrait le laisser penser le principe du *business as usual* ou son équivalent pictural, le fameux « Keep Calm and Carry On⁸⁶ », dénotant l'attitude de « stiff upper lip » que les Britanniques doivent adopter en toutes circonstances. La séquence illustre davantage la survie quotidienne d'une famille d'ouvriers ordinaire – un tiers de la population britannique de l'époque était employée dans l'industrie de guerre – qui parvient, malgré la terreur permanente, à garder espoir et à aller de l'avant.

4. Déprécier l'ennemi

Comme nous l'avons précédemment montré, l'objectif de la plupart des documentaires gouvernementaux était d'instiller un sentiment patriotique chez les citoyens britanniques en défendant des valeurs communes fédératrices et en portant aux nues les beautés d'un pays susceptible d'être anéanti. Ainsi, si l'ennemi était bien sûr un objet constant de mépris ou de moqueries – les valeurs incarnées par les Alliés, telles que la démocratie, les droits de l'homme, la fraternité, sont perpétuellement opposées à la barbarie, le despotisme et la cruauté nazies ; les soldats allemands, inlassablement surnommés « Jerry », sont raillés pour leur bêtise et leur manque de discernement – très peu de films avaient pour but principal de le dévaloriser. Quelques documentaires ou fictions reposent toutefois, d'une part, sur des attaques directes

⁸⁶ Le poster, commandé par le Ministère de l'Information afin de prévenir les réactions de panique lors d'éventuelles attaques aériennes, ne fut en réalité jamais diffusé pendant la guerre, puisque le Blitz avait déjà commencé lorsqu'il fut produit. Il ne fut découvert qu'en l'an 2000, dans les réserves de la librairie Barter Books, dans la ville d'Alnwick, Northumberland.

envers l'ennemi – allemand ou italien, le plus souvent – à travers le recours à une forme de contrepoint sonore. D'autres, dont l'action se déroule généralement dans des pays occupés, ne montrent jamais les soldats allemands à l'écran, remplaçant leur présence physique par une ubiquité sonore mécanique, comme pour nier leur humanité.

4.1. *Humour et contrepoint sonore*

Les courts documentaires *Yellow Caesar* (1940), d'Alberto Cavalcanti, *Germany Calling* (1941) et *Hitler Entertains* (1943), de Charles Ridley, reposent sur un comique sonore de désacralisation, qui passe par le montage d'extraits vidéo associés à une bande-son humoristique.

Germany Calling (1941), que l'on trouve également sous les titres *Schichlegruber Doing the Lambeth Walk, Assisted by the Gestapo "Hep-Cats"⁸⁷*, *Swinging the Lambeth Walk – Nazi Style*, ou encore *Hitler Assumes Command*, pourrait être considéré comme un précurseur des YouTube Poops, consistant à monter plusieurs extraits vidéos et à les faire coïncider avec le rythme d'une chanson qu'ils sont censés illustrer, à des fins de détournement satirique. En l'occurrence, les extraits assemblés par Charles Ridley – le film ne dure que deux minutes – proviennent d'actualités filmées allemandes ainsi que de passages du *Triomphe de la volonté* [Triumph des Willens] (1935) de Leni Riefenstahl, célèbre documentaire centré sur le congrès de Nuremberg de 1934, et la bande-son qui les accompagne est la mélodie « The Lambeth Walk », tirée de la comédie musicale de 1937 *Me and My Girl*, qui devint une danse très populaire dans les salles de bal, censée imiter la démarche caractéristique des Cockneys. L'air et la danse furent repris et popularisés en Allemagne sous le titre « Lambert's Nachtlokal », et furent taxés d'« inepties juives et de soubresauts bestiaux » (« Jewish mischief and animalistic hopping ») par un membre du parti nazi⁸⁸. On rapporte également que Goebbels en personne, lors d'une projection privée du film en Allemagne, aurait quitté la salle en hurlant de rage et en renversant des chaises.

⁸⁷ « Germany Calling » était le nom des fameuses émissions radios de William Joyce, plus connu en tant que Lord Haw-Haw, qui diffusait depuis l'Allemagne de la propagande nazie en Grande-Bretagne. « Schichlegruber » est une référence directe aux origines « douteuses » d'Adolf Hitler, puisque Schicklgruber est le nom de famille de sa grand-mère et de son père, qui ne fut jamais reconnu par son père biologique : Adolf Hitler ne put donc jamais prouver la « pureté » de ses origines aryennes.

⁸⁸ Source : « Nazis Hold Lambeth Walk Is "Animalistic Hopping" », *The New York Times*, 8 janvier 1939.

Le film s'ouvre sur un plan rapproché d'Adolf Hitler criant « Eins, Zwei, Drei, Vier » en agitant les bras comme s'il battait la mesure. Puis commence un défilé militaire accompagné de l'air de la Lambeth Walk, dont le rythme marqué aux percussions (noire-noire-deux croches-noire) semble joué par les tambours militaires. Les soldats marchent au fameux pas de l'oie, mais la cadence de leurs pas est calée sur le rythme de la Lambeth Walk, ce qui les conduit à accélérer soudain le pas, ou à avancer puis reculer dans un mouvement constant. Des rythmes joués aux claves sont calés sur les mouvements de bras de Hitler, tandis que des coups de grosse caisse coïncident à l'image avec des tirs de canons. Le passage central du morceau dont l'air, plus guilleret et léger, est joué au carillon tandis que les percussions martèlent un rythme rapide, s'accompagne à l'image par des soldats descendant des marches en accéléré, telles des danseuses de ballet. Le reste du film est fondé selon ce même principe de décalage comique, les mouvements de bras ou poignées de main d'Hitler étant systématiquement flanqués d'une instrumentation facétieuse.

Hitler Entertains (1943) est l'un des trois « newsicals⁸⁹ » – combinaison de pièces musicales et d'actualités filmées, montées pour correspondre au rythme et à la nature de la bande musicale – produits par Charles Ridley pendant la guerre⁹⁰. À la différence de *Germany Calling*, qui fut distribué à plusieurs compagnies d'actualités qui étaient libres d'y ajouter leur propre commentaire, sans que ses auteurs apparaissent au générique (d'où la multitude de titres) l'ensemble des *newsicals* fut distribué par British Movietone. Le film, sous-titré *Delirious Meeting of Axis Blood-Brothers*, montre Benito Mussolini et Adolf Hitler assistant de concert à une parade militaire nazie à Berlin, ce qu'introduit le commentaire avec ironie : « To put Casablanca right into the shade, Hitler entertains his Axis partner in Berlin. The first item is that well-known manoeuvre recently renamed the “Westward Advance” ». La « célèbre manœuvre » à laquelle il fait référence n'est autre que le pas de l'oie, revu et corrigé, tout comme pour son film précédent, au rythme de la Lambeth Walk. Les passages qui suivent cette introduction, tirés de *Germany Calling*, sont entrecoupés de boucles montrant Mussolini demandant un *bis* d'un geste de la main. « Now it is proposed by Mister Mussolini, seconded by all the Herrenvolk [prononcé « herring folk » par le commentateur], that Corporal Hitler himself should demonstrate a few steps », enchaîne le commentaire. Des images d'Hitler et Mussolini se congratulant sont montées en boucle, si bien qu'ils semblent se faire des politesses à n'en plus finir (« After you,

⁸⁹ Le terme fut inventé par leur réalisateur, Charles Ridley.

⁹⁰ Les autres films de Ridley répertoriés comme « newsicals » sont *Down on the Farm* (1942) et *Women Work Wonders* (1943).

Musso », « No, after you, Adolf »). Hitler descend ensuite de l'estrade pour « démontrer » le pas de l'oie devant le public et ses gestes sont tournés en ridicule (il n'a de cesse d'aller d'avant en arrière en battant du bras), ce que souligne une musique guillerette qui perpétue le rythme de la Lambeth Walk. « This rather subtle movement is known as the « Stalingrad Sideslip », continue la voix off. Les noms fantasmés de ces pseudo-marches militaires (« l'Avancée vers l'Ouest », « le Dérapage de Stalingrad ») font bien sûr référence à des défaites ou des erreurs de stratégie militaire allemandes. Après avoir décrit Goering comme « l'homme qui ne rate jamais une fête », le commentaire prête une voix à Mussolini, qui demande à Hitler où sont les bombardiers britanniques (« Bravissimo ! Eccelente ! We ordered a [inaudible] of you, and I ask you : where are the British bombers ? »), ce à quoi Hitler répond qu'ils ne sont nulle part (« Nowhere ! »), mais on entend aussitôt le grondement caractéristique des Spitfires, qui se superpose à la Lambeth Walk accélérée. Hitler s'agite et s'empresse de monter dans sa voiture au moment-même où une bombe lui tombe dessus, au son de chute typique des cartoons.

Un film de Charles Hasse intitulé *The Greek Testament* (1943), qui a pour sujet l'invasion et l'occupation italienne de la Grèce, et la résistance de ses habitants, contient plusieurs images d'archives qui subissent la même désacralisation. Au début du film, un discours de Mussolini est doublé par des sons grotesques de cuivres et, plus tard, un défilé de l'armée fasciste est accompagné d'une chanson satirique inventée par les Grecs pour railler l'occupant.

Il semblerait d'ailleurs que Mussolini ait été la cible de davantage de moqueries ouvertes que son homologue nazi. *Yellow Caesar*, un film de Cavalcanti de vingt-deux minutes réalisé en 1941 pour les studios Ealing, se présente comme une « évaluation » (« assessment ») de la vie et de l'ascension au pouvoir du « Duce », de ses humbles origines jusqu'à sa consécration en tant que premier démagogue fasciste d'Europe, en passant par ses années de syndicalisme en Suisse. Le film est largement basé sur du matériel d'archives (actualités filmées italiennes pour la plupart) auquel s'ajoutent des photographies, illustrations et reconstructions pseudo-historiques – avec Marcel King, Max Spiro, Sam Lee et Jack Warrock endossant tour à tour le rôle de Mussolini, et le célèbre comique Douglas Byng jouant un sympathisant mussolinien – le tout relié par un commentaire mordant. L'idée initiale aurait été suggérée par le réalisateur Adrian Brunel (mentionné au générique comme responsable des « dialogues » et des « scènes additionnelles »), et le commentaire est crédité à « Michael Frank », pseudonyme commun des journalistes Michael Foot et Frank Owen, responsables, avec Peter Howard (sous le nom de plume collectif « Cato ») du pamphlet *Guilty Men* rédigé en 1940 pour protester contre la

politique de conciliation avec l'Allemagne nazie menée par le gouvernement britannique dans les années 1930. Pour un critique écrivant dans le numéro d'avril 1941 du *Documentary News Letter*, le film tient sa cohérence du commentaire sarcastique qui le traverse, davantage que de son montage simpliste :

This is a film about Mussolini, and by the time Cavalcanti has finished with him he certainly doesn't look too good. It is episodic – at times even scrappy – in its construction; a thing which is bound to be the case in a film composed of newsreel material with the addition of staged cut-ins. It is, in fact held together more by the ferociously sarcastic commentator than by the great ingenuity of the cutting. The cleverest thing about the film is the skill with which the staged sequences featuring Musso are matched with the newsreel clips⁹¹.

Le montage est toutefois souvent ingénieux et fait écho au sarcasme du commentaire, grâce à la juxtaposition d'images et à la combinaison de matériel d'archive et d'un commentaire musical ironique. Des images de Mussolini ordonnant l'assainissement des Marais Pontins alternent par exemple avec des gros plans sur un crapaud, rappelant le surnom de « crapaud des Marais Pontins » (« bullfrog of the Pontine Marshes ») que lui donna Churchill. On voit ensuite Mussolini, vêtu de blanc, avancer à la tête d'un cortège. Le commentaire l'interrompt – « Here he comes. Stop ! He's retreating ! Come on, slowly » – tandis que la scène est passée à l'envers (donnant l'impression qu'il recule), puis passée à nouveau, cette fois au ralenti, accompagnée de l'air « La donna è mobile » extrait de l'opéra *Rigoletto*, joué à la clarinette, comme si Mussolini s'apprêtait à danser – procédé qui rappelle ceux employés dans *Germany Calling*. Tout est mis en œuvre pour ridiculiser Mussolini, puisque la scène qui suit le montre en train de descendre une pente sur une luge, tandis que l'on entend l'introduction de l'air « Il Bacio », du compositeur Luigi Arditi, mélodie d'amour légère qui n'a rien du caractère martial qui accompagne généralement les actualités filmées italiennes. Il apparaît ensuite à un endroit surélevé qui semble être le sommet d'une tour, et commence un discours – « Our Italian aeroplanes, they will darken and darken the skies » – mais est interrompu par la musique d'un orchestre invisible qui joue l'air napolitain « Tarantella », chanté par Tino Rossi dans le film *Naples au baiser de feu* (1937). Il tente d'arrêter la musique à plusieurs reprises, sans succès (« Basta, basta ! Shh »), puis poursuit – « Italian aeroplanes will darken the skies; they will make the skies all black » – tandis que continue la musique. Il s'interrompt à nouveau, puis reprend – « Now listen, the Mediterranean – » mais est coupé par le son grossier d'un pet, qui relance la musique. « Silenzio ! », crie Mussolini, « the Mediterranean, the Mediterranean Sea, it is Italia's, Italia's

⁹¹ « Yellow Caesar », *Documentary News Letter* 2, n° 4 (avril 1941): 67.

ownership ». Les images suivantes le montrent sur le balcon de la Piazza Venezia de Rome, entouré de gardes. Il se racle la gorge de manière outrancière, comme s'il avait besoin d'affirmer son autorité, puis commence : « We offer an olive branch, offer an olive branch, offer an olive branch, on 8 million, 8 million bayonets of the great Fascists. Now listen to me you people. Listen, the most beautiful sound in the whole world is the song of the machine guns⁹² ». Son discours se conclut sur les notes finales de l'air entendu lors du discours précédent et sur un *sol* aigu tenu par Tino Rossi. Enfin, la première rencontre entre Mussolini et Hitler, qui a lieu à Venise sur un bateau, est accompagnée de la barcarolle « Belle nuit, ô nuit d'amour » extraite des *Contes d'Hoffmann*, qui suggère avec humour une romance entre les deux dictateurs.

Dans une veine plus caustique, la séquence centrale du film *These Are The Men* (1943) est construite à partir d'extraits du *Triomphe de la volonté* (tout comme *Germany Calling*), compilés par Alan Osbiston et Dylan Thomas, dans lesquels les discours des hauts-dignitaires nazis sont doublés par les vers de Dylan Thomas. Ainsi, aux harangues haineuses de Hitler, Goering, Goebbels, Streicher et Hess se superposent les *cursus honorum* piteux et les confessions éhontées de meurtriers fanatiques. « Hitler, Goebbels, Goering, Streicher and Hess report their sins and mistakes as frankly as if they were victims of one of those notorious "confession drugs"⁹³ », commente un critique du *Documentary News Letter*. En effet, chacun d'entre eux se présente sans ambages en justifiant son cheminement personnel jusqu'au parti nazi par des éléments autobiographiques :

(Hitler) I was born of poor parents. I grew into a discontented and neurotic child. My lungs were bad. My mother spoilt me and secured my exemption from military service. Consider my triumphant path to power. I took up art, and I gave up art because I was incompetent. I became a bricklayer's labourer, a house-painter, a paper-hanger, a pedlar of pictures, a lance corporal, a spy on socialists and communists, a hater of Jews and trade unions, a political prisoner. But my work was known. Patriotic industrial magnates financed me. Röhm and others supported me. Later I betrayed and murdered Röhm, and the others. They had fulfilled their purpose. I am a normal man. I do not like meat, drink or women.

⁹² L'idée du rameau d'olivier et des huit millions de baïonnettes provient d'un discours réellement prononcé par Mussolini à Milan en 1936, dans lequel il vantait la force et l'intrépidité de son armée supposément composée de huit millions de baïonnettes : « È dal 1929 che milioni e milioni di uomini, di donne e di fanciulli soffrono le conseguenze di una crisi che oramai non si può non ammettere che sia dovuta al sistema. È dunque un grande ramo d'ulivo che innalzo tra la fine dell'anno XIV e l'inizio dell'anno XV. Attenzione, questo ulivo spunta da un'immensa foresta: è la foresta di 8 milioni di baionette bene affilate e impugnate da giovani intrepidi e forti » (« L'ulivo e le baionette », 24 octobre 1936, <http://www.adamoli.org/benito-mussolini/pag0623-03.htm>, [consulté le 03/08/2019]).

⁹³ « These Are the Men », *Documentary News Letter* 4, n° 3 (mars 1943): 195-96.

Neurosis, charlatanism, bombast, anti-socialism, hate of the Jews, treachery, murder, base insanity... I am the leader of the German people!

(Goebbels) My father was the son of a peasant. My mother, a blacksmith's daughter. But I was cleverer. After Heidelberg University, I became a writer of plays, a poet, a journalist. None of my work was accepted. And this was because the editors and publishers were Jews. Unemployed, Jew-hating, crippled, frustrated and bitter, I joined the Nazi party. Streicher and I founded a newspaper to propagate obscene lies against Jews and socialists, and said that the liberty of the press was one of the greatest abuses of democracy. Consequently, I was appointed propaganda leader to the whole of Germany.

(Goering) I began well. I was the son of a colonial governor. I was rich. I became an officer and an air ace of Germany. After the war I took to drugs, twice was confined in a lunatic asylum as a drug addict. Then I joined the Nazi movement, helped to organise the stormtroopers, the Gestapo, and the Secret Police, and established contact between the Nazi Party and Mussolini's Fascists. I am a normal man: twice married, twice mad. Gangsterism, brute force, wealth for the few, cocaine and murder.

(Streicher) I am Streicher, a lover of birds and animals, a torturer and murderer of Jews.

(Hess) I was one of the first members of the Nazi Party: a reactionary, anti-Jewish, ex-officer, restless, discontented, a believer in blood and iron. As early as 1920 I knew that Hitler was the saviour. Heil Hitler! Sieg Heil! Sieg Heil! Sieg Heil! I became the deputy Führer of Germany. In 1941, I flew to England, hoping to arrange a dishonourable peace between Germany and the pro-German elements I imagined I would find in England. Sieg Heil! Sieg Heil! Sieg Heil! I was wrong. I am a prisoner.

L'ingéniosité du traitement du son dans le film tient au recours au « doublage », et non pas à l'escamotage total des discours, puisque l'on entend, en sourdine et en légère avance par rapport aux vers de Thomas (interprétés par James McKechnie et Bryan Herbert), les allocutions en allemand des quatre membres du parti, comme si le commentaire était leur traduction véritable. Celui-ci forme donc avec l'image un contrepoint qui serait presque comique – les propos honteux des Nazis sont proférés avec force gesticulations et poings levés au ciel – s'il ne renvoyait pas à des vérités glaçantes. Le reste de la bande-son du *Triomphe de la volonté*, notamment composé des vivats du peuple scandant « Sieg Heil ! » à chacune de leurs interventions, est par ailleurs conservé tel quel, ajoutant encore davantage au malaise créé par ce décalage. Leslie Morris, dans un article intitulé « The Sound of Memory », souligne le caractère iconique de la voix de Hitler, dont le timbre est plus significatif encore que les contenus qu'elle exprime, et qui fonctionne comme un marqueur sonore, ou une métonymie, du National-Socialisme :

More than the actual words he is saying, Hitler's recorded voice, with its distinctive, indeed unmistakable cadences and rhythms, serves as an acoustic marker of National Socialism. It

is the sound of Hitler's voice and not his language as language that is significant. [...] The sound of Hitler's speeches in films underscores the function of sound as noise that disrupts the possibility for dialogue – in other words, as sound that buries other potential sounds. Hitler's voice, repeated again and again in film, becomes metonymic for all of National Socialism⁹⁴.

Déposséder Hitler de sa voix reviendrait donc à s'attaquer directement à l'essence du nazisme et à annihiler son existence-même. C'est également le procédé sous-jacent à un motif récurrent dans plusieurs documentaires et films de fiction, consistant à ne manifester la présence de l'ennemi que par les sons qu'il produit, sans qu'il ne se matérialise jamais visuellement.

4.2. *Absence physique et présence sonore de l'ennemi*

De manière générale, les films au cours desquels ont lieu des raids aériens ne montrent jamais l'ennemi, si ce n'est à de rares occasions, lorsque les bombardiers sont pris dans les faisceaux lumineux des projecteurs des équipes de défense antiaérienne, ou lorsqu'ils sont descendus par les avions de la RAF ou les canons antiaériens. Ainsi, dans des films comme *The First Days* (1939), *London Can Take It* (1940), *War and Order* (1940), *War Comes to London* (1940), *Britain at Bay* (1940), *Post 23* (1941), *Words for Battle* (1941), *Ordinary People* (1941), *Ack-Ack* (1941), *Mr Proudfoot Shows a Light* (1941), *Night Watch* (1941), *Fires Were Started* (1943), *Canteen on Wheels* (1943) et *London 1942* (1943) qui contiennent tous des scènes de bombardements, l'ennemi est évoqué, *in absentia*, à travers les regards levés au ciel et le ronronnement quasi-omniprésent des moteurs d'avions. Le long métrage semi-documentaire de Humphrey Jennings, *Fires Were Started* (1943), met en scène une équipe de soldats du feu du National Fire Service de Londres durant une nuit de Blitz de l'hiver 1940-printemps 1941, au cours de laquelle plusieurs incendies meurtriers se déclenchent. À aucun instant ne voit-on les ennemis, ni les bombes incendiaires dont l'explosion déclenche les incendies. On entend en revanche les moteurs des avions survolant la ville ainsi que le sifflement des bombes et leur détonation. Comme l'indique la structure passive du titre (« fires were started »), l'intrigue du film est centrée sur la lutte des pompiers contre les flammes au péril de leur vie – l'un d'entre eux, Jacko, périt d'ailleurs dans l'incendie – et non pas sur le chaos provoqué par les bombardiers ennemis. Pour Brian Winston, cette absence fait écho à une politique gouvernementale de déshumanisation de l'ennemi, dont les ravages sont assimilés à ceux causés par une catastrophe météorologique :

⁹⁴ Leslie Morris, « The Sound of Memory », *The German Quarterly* 74, n° 4 (2001): 375.

The perceived propaganda difficulty demanded that the enemy be ignored as much as possible. No planes are identified. No distant dog-fights figure. The fires are started without human agency. As the title-card has it, the Blitz “came to Britain” as a sort of meteorological phenomenon, an act of God. The BBC news bulletin phrase which gives the film its title, “fires were started,” also reflects the same policy of not alluding to the Germans. “They’ll be raiding tonight” is the closest *Fires Were Started* comes to mentioning the enemy⁹⁵.

De même, dans *Newspaper Train*, un employé chargé de la distribution des journaux, penché à la fenêtre du train, n’aperçoit que l’ombre d’un bombardier qui plane, et le plafond est peu de temps après transpercé par un tir de roquettes, seule trace véritable de la présence de l’ennemi. Par ailleurs, *Ack-Ack* (1941, réal. Peter Baylis), qui décrit le rôle d’une brigade chargée du maniement des canons antiaériens, contient toute une scène durant laquelle les soldats visent et parviennent à abattre les bombardiers ennemis grâce à leur seule ouïe, sans que jamais leur cible ne se révèle.

Le moyen-métrage *Target For Tonight* (1941) de Harry Watt, l’un des plus grands succès du Crown Film Unit pendant la guerre, est lui aussi consacré aux forces britanniques, et non aux attaques ennemies, et fut même conçu comme un film illustrant la force offensive de la Grande-Bretagne – *hitting back film* – par opposition à l’attitude de résistance passive – *grin and bear it* – qui était jusqu’alors le plus souvent représentée à l’écran. Pour son réalisateur Harry Watt, le succès de *Target For Tonight* tenait au contexte dans lequel il fut diffusé (juillet 1941) : après la débâcle de Dunkirk fin mai-début juin 1940, les Britanniques avaient besoin d’être rassurés quant à la possibilité d’une victoire et d’une contre-attaque efficace de l’armée britannique :

To give the real reason for its success one must realize the emotions of the people of this country at the moment it came out. All propaganda had been geared to encourage us to bear up, to stay cheerful and optimistic under bombs, mines, torpedoes, rationing and cold, while a constant stream of success stories came from the other side. There was no sign of cracking, but I believe, away back in many people’s minds, there had arisen the doubt that we could ever win, although I am sure we would have fought to the end. Then came this film, actually showing how we were taking the war into the heart of the enemy, and doing it in a very British, casual, brave way. It was a glimmer of hope, and the public rose to it⁹⁶.

Le film décrit l’attaque d’un site de stockage pétrolier à Freihausen, sur les rives du Rhin, par l’équipage du bombardier Wellington « F for Freddie ». Même si l’essentiel du film se déroule à la base aérienne et dans l’air, où il n’y a pas d’ennemis, la séquence du bombardement

⁹⁵ Brian Winston, *Fires Were Started* – (London: British Film Institute, 1999), 40.

⁹⁶ Watt, *Don’t Look at the Camera*, 152.

comprend des passages centrés sur le site pétrolier, où apparaissent des Allemands. L'attaque a lieu de nuit et l'obscurité ne laisse entrevoir que les silhouettes désincarnées des soldats allemands postés aux alentours, telles des ombres chinoises. Aucun visage n'est éclairé et seuls leurs cris constants, désordonnés et incompréhensibles, et leurs tirs hasardeux les caractérisent, ce qui les oppose radicalement à l'équipage de « F for Freddie », dont les membres, identifiés un par un au début du film, font preuve de sang-froid, d'une extrême précision dans leurs tirs et continuent à plaisanter de manière désinvolte sans jamais céder à la panique alors que l'un d'entre eux est blessé (il s'agit bien là de la façon « très britannique, placide et héroïque » de combattre dont parle Harry Watt).

Le semi-documentaire *Before the Raid* (1943), réalisé par Jiri Weiss, réfugié d'origine tchécoslovaque, avec la participation de Humphrey Jennings (qui n'apparaît pas au générique), et avec Ken Cameron comme ingénieur du son, retrace l'histoire de la rébellion d'un village de pêcheurs norvégien⁹⁷ contre l'occupant allemand, après qu'il fut ordonné aux habitants de céder l'intégralité de leur pêche à l'ennemi. Ses effets sonores, comme dans la plupart des films auxquels contribua Cameron, sont particulièrement recherchés. Lors de la séquence de la sortie en mer, le son régulier et percussif des moteurs des bateaux de pêche s'éloignant de la côte est omniprésent et suramplifié, si bien qu'il revêt un aspect symbolique en s'apparentant aux battements d'un tomahawk, comme pour signifier une déclaration de guerre. Ces sons, même s'ils sont toujours audibles, se font ensuite de plus en plus ténus, comme pour montrer qu'une rébellion se prépare. Bien que la présence des Allemands se fasse sentir à travers leurs cris répétés et leurs ordres vociférés, leurs dialogues ne sont jamais traduits et sont ainsi traités comme le reste du paysage sonore caractéristique du village – cris des mouettes, flux et reflux des vagues, dialogues en norvégien non-traduits. Tout comme dans *Target for Tonight*, ils n'apparaissent que sous forme de silhouettes désincarnées et les bruits qu'ils produisent sont la plupart du temps acousmatiques⁹⁸ – on les entend en continu tandis que n'apparaît à l'image que l'intérieur d'une cabane de pêcheurs, par exemple. La séquence finale, dans laquelle s'affrontent les villageois et les soldats allemands, est marquée par une confrontation acoustique entre l'aboiement des fusils et le ronronnement persistant des moteurs des bateaux de pêche norvégiens, dont le volume sonore n'est en rien inférieur à celui des fusils. « This was

⁹⁷ Le film fut en réalité tourné dans le village écossais de Portmahomack (Easter Ross) pour ses ressemblances avec la côte norvégienne.

⁹⁸ Rappelons que le terme « acousmatique » provient du grec *acousma* (« ce que l'on entend ») et qualifie un son entendu sans que l'on n'en voie la source.

unprovoked attack. We were unarmed. Our only weapon with which to reply to the German bullets was our skill in handling our craft », commente la voix off d'un Norvégien. L'échec des occupants allemands à imposer leur force sur les autochtones est, tout au long du film, traduit en termes sonores par leur incapacité à dominer le paysage sonore norvégien. Cette idée prévaut également dans le film *The Silent Village*, de Humphrey Jennings, qui relate l'appropriation progressive d'un village gallois par l'armée nazie, et l'annihilation, par la même occasion, des sons inhérents au village et à ses habitants.

5. Résistance sonore dans *The Silent Village* (1943)

The Silent Village fut réalisé en 1943 par Humphrey Jennings, sur une idée de Viktor Fischl, poète tchèque réfugié en Grande-Bretagne et employé par le gouvernement tchécoslovaque en exil. Celui-ci lui suggéra de tourner un film sur le massacre tristement célèbre du village minier de Lidice, en Tchécoslovaque – qui fut ordonné le 9 juin 1942 en représailles à l'assassinat du SS-*Obergruppenführer* Reinhard Heydrich par des résistants tchécoslovaques – en en transposant l'action dans une région de Grande-Bretagne. Cette idée fut émise près d'un an après l'événement, qui donna lieu à une vague d'indignation internationale de laquelle émergèrent plusieurs productions artistiques, musicales (Kurt Weill, Bohuslav Martinu), cinématographiques (Fritz Lang) ou littéraires (Dylan Thomas). Jennings jeta son dévolu sur le village minier de Cwmgiedd, dans le Sud du pays de Galles, dans lequel le gallois était la langue majoritaire. Il fut décidé, tout comme le firent Powell et Pressburger pour le long-métrage de fiction *One of Our Aircraft is Missing*⁹⁹, qu'aucun Allemand n'apparaîtrait dans le film, comme l'explique Jennings, dans une conversation téléphonique datée du 26 mai 1943 : « Next point, is that we proposed not to show any Germans. Now you may think this is very difficult to make a picture about an occupied country without showing any Germans, but not entirely, because the whole film was to be an imaginative picture and not exactly a realistic picture¹⁰⁰ ». Comme souvent chez Jennings, une grande attention est portée au paysage sonore autochtone – en l'occurrence, les sons caractéristiques de la communauté minière de Cwmgiedd. La première

⁹⁹ Dans son autobiographie, *A Life in Movies*, Michael Powell attribue l'idée de cette présence uniquement sonore des Allemands à Emeric Pressburger : « One of Emeric's very best ideas was to hear Germans everywhere, but only see them in the distance, if at all. We picked all the dozens and dozens of voices carefully, whether they were making jokes as they signed civilian passes, or barking orders. The audience saw military vehicles packed with soldiers careering along with their klaxons blaring, but we never got close to a German in the whole film, except in the sequence in the church » (Powell, *A Life in Movies*, 2000, 389).

¹⁰⁰ Humphrey Jennings, « Transcribed from a telephone recording, *The Silent Village*, Wednesday, 26th May, 1943, 4.30pm, Misc », 26 mai 1943, Item 8 : *The Silent Village*, Humphrey Jennings archives (BFI).

partie du film, qui dépeint la vie quotidienne des habitants avant l'invasion nazie, est constituée d'un collage de sons quotidiens dont ressortent très distinctement les discussions des habitants en gallois non-traduites à l'épicerie du village, au pub, à la mine ou encore à l'école. Pour Jennings, il était primordial de conserver les dialogues originaux en gallois – improvisés par les habitants du village, puisqu'aucun membre de l'équipe de tournage ne parlait la langue – à des fins d'authenticité, mais également dans une perspective symbolique, puisque le gallois n'étant pas compris par une grande majorité de spectateurs, cela lui conférerait un statut similaire à celui de la langue tchèque :

We were using Cwmgiedd and the country round it as a country under the “protection” of the greater German Reich, and this meant that we had to take the story and the incidents of the Nazis in Czechoslovakia and in Lidice and find the equivalents to them in Wales. For example, the Welsh language. Now much of the film has been recorded in Welsh – not that the audience is expected to understand it, but it is the sound made by the people who live in the country. To a certain extent, it may even suggest that it is Czech¹⁰¹.

L'idée selon laquelle la voix humaine puisse être, dans certains cas, considérée comme un son ordinaire, et non pas comme un vecteur de sens, fut également exprimée par Jennings lors d'une discussion avec Jack Holmes, retranscrite par Ian Dalrymple, probablement à l'occasion d'un congrès de l'Association of Cine Technicians :

[I]f you take down dialogue scenes in which the dialogue is really successful, it will look pretty rubbishy; that is because it has been conceived as Dialogue, with a capital D, not the dialogue which you see “With extra dialogue by –”, but dialogue which is conceived as the sound that humans make in a particular set of circumstances. It will be easiest if I discuss sound first. All sound from our point of view is conceived as sound, and not as perfectly intelligible speech here and set of effects there. Speech and effects may overlap, and very often during a rehearsal or even after a take, the sound recordist will say: “A couple of words were completely covered by a small noise” – possibly even extraneous noises. The director has to make up his mind, has to ask: is he going to silence the children outside, or say that is the sound which was in fact outside. It is not only a question of being realistic – he has got to watch each particular case¹⁰².

¹⁰¹ L'écrivain gallois Noel Joseph soulignait d'ailleurs le caractère universel de cette indétermination linguistique : « The illusions in the film are in imaginative fact, not illusions at all. Welshmen become Czech, and Czech Welshmen. Indeed, the very terms cease to have significance. Here are only creatures of the family of men; physically powerless in the face of inexorable evil, but in spirit unbreakably strong, confident of a better day » (Noel Joseph, « Report by Noel Joseph, 1/4/1943 », 1 avril 1943, Item 8: The Silent Village, Humphrey Jennings archives (BFI)).

¹⁰² Jennings, « The documentary film, Humphrey Jennings and J.B. Holmes: Discussion followed the Presidential Address and was arranged and compiled by Ian Dalrymple ».

Les dialogues sont effectivement conçus dans *The Silent Village* comme « les sons que produisent les humains dans des circonstances particulières », en l'occurrence, la langue d'un peuple libre de s'exprimer comme il le souhaite, sans craindre la répression. Dans la séquence introductive du film, ces dialogues non-traduits sont d'ailleurs mis sur le même plan que le reste des sons naturels de Cwmgiedd et de ses alentours : eau du ruisseau qui traverse le village (un son récurrent dans le film qui fait office de miroir sonore du village, puisque « cwm giedd » signifie « vallée de la rivière turbulente¹⁰³ »), chants des oiseaux, aboiements des chiens, cliquetis des engins mécaniques, sifflement des machines à vapeur et roulement des chariots dans la mine, rires de l'assemblée devant une projection de Donald Duck au cinéma, etc. On entend également, tout au long de cette séquence, de nombreux chants patriotiques – notamment le célèbre « Men of Harlech » – et hymnes religieux gallois tels que « Bread of Heaven », également connu sous le nom de « Guide Me, O Thou Great Redeemer », ou « Cwm Rhondda », exécutés par l'ensemble des fidèles lors du service religieux à la chapelle, ou par un chœur d'hommes, dont la source n'apparaît à aucun moment, et qui semble ainsi émaner du peuple dans son ensemble¹⁰⁴. La transition entre cette séquence introductive et l'arrivée des Nazis s'opère à travers un intertitre – « Such is life at Cwmgiedd in the western valleys of Wales – and such too was life in Lidice until the coming of Fascism » – suivi immédiatement d'un gros plan sur les eaux du torrent qui coulent désormais avec force et dont le bruit emplît la bande-son, jusqu'à l'arrivée d'un véhicule surmonté d'un haut-parleur diffusant une marche militaire. Celle-ci fait ensuite place à une annonce :

Achtung, Achtung! An die Bevölkerung von Cwmgiedd. Attention, attention! To the population of Cwmgiedd. As from today, the districts of Southern and Western Wales stand under the protection of the Greater German Reich. Under a proclamation issued today, the newly-appointed Deputy Reich Protector SS-Obergruppenführer Heydrich calls upon all classes of the people to give their loyal cooperation in the rebirth of your homeland. Continue calmly with your work, and put your trust in the Führer.

Puis la musique martiale reprend, sous l'œil intrigué des habitants, qui poursuivent leurs activités coutumières. La voiture s'arrête enfin devant l'école et l'annonce se poursuit, depuis le haut-parleur, filmé en très gros plan :

¹⁰³ Le tumulte de la rivière est associé dès cette introduction au son de la harpe, instrument par ailleurs très populaire dans la musique traditionnelle galloise, si bien que les arpèges de harpe, qui reviennent régulièrement dans la musique *off* (composée par Christopher à Becket Williams, ami de John Ireland), rappellent systématiquement la résistance du village.

¹⁰⁴ Ces airs furent enregistrés par le chœur d'homme de la ville minière voisine de Morriston.

Achtung, Achtung! In order to counteract any incidents of an extraordinary nature, the Deputy Reich Protector is entitled to proclaim a civil state of emergency. For the preservation of public order, it is permissible to set aside existing laws. In such cases, the courts martial can pass three alternative sentences. One: the confiscation of property. Two: handing over to the secret state police. Three: the death sentence. These powers will be exercised at the sole discretion of the Deputy Reich Protector. Continue your work calmly, and put your trust in the Führer.

La « confiscation des biens » dont il est question s'opère de manière métaphorique à mesure que les Allemands imposent leur loi martiale sur le village : c'est ce qui fait la spécificité du village qui est visé par l'occupant, à savoir ses sons naturels, et en particulier la langue et les chants de ses habitants. En premier lieu pourtant, à l'image des actes de rébellion perpétrés par les locaux – réunions clandestines, distribution du journal communiste *Llais-y-Werin* [La Voix du peuple], dont le sous-titre est « Cynnyrch Gweriniaeth Yw Rhyddid » [Le produit de la démocratie est la liberté], assassinat d'un des soldats, dont on comprend plus tard qu'il incarne Reinhard Heydrich, puis actes de sabotage des mines – le paysage sonore de Cwmgiedd résiste à tout anéantissement (dialogues en gallois, tumulte du torrent, aboiements des chiens et caquètements des volailles, bruissement d'un arbre balancé par le vent, etc.). La première fusillade, qui fait suite à une annonce émanant du haut-parleur selon laquelle « tous ceux qui s'opposent au Reich seront détruits » (« those who work against the Reich will be destroyed »), n'est désignée que par le son continu des mitraillettes, dont on ne voit des détenteurs que les bottes en gros plan, dans les images qui précèdent. La caméra s'arrête ensuite sur les cadavres des « dissidents » exécutés pour avoir organisé une réunion clandestine. La bande-son accompagnant l'insurrection des villageois est dominée par les hymnes et chœurs d'hommes en gallois. L'hymne « Bryn Calfaria » (« Calvary Hill » en anglais) entendu en sourdine depuis l'extérieur, éclate au moment où la caméra pénètre l'intérieur de l'église, soulignant le caractère indivisible de la communauté, dont l'unité s'incarne dans ces chants collectifs. Par ailleurs, le conciliabule tenu dans un château en ruines (filmé à Carreg Cennen dans les Black Mountains), le sabotage de la mine et l'assassinat du soldat-Heydrich sont accompagnés par le chant populaire « Ar Hyd y Nos » (« All Through the Night ») interprété par un chœur d'hommes. L'annonce par les Allemands de l'assassinat de Heydrich le lendemain est toutefois symptomatique du remplacement progressif du paysage sonore gallois par celui, mécanique et désincarné, des envahisseurs : cette annonce voyage d'un poste de radio et d'un foyer à l'autre, s'immisçant dans les espaces domestiques jusque-là épargnés. Dans une séquence ultérieure, la communication à la radio d'une énième liste de condamnés à mort est interrompue par un habitant qui éteint le poste, mais l'image coupe aussitôt sur l'extérieur, où le haut-parleur situé

sur le toit de la voiture, filmé en gros plan, diffuse une autre annonce, comme si cette voix désincarnée était devenue irréductible : les villageois sont accusés d'avoir conspiré collectivement à l'assassinat de Heydrich et sont sommés de livrer les coupables à la police avant minuit. Dès lors, les sons naguère si vivaces se taisent, ce qu'annonçait déjà le chant qui accompagnait la séquence de l'enregistrement forcé de la population, entonné par un chœur de femmes bouches fermées, comme pour signifier la perte conjointe de la voix du peuple et de sa langue. Comme nous l'avons souligné, le chant choral et la langue galloise sont en effet les deux jalons identitaires les plus caractéristiques de cette population. L'écrivain Noel Joseph, dans son récit rédigé d'après le script du film, déclare en effet que le chant est un caractère inné et constitutif du peuple gallois :

When the younger people do go to chapel of their own accord, they go because they like singing, and the singing is very good indeed. [...] They turned heavy frowns indeed on musical instruments in God's House. But singing was different. They loved it, and most of them had from nature the fine voices of hill folk; fine soaring vibrant voices¹⁰⁵.

Cette forte identité linguistique et vocale s'oppose radicalement à la voix désincarnée et non-identifiée des Allemands, dont la transmission ne s'opère qu'à travers des dispositifs mécaniques. Il n'est donc pas surprenant que la langue galloise soit ce à quoi s'attaque l'ennemi, peu de temps après son arrivée. Tout comme la culture tchèque fut réprimée pendant l'occupation allemande, le gallois est symboliquement banni du village de Cwmgiedd. Parler gallois devient alors un acte de rébellion et un devoir, ce que l'institutrice du village ne manque pas de rappeler à ses élèves :

Children, I've just had a letter to inform me that there is no more Welsh to be spoken in this school. All our hymns, our beautiful songs, our poems are to be heard no more. But children, I want you to promise me one thing, do not forget your Welsh. Speak Welsh at home, on the roadside, at your play, everywhere. Will you promise me not to forget your Welsh language?

Humphrey Jennings, dans un entretien donné à la revue éditée par la BBC *The Listener*, évoquait d'ailleurs sa volonté de représenter les enjeux linguistiques de l'invasion et de l'occupation à travers cette résilience de la langue galloise dans le film :

¹⁰⁵ Noel Joseph et Jan Masaryk, *The Silent Village: A Story of Wales and Lidice, Based on the Crown Film Unit Production* (London: Pilot Press, 1943), 6-10.

Now the teaching of Welsh in schools is a matter of great consequence to the Welsh people; and just as, in Czechoslovakia, one of the first things that was done under Heidrich was the suppression of Czech culture, so in the picture we have shown the suppression of Welsh teaching in schools, but we've also shown that Welsh is the language of the underground movement in this film. The children speak Welsh when playing in the street, even though they are not allowed to do so in school¹⁰⁶.

L'ultimatum prononcé par le haut-parleur fait non seulement taire les chants et les voix des habitants (les lèvres de l'épicier bougent, mais aucun son n'en sort), mais il réduit également au silence le paysage sonore tout entier. Une chape de plomb s'abat sur le village : le torrent jadis tumultueux est presque à sec et ne produit aucun bruit, l'arbre qui s'agitait en signe de révolte se tait lui aussi, les habitants sont immobiles et l'unique son qui retentit est celui d'une horloge menaçante. Dans une séquence extrêmement poignante, le tic-tac s'estompe ensuite pour laisser place à des voix d'hommes qui s'élèvent dans le silence et l'on reconnaît l'hymne national du Pays de Galles « Hen Wlad Fy Nhadau » (« Land of My Fathers »). Les bruits de marche des soldats et les ordres criés en allemand ne font qu'attiser leur intensité, tandis que l'on voit les hommes reculer et s'aligner calmement le long du mur du cimetière, tout en continuant à chanter. Sur ce même fond sonore défilent les enfants du village, emmenés dans un camion, et les femmes, déportées dans des camps de concentration. On entend enfin l'ordre « Fire ! » suivi d'une salve de tirs.

L'adjectif « silent », contenu dans le titre du film, n'est pas à entendre comme caractéristique inhérente au village de Cwmgiedd, mais comme but ultime de l'envahisseur nazi, qui se heurte à une voix collective résistante et organique qu'il ne parvient à taire que par sa destruction mécanique. « The Fascists cannot stop this singing. All they can do is to track down the singers and destroy their homes and goods¹⁰⁷ », conclut Noel Joseph. Pour Jennings, l'enjeu de cette lutte acoustique est la matérialisation d'un antagonisme plus profond, qui oppose une culture de la démocratie et de la liberté, associée à la lutte historique des Gallois pour le maintien de leur langue et de leurs traditions, et un culte du mécanique et de la brutalité typique du national-socialisme :

I've said that we didn't actually show any Germans – we show one or two tin hats, a swastika, a loud speaker, – things of that kind. But the main feeling of oppression, the existence of the invisible Germans, is carried in the film by the voice of a German speaker – sometimes he's speaking on a loudspeaker – sometimes from radio sets and so on – one

¹⁰⁶ « Did You Hear That? The Silent Village », *The Listener*, n° 753 (17 juin 1943): 717.

¹⁰⁷ Joseph et Masaryk, *The Silent Village*, 42.

voice. [...] In this picture you see not only the reconstruction of the Lidice story, but also the clash of two types of culture – the ancient Welsh liberty-loving culture which has been going on in these valleys, way, way back into the days of King Arthur and beyond, and which is still alive in the Welsh language and in the traditions of the valleys – the clash of that with this new-fangled loudspeaker-blaring culture invented by Dr Goebbels and his satellites. And it's through the clash of these two cultures that the mechanism of the film, so to speak, is presented and not simply as a blood-and-thunder story of some people marching into a village¹⁰⁸.

L'évocation du roi Arthur, dont certaines sources attestent qu'il serait d'origine galloise, et qui défendit les peuples celtes des îles britanniques des envahisseurs germaniques au V^e siècle, n'est pas fortuite. *The Silent Village* se prête toutefois à une interprétation autrement plus subversive : l'occupant allemand, qui dans le film s'exprime la plupart du temps en anglais et bannit l'usage du gallois, pourrait également être considéré comme un équivalent du gouvernement britannique, qui interdit la pratique du gallois dans les écoles au XIX^e siècle en ayant recours à une punition connue sous le nom de « Welsh Not ». Nous approfondirons cette interprétation dans le quatrième chapitre de cette partie.

Le pouvoir conjuratoire du chant collectif – en particulier des hymnes nationaux – et la fonction particulière de la voix comme arme de résistance pacifique sont mis en avant de manière systématique dans les films de la période et sont constamment opposés aux voix isolées des Allemands, incapables de faire de l'instrument vocal un usage stratégique. Ces constantes seront étudiées dans le troisième chapitre de cette partie, à la lumière d'exemples tirés de films de fiction tels que *Contraband* (1940) *One of Our Aircraft Is Missing* (1942), *Uncensored* (1942), *The Silver Fleet* (1943) ou encore *Nine Men* (1943).

Chanter pendant le Blitz, c'est également conjurer la peur, siffler dans le noir pour combattre l'inconnu. C'est cette stratégie de domestication de l'altérité qui préside à la volonté du gouvernement de conférer aux sons de la guerre des propriétés musicales. D'une part, des sons effrayants et jusque-là inouïs sont ainsi rationalisés puisqu'agencés selon des canons précis, dans lesquels le hasard n'a pas cours. D'autre part, cette stratégie rejoint l'idée selon laquelle le peuple britannique possède une musique propre, libérée des codes de la musique savante, qui lui permet de se distinguer de l'ennemi.

¹⁰⁸ Jennings, « Transcribed from a telephone recording, *The Silent Village*, Wednesday, 26th May, 1943, 4.30pm, Misc ».

CHAPITRE 2 – Mise en musique des sons de la guerre

« Blended together in one great symphony is the music of Britain at war », annonçait Leonard Brockington dans le commentaire introductif de *Listen to Britain*. L'emploi du terme « symphonie » pour caractériser l'ensemble des sons de la Grande-Bretagne en guerre est caractéristique d'une rhétorique récurrente dans les films documentaires de la période consistant à attribuer à ces sons des propriétés musicales, et ainsi à véhiculer l'idée que les sons de la guerre, chaotiques et redoutables, étaient en réalité régis par une harmonie et un canon préétabli. Nous étudierons dans ce chapitre la façon dont les sons de la guerre, perçus comme effrayants et aliénants, sont traités dans les films comme autant d'instruments concordant à former une œuvre musicale. Nous verrons également que la mise en avant d'une symphonie des sons du quotidien permettait de démentir les jugements dépréciatifs selon lesquels la Grande-Bretagne serait un « pays sans musique » et préfiguraient par ailleurs les expérimentations menées quelques années plus tard dans la musique électroacoustique.

1. Une musique de la guerre

L'idée selon laquelle les Londoniens se laissaient difficilement abattre et combattaient l'angoisse des bombardements par une attitude positive et joviale – ce *business as usual* que nous avons évoqué, doublé de l'image du *cheerful Cockney* – est souvent convoquée dans les récits du Blitz, qui décrivent les nuits passées dans des abris antiaériens collectifs comme des moments de liesse, au cours desquels on passait la nuit à chanter, à danser ou à jouer, comme on peut le voir dans de nombreux films de la période. Basil Woon, dans son ouvrage *Hell Came to London* (1941), évoque par exemple l'omniprésence de musique et de chants impromptus dans les rues de Londres, même au sommet du Blitz : « I heard: Laughter – even gaiety; Music from concertinas, mouth-organs and fiddles; Happy shouts of children playing games; and A group of twenty in the worst of all the shelters singing, “There'll Always be an England” and, “Land of Hope and Glory¹⁰⁹”! ». Par ailleurs Tom Harrison, dans *Living Through the Blitz*, décrit l'abri souterrain de Tilbury comme un lieu où règne une ambiance festive. Il émet toutefois une réserve essentielle, en précisant que des abris comme celui-là étaient l'exception, la plupart étant caractérisés par un climat de tension palpable :

¹⁰⁹ Woon, *Hell Came to London*, 162.

Occasionally, in one bay or another, some sort of spontaneous revelry would arise. This was always more of a popular success than were the occasional organized entertainments. In the middle arch, on Friday, a girl played an accordion, while men danced burlesque dances round her. [...] The group of spectators was constantly being broken up by the wardens. [...] On another occasion a young coster was playing the accordion. He played well – with fire. A coster girl, about 20, sang a gypsy melody in a clear, high, plaintive voice... Another archway was playing “Knees Up Mother Brown”. Another night, a crowd of drunken seamen made a chain and ran around the aisles, chanting sea songs. All efforts on the part of the wardens to break them up proved fruitless. But such scenes as these had to be sought-out for the record. Observations of randomly-selected groups and individuals gave a far more apathetic picture¹¹⁰.

L'image selon laquelle les nuits passées dans les abris devaient agir comme une sorte de parenthèse pendant laquelle l'angoisse de la mort et de la destruction était mise de côté au profit d'une allégresse collective était largement relayée par le gouvernement. Dans un rapport secret daté du 22 mai 1940, le Ministère de l'Information fait état de la nécessité d'instaurer une ambiance détendue dans les abris, de manière quelque peu poussive, en demandant aux gardes de la Air Raid Protection d'encourager les gens à chanter en leur distribuant des fiches contenant les paroles : « Action to improve morale in air-raid shelters. Tell actors that they are counted upon to keep people cheerful, lead singing, etc. Have words of songs ready to hand round. Tell people to bring gramophones, games and toys¹¹¹ ». Une lettre de Sir Wyndham Deedes, ancien officier de l'armée et président du London Council of Social Service, adressée à Kenneth Clark, directeur de la National Gallery et de la Films Division du Ministère de l'Information, insiste sur le rôle du Ministère comme pourvoyeur de divertissements, en particulier musicaux :

[T]his is the moment to encourage communal singing and open air dancing, if possible. People are rather tired at present and have a feeling of suspense. [...] They should be able to have community fun and dancing and singing would be extremely popular. For heaven's sake let us get rid of this feeling that the MoI is out to depress and spy on people! Let us provide an antidote by giving the people music and some active form of communal life that they can join in and thoroughly enjoy¹¹²!

À compter de décembre 1939, plusieurs programmes gouvernementaux visant à diffuser de la musique au plus grand nombre virent le jour. Le programme « Music While You Work », dont on entend un extrait dans *Listen to Britain*, diffusé deux fois par jour sur le Home Service de la BBC, en milieu de matinée et en milieu d'après-midi, entendait redonner du cœur à l'ouvrage

¹¹⁰ Harrison, *Living through the Blitz*, 121.

¹¹¹ « Meetings and reports of Home Morale Emergency Committee. », 1940, INF 1/250, National Archives.

¹¹² *Idem*.

aux ouvriers et ouvrières, fatigués après plusieurs heures de travail. Le CEMA (Council for the Encouragement of Music and the Arts) fut fondé en janvier 1940 dans l'intention de favoriser l'accès des classes populaires à des concerts de musique classique, pièces de théâtre, ou encore expositions, en sponsorisant des concerts dans des villes de province, des cantines d'usines, des centres pour les sans-abris, ou en finançant la création de clubs de musique. Son pendant plus populaire, l'ENSA (Entertainments National Service Association), avait pour but initial de fournir des divertissements aux troupes, mais finançait également des concerts de musique de variété et des spectacles comiques. Le Ministère de l'Information organisa également tout au long du conflit des rassemblements populaires (« open-air rallies »), comme le célèbre « Rout the Rumour Rally », organisé à Hendon Park, au nord de Londres, qui se tint le 21 juillet 1940, dont le programme incluait des concerts, des chants collectifs et des spectacles, et à l'occasion duquel se produisirent gratuitement les comiques Jack Warner, Flotsam and Jetsam, et Arthur Lucan and Kitty McShane, le chanteur Will Fyffe et les acteurs Renée Houston et Jack Hawkins.

Cette volonté gouvernementale de démocratisation de la musique répondait en premier lieu à la nécessité de resserrer les rangs et de combler les écarts sociaux et géographiques (traduisant l'idée du *all in this together*). Mais elle reflétait également l'idée fondamentale selon laquelle un peuple de musiciens ou d'amateurs de musique était nécessairement plein d'espoir et d'entrain, la pratique de la musique étant une activité de loisir à laquelle les Britanniques s'adonnaient avec légèreté et insouciance. Encourager l'omniprésence de la musique était donc une façon de combattre l'inconnu par le familier, l'irrationnel par l'instinctif – d'où le choix de chansons populaires connues de tous. Nous évoquons par ailleurs, en première partie de cette thèse, les tentatives de certains membres du Parlement de remplacer les sirènes de raid aérien par des sons instrumentaux plus mélodieux¹¹³.

Une séquence du long-métrage *The Demi-Paradise* (1943) de Anthony Asquith, avec pour vedette Laurence Olivier, illustre parfaitement cette démarche gouvernementale de

¹¹³ Rappelons également que pour la communauté médicale occidentale, au tournant du XX^e siècle, les bruits mécaniques étaient cause de neurasthénie, tandis que les sons mélodieux possédaient des vertus thérapeutiques. Ainsi, le neurologue américain George Miller Beard, qui popularisa le terme « neurasthénie », écrivait, dans son ouvrage intitulé *American Nervousness*, « [r]hythmical, melodious, musical sounds are not only agreeable, but when not too long maintained are beneficial, and may be ranked among our therapeutical agencies. Unrhythmical, harsh, jarring sounds, to which we apply the term noise, are, on the contrary, to a greater or less [*sic*] degree, harmful or liable to be harmful » (George Miller Beard, *American Nervousness: Its Causes and Consequences, a Supplement to Nervous Exhaustion (Neurasthenia)* [New York: G.P. Putnam's Sons, 1881], 107).

remplacement des sons de la guerre par de la musique. Le passage se déroule au cours d'une nuit de Blitz, et met en scène la violoncelliste Beatrice Harrison qui, depuis le parc d'une propriété, joue en direct pour la BBC, en accompagnement du chant des rossignols (« They're broadcasting the nightingales from the garden », « Miss Harrison's going to play her cello to them », « Thereupon, all being well, the nightingales will sing », « Don't you think the guns will disturb the birds ? », « No, not a bit. »). Plusieurs transmissions radiophoniques de duos « interprétés » par Beatrice Harrison et les rossignols de son jardin furent programmées par la BBC entre 1924 et le début des années 1930. Leur perpétuation au cœur du Blitz, bien qu'uniquement fictive, se voulait donc une démonstration de la résilience de la BBC pendant la guerre, mais également une image du combat pacifique des civils face aux bombardements barbares, dont les sons ne sont qu'une toile de fond au concert qui les défie.

Faire entendre de la musique de toutes parts, y compris en temps de guerre, est également l'enjeu de *Listen to Britain*, dont nous avons montré qu'il s'articulait autour de différents pôles musicaux et sonores entendus sur une période de vingt-quatre heures. La version préparatoire du scénario, intitulée « The Music of War », est révélatrice de l'intention initiale de Humphrey Jennings et Stewart McAllister de démontrer que, loin d'oblitérer la réalité, la musique du peuple britannique – qu'elle se joue dans les garnisons militaires, les usines ou les chantiers navals, les casernes ou les bases d'artillerie côtière – fait partie intégrante de l'effort de guerre :

Do you think that modern war has no music? That mechanisation has banished harmony, and that because her life is for the moment so grim Britain no longer thinks of singing?

What an error. To-day war involves everybody, and all human aspirations are touched by it. So to-day the call of the human heart is profounder than ever before – and do you think that freedom has no songs? This war involving everybody has framed men and women into new groupings – not only the Navy, the Army and the RAF – but new social groups – work groups – men and women ranged together in factories, in fire-stations, in gun-emplacements, in troop-trains and shipyards – all of which have their particular music.

More than ever when men are flying through the night and women are away from their homes and their children, their hearts have need of music. All kinds of music – classical music, popular music, home-made music, the nostalgic music of a particular region and just plain martial music to march and work to. For music in Britain to-day is far from being just another escape: it probes into the emotions of the war itself – love of country, love of liberty, love of living, and the exhilaration of fighting for them. Listen¹¹⁴...

Ce n'est donc pas une musique « malgré la guerre » qui se fait entendre tout au long du film, mais bien une musique « de la guerre », constituée des sons pour lesquels le peuple est prêt à se

¹¹⁴ Jennings et McAllister, « The Music of War – Treatment ».

battre. Ces sons, comme nous l'avons vu précédemment, sont ceux de la musique savante (Mozart) et populaire (« Underneath the Arches », « The Ash Grove », « Home on the Range », « Yes my Darling Daughter », etc.), mais également ceux, plus immédiats et essentiels, produits spontanément par les éléments constitutifs de la nation britannique. Le commentaire introductif de Leonard Brockington mentionne d'ailleurs parmi les instruments jouant ce qu'il nomme la « symphonie de la Grande-Bretagne en guerre » (« blended together in one great symphony is the music of Britain at war ») l'hymne vespéral des alouettes, le grondement des Spitfires, les danseurs de la salle de bal de Blackpool, le cliquetis métallique des machines d'usines et des wagons, les soldats canadiens se remémorant la douceur de leur foyer, la BBC propageant la vérité à travers le monde, l'appel de trompette de la liberté, le chant de guerre d'un grand peuple, et les premières notes de la marche de la victoire (« the evening hymn of the lark, the roar of Spitfires, the dancers in the Great Ballroom at Blackpool, the clank of machinery and shunting trains, soldiers of Canada holding in memory, in proud memory, their home on the range, the BBC sending truth on its journey around the world, the trumpet call of freedom, the war song of a great people, the first sure notes of the march of victory »).

Conférer à des éléments du quotidien des propriétés musicales, c'était leur attribuer une fonction roborative et de soutien moral, comme le faisaient les chansons populaires mises en avant par le gouvernement. C'était également toutefois, lorsqu'il s'agissait de sons typiques de la guerre jusque-là inouïs (sirènes des raids aériens et signaux de fin d'alerte, sons des fusils et des canons antiaériens, ronronnement des moteurs des avions de chasse, etc.), une manière de les apprivoiser et de les intégrer au paysage sonore ordinaire de la nation.

2. « Faire Oublier, Faire Croire, Faire Taire »

Comme nous l'avons noté dans la première partie de cette thèse, l'étude des récits collectés par les enquêteurs de Mass Observation, de la correspondance des civils ou encore de leurs journaux personnels, révèle que les sons de la guerre étaient, dans la grande majorité des cas, une source d'angoisse profonde. Apprivoiser ces sons en les décrivant à travers des métaphores ou des comparaisons musicales était donc pour les civils une manière de combattre leur peur.

On retrouve par ailleurs cette rhétorique de « musicalisation » des bruits de la guerre dans de nombreux films officiels. Outre les commentaires de *Listen to Britain* et de *London Can Take It* que nous avons déjà mentionnés – « blended together in one great symphony is the music of

Britain at war » et « these are not Hollywood sound effects, this is the music they play every night in London, the symphony of war », des films à l'esthétique plus traditionnelle font également usage de cette rhétorique. C'est le cas du long-métrage documentaire *Coastal Command* (1943), de J.B. Holmes, dont le commentaire file la métaphore d'un orchestre qui s'accorde, interprète une ouverture puis une symphonie, pour qualifier les bombardiers-torpilleurs Beaufort de la Coastal Command :

Beauforts tuning up for the overture to the big show, the overture played by internal combustion engines to the roaring tempo of horse power. [...] More than just an overture now, a full symphony, a victory symphony of the RAF. In sharp contrast to this peaceful setting, are these roaring engines of sudden death.

Le son mélodieux et exaltant des Beauforts est ici contrasté avec les moteurs des bombardiers allemands, annonçant une « mort subite », ce qui n'est pas sans rappeler la distinction communément opérée par les civils entre les sons des avions de la Luftwaffe et ceux de la RAF. Le *newsreel The Voice of the Guns* prête également des propriétés musicales et vocales au son des fusils : « In every tone and varied key, the voice of the guns shouts its reply to the challenge of Britain's enemies ». Les exemples abondent – la symphonie de la guerre, la mélodie des canons ou encore la partition jouée par les avions étant parmi les plus courants – et font encore une fois écho aux descriptions de ces sons faites par les civils dans les ouvrages de la période ou comptes rendus du Blitz que nous mentionnions en première partie.

Le processus d'harmonisation, dans les documentaires officiels, de sons initialement perçus comme chaotiques, fragmentés et effrayants, participe d'une volonté de rationaliser l'irrationnel, et ainsi, d'une part, de contrôler les peurs des Britanniques et de formuler une stratégie guerrière rigoureuse dans laquelle rien n'est laissé au hasard, tout comme la composition d'une symphonie s'inscrit dans un cadre canonique préétabli. Dans son ouvrage *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*, Jacques Attali formule la thèse selon laquelle le contrôle du bruit (chaotique) et sa transformation en musique (rationnelle) est une des conditions fondamentales du pouvoir et de la création d'un lien social :

Partout, des codes analysent, marquent, restreignent, dressent, répriment, canalisent les sons primitifs du langage, du corps, des outils, des objets, des rapports avec les autres et avec soi-même. Toute musique, toute organisation des sons est alors un outil pour créer ou

consolider une communauté, une totalité ; il est lien d'un pouvoir avec ses sujets et donc plus généralement un attribut du pouvoir, quel qu'il soit¹¹⁵.

Les formes que revêt cette subjugation des sujets par le pouvoir en place varient selon les époques et les idéologies dominantes qui leur sont propres ; la musique peut être employée à des fins d'occultation de la violence, d'harmonisation du monde, ou encore de répression des voix dissidentes :

La musique s'inscrit entre le bruit et le silence, dans l'espace de la codification sociale qu'elle révèle. Chaque code musical s'enracine dans les idéologies et les technologies d'une époque, en même temps qu'elle les produit. [...]

[O]n peut distinguer trois zones, trois étapes, trois utilisations stratégiques de la musique pour le pouvoir.

Une où tout se passe comme si la musique était utilisée et produite dans le rituel pour tenter de *faire oublier* la violence générale, puis une autre où elle est employée à *faire croire* à l'harmonie du monde, à l'ordre dans l'échange, à la légitimité du pouvoir marchand, puis une enfin où elle sert à *faire taire*, en produisant en série une musique assourdissante et syncrétique, en censurant le reste des bruits des hommes.

Faire Oublier, Faire Croire, Faire Taire. La musique est ainsi, dans les trois cas, un outil de pouvoir : rituel, lorsqu'il s'agit de faire oublier la peur et la violence; représentatif, lorsqu'il s'agit de faire croire à l'ordre et à l'harmonie; bureaucratique, lorsqu'il s'agit de faire taire ceux qui le contestent¹¹⁶.

L'attribution de vertus musicales aux sons allogènes de la guerre participe donc à la fois des tentatives de « faire oublier la violence générale » et de « faire croire à l'harmonie du monde ».

Nous avons noté l'emploi de plusieurs termes techniques musicaux renvoyant à certaines catégories de sons martiaux. L'un d'entre eux, la « symphonie », retient toutefois particulièrement notre attention. Pourquoi en effet parler de « symphonie de la RAF » ou de « symphonie de la guerre », plutôt que d'employer le terme plus neutre de « concert » ou de « musique », ou bien d'autres dénominations renvoyant à des formes musicales spécifiques telles que le concerto, la sonate ou encore le rondo ? Pourquoi, par ailleurs, certains des films à l'étude sont-ils construits selon une forme symphonique ? Outre les implications étymologiques et symboliques du terme, il convient d'étudier cette forme en regard de la tradition cinématographique de la *symphonie urbaine*.

¹¹⁵ Attali, *Bruits*, 13-14.

¹¹⁶ *Ibid.*, 37-39.

3. « Blended together in one great symphony »

Le terme symphonie provient du grec *σύμφωνος* [sumphonos], composé du préfixe *σύμ* (« avec », « ensemble ») et du nom *φωνή* (« son », « voix »). « Symphonie » est donc initialement un terme qui désigne un ensemble concordant de voix ou d'instruments. Comme nous l'avons brièvement évoqué en deuxième partie de cette thèse, il n'existe pas de codes régissant précisément la composition de la symphonie ; elle comporte toutefois dans la plupart des cas quatre mouvements dont le premier est traditionnellement de forme sonate (ABA'). Le trésor de la langue française la définit comme « composition musicale, généralement de grande dimension, composée de trois ou quatre mouvements, pour certains de forme sonate, dont l'instrumentation, qui réunit toutes les familles d'instruments de l'orchestre, s'est modifiée au cours des siècles, dans sa richesse et sa variété¹¹⁷ ». Il demeure que l'une de ses caractéristiques fondamentales est de faire intervenir l'ensemble des instruments de l'orchestre, dont aucun n'occupe le rôle de soliste, ce qui la différencie de la sonate ou du concerto. Décrire Londres sous le Blitz comme une ville dont tous les éléments constitutifs, ou « instruments », sont mis en avant à parts égales, est une façon de faire jouer là encore la rhétorique de la *People's War*, ou de l'unité supposée du peuple dans l'adversité.

Pour Michel Chion, la structure symphonique d'un film permet de lier un mouvement à l'autre, et de marquer la continuité des épisodes :

La symphonie [peut être vue] comme composition de simultanités, comme combinaison et coordination de rythmes différents, unité et ordre global dans la multiplicité, mise en évidence ou création d'un mouvement général dans l'apparente disparité des trajets et des mouvements multiples¹¹⁸.

Mais au-delà de ses enjeux symboliques et diégétiques, le terme de symphonie inscrit ces documentaires dans la lignée de la tradition cinématographique des symphonies urbaines, films documentaires ou semi-documentaires centrés sur la vie d'une ville ou d'un de ses quartiers. Les plus célèbres de ces symphonies urbaines sont probablement *Berlin : Symphonie d'une grande ville* (1927) de Walter Ruttmann¹¹⁹ et *L'Homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov, mais les premières, telles que *Manhatta* (1921), de Paul Strand et Charles Sheeler et *Rien que les*

¹¹⁷ Trésor de la langue française en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/symphonie> (consulté le 01/08/2019).

¹¹⁸ Chion, *La musique au cinéma*, 1995, 363.

¹¹⁹ Pour une étude de la forme symphonique chez Ruttmann comme métaphore du corps social sous l'Allemagne nazie, voir Birdsall, « Resounding city films ».

heures (1926) d'Alberto Cavalcanti, furent réalisées dès le début des années 1920. D'autres exemples caractéristiques du genre incluent *Études sur Paris* (1928) d'André Sauvage, *Pluie* (1929) de Joris Ivens, *São Paulo, Symphonie d'une métropole* (1929) d'Adalberto Kemeny, *A Day in Liverpool* (1929) de Anson Dyer, *À propos de Nice* (1930) de Jean Vigo, ou encore *Bezúčelná procházka (Promenade sans but)* (1930) d'Alexandr Hackenschmied. Nous avons traité plus haut de la fascination des cinéastes documentaires de la London Film Society pour une autre de ces symphonies urbaines, *Enthousiasme : Symphonie du Donbass* de Dziga Vertov, et de la structure musicale en quatre mouvements du film. Malgré les réserves émises par John Grierson quant aux symphonies urbaines soviétiques pour leur absence d'intrigue et de prise de position sociale, la forme symphonique fut utilisée comme structure de base pour plusieurs films britanniques pendant les années 1930 – rappelons que Walter Leigh décrivait *Song of Ceylon* en termes musicaux, faisant correspondre ses quatre mouvements à ceux d'une symphonie – et pendant la guerre. Dans son ouvrage *Non-Fiction Film*, Richard Meran Barsam qualifie de « symphonies urbaines – dans l'esprit sinon toujours dans la forme¹²⁰ » des films « présentant une vue générale de la vie londonienne ». Il en irait ainsi de *The New Britain* (1940), *London Autumn 1941* (1941), *Ordinary People* (1942), *London 1942* (1943), *The Big City* (1942), *London Scrapbook* (1942), ou encore *Doing Without* (1943). Par ailleurs, plusieurs films produits pendant la guerre comportent dans leur titre le terme de symphonie : la série documentaire *Symphonies in Stone*, centrée sur les cathédrales les plus célèbres du pays, *Scottish Symphony* (1946), *Eastern Symphony* (1939), *London Symphony* (1939), *Symphony in Colour* (1942), court film publicitaire en Technicolor pour la marque de lessive Persil, et *Another Day – A Symphony of London Life* (1939). Peu de films furent toutefois décrits par leurs réalisateurs ou les membres de leur équipe technique comme de véritables symphonies, exception faite de *Song of Ceylon*, *Listen to Britain*, décrit par Ken Cameron comme « une conception symphonique de tous les sons quotidiens entendus dans la Grande-Bretagne en guerre¹²¹ », et du film *Morning, Noon and Night*, film documentaire inachevé sur la contribution des pays du Commonwealth à l'effort de guerre, dont la production s'étala sur les années 1942 et 1943 et dont la réalisation devait être confiée à Stewart McAllister.

La structure symphonique de *Listen to Britain*¹²² a souvent été commentée. Les différents moments de la journée en particulier sont souvent lus comme les quatre mouvements d'une

¹²⁰ « [C]ity symphonies – in spirit, if not always in form » (Barsam, *Nonfiction film*, 184).

¹²¹ Cameron, *Sound and the Documentary Film*, 42.

¹²² Pour Jefferson Hunter, le film se divise non pas en quatre mais en cinq parties : 1. après-midi ; 2. soir ; 3. séquence de « The Ash Grove » qu'il appelle *moderato cantabile* ; 4. séquence radiophonique autour des annonces de la BBC ; 5. séquence très longue, de l'aube à l'après-midi. Cette organisation nous semble beaucoup moins

symphonie : « [The film] gives rise to a rhythmic pattern peculiarly appropriate to a film with a musical bias: afternoon and evening as a muscular *allegro* followed by the *adagio* of night, a brisk morning *scherzo* and a triumphant finale of lunch-hour and the return to work¹²³ », écrit Dai Vaughan. D'après Angus Calder, l'enchaînement des mouvements fut en vérité suggéré par Joe Mendoza, assistant réalisateur du film, qui fournit à Humphrey Jennings et Stewart McAllister la structure du concerto de Mozart, sur laquelle devrait être basé le film¹²⁴.

Si l'on exclut le générique de début et l'introduction de Leonard Brockington, qui ne fut ajoutée qu'*a posteriori* pour le public américain, le film est effectivement divisé en quatre parties distinctes se succédant par des fondus-enchaînés : *après-midi et soirée* (Spitfires survolant les champs, salle de bal de Blackpool, usine, train et soldats canadiens, ligne d'assemblage d'avions et décollage d'un Spitfire), *nuit* (« The Ash Grove » chanté dans la station d'ambulances d'Old Bailey, cloches de Big Ben puis annonces de la BBC), *matin* (chant des oiseaux à l'aube, sabots des chevaux, programme « Up in the Morning Early » à la radio, usines, jeux d'enfants dans une cour d'école, chars d'assaut, programme « Music While You Work » dans une usine de lames de rasoir, départ d'un train, concert de Flanagan et Allen dans le réfectoire d'une usine) et enfin *déjeuner et début d'après-midi* (« lunchtime concert » de Dame Myra Hess à la National Gallery, usine, parade d'une fanfare, usine, puis Rule Britannia céleste). La troisième partie (matin) est la plus longue de toutes, et comporte également le plus grand nombre de pièces musicales : « The British Grenadiers », ici le jingle d'une émission de la BBC, « Up in the Morning Early », accompagné au piano, la « Clapping Polka » interprétée par les enfants dans la cour d'école, « Calling All Workers », jingle musical de « Music While You Work », « Yes My Darling Daughter » à la suite du programme, et enfin « Round the Back of the Arches », de Flanagan et Allen. Le terme de *scherzo*, qui désigne un mouvement au caractère plaisant et divertissant, est donc parfaitement approprié à ce passage, d'autant que les scherzos comprennent généralement un *da capo* (qui pourrait être le retour à l'usine, en miroir du début de la séquence) et une *coda*, en l'occurrence, le concert de Flanagan et Allen. Le premier mouvement, aux airs entraînants et au montage rapide et saccadé, mérite également l'appellation d'*allegro*, contrastant avec l'*adagio* du deuxième mouvement, plus court et centré autour de la lente mélodie « The Ash Grove ».

convaincante, puisque les parties manqueraient de cohésion interne, et les troisième et quatrième parties dureraient chacune moins d'une minute. Voir Jefferson Hunter, *English Filming, English Writing* (Bloomington: Indiana University Press, 2010), 79-81.

¹²³ Vaughan, *Portrait of an invisible man*, 89-90.

¹²⁴ Calder, *The Myth of the Blitz*, 240.

L'engouement de Stewart McAllister pour la structure symphonique se traduit à une seconde reprise dans le film documentaire *Morning, Noon and Night*, sur l'effort de guerre des pays du Commonwealth, qui devait contenir des séquences tournées au Canada, en Nouvelle-Zélande, en Australie, en Afrique du Sud, en Rhodésie du Sud, en Inde et en Grande-Bretagne. Malgré deux années passées en production, durant lesquelles des milliers de kilomètres de film furent tournés par plusieurs dizaines de *cameramen* et de nombreuses versions préparatoires du film furent rédigées, le film ne vit jamais le jour, probablement dû au caractère inexploitable de certaines images, comme en fait état le compte rendu du 1^{er} juillet 1943 : « Great disappointment was expressed at the poorness of the material supplied from Canada as a consequence of which Canada would be very badly represented in the film in comparison with other Dominions¹²⁵ ». Sur une idée de Stewart McAllister, qui venait d'achever le tournage de *The Silent Village*, le film serait construit selon une structure symphonique, dont les quatre mouvements s'intituleraient « Blood, Tears, Toil and Sweat¹²⁶ » comme il le fut décidé lors de la troisième réunion préparatoire dont le rapport du producteur est daté du 27 mai 1943 :

Stewart McAllister is now free to take over the editing of the film, *The Silent Village* being now finished. He proposes to compose it on the lines of a musical symphony, whose four movements would be "Blood, Tears, Toil and Sweat". It would be an illustration of how the nations of the Commonwealth had responded to the Prime Minister's original call: and the last movement, naturally, would be interpreted not as the effort to survive, but as the final effort leading to victory. It is proposed to approach Sir Arnold Bax to compose a score inspired by this conception¹²⁷.

L'idée de composer le film selon une forme symphonique fut abandonnée peu de temps après (« The idea of composing the film in the lines of a musical symphony [...] has been abandoned and McAllister is now preparing a rough assembly which has been worked out on the basis of natural, and sometimes almost haphazard, transitions from one topic to the next¹²⁸ », écrit Dalrymple dans le rapport du 30 juin 1943), sans doute pour des raisons pratiques. Le choix initial de la symphonie, parangon d'unité, se voulait toutefois clairement une illustration des

¹²⁵ Ian Dalrymple, « Crown Film Unit: Progress reports and minutes of meetings », 1943, INF 1/58, National Archives.

¹²⁶ Les noms de ces mouvements sont basés sur le célèbre premier discours de Winston Churchill en tant que premier ministre devant la Chambre des Communes, prononcé le 13 mai 1940 : « I would say to the House, as I said to those who have joined this government: "I have nothing to offer but blood, toil, tears and sweat." »

¹²⁷ Dalrymple, « Crown Film Unit: Progress reports and minutes of meetings ».

¹²⁸ *Idem.*

efforts combinés des membres des pays du Commonwealth, comme le met en évidence le rapport du comité préparatoire du 29 octobre 1942 :

It is suggested that our film might have considerable effect if we take, as our thread, the production of a single small item of war equipment, which is started and completed within the three shifts of a working day. From the start of work on this small item in the first shift we would spread out to the entire effort; returning to the home factory only at the change of shifts (in one of which a male worker might hand over to a woman): and, at the end of our entire survey, when the manufacture of the small item of war equipment would be complete. Following on this idea, it is suggested that a suitable title for the film would be MORNING NOON AND NIGHT with its dual inference: and that at any rate, we should use this as the working title. At the same time, the idea that the film is to be shot on the King's Birthday should be stressed in discussing the idea with Dominion and Service Authorities, owing to the fact that it is vivid and easily intelligible, and that the King is at once the common link between all constituent elements of the Commonwealth and the individual possession of each one of them.

Ian Dalrymple, Producer, Crown Film Unit
D.N. Twist, S/L, commanding RAF Film Unit
Alex Bryce, Captain, commanding Army Film Unit¹²⁹

L'organisation du film autour de trois moments-clés de la journée, qui n'est pas sans rappeler celle de *Listen to Britain*, sert à illustrer ici la continuité entre les contributions des pays membres qui, mises bout à bout, permettront de gagner la guerre.

Si ce qui détermine le caractère symphonique d'un film n'est pas seulement sa structure en quatre parties (dont la première serait éventuellement de forme sonate), mais également la présence de leitmotifs, ou plus simplement le traitement mélodique ou rythmique du son, un plus grand nombre de films, ou de séquences de films, répondraient à ce critère. Plus généralement, il est fréquent que l'on attribue à certains films une forme musicale. Ian Johnson prête par exemple à la séquence de Sheffield, dans *Our Country*, dont nous avons démontré qu'elle constituait un épisode à part dans le film, la structure d'une sonate (traditionnellement constituée de trois sections principales – exposition, développement et récapitulation – éventuellement suivies d'une coda) :

Moreover, music not only informs the emotions of this boy-girl sequence but also supplies a structure. In the concert hall one might look for a structure such as, for example, a sonata. In the cinema we can discover four movements too, and although beyond that the comparison more or less ceases, the sense of artistic form is as satisfying. The scene of the boy and girl sharing a visit to the pictures represents a statement (A). The flashback including its sound-effects and morning-after-the-raid music represents a contrasting

¹²⁹ Ian Dalrymple, « Morning, Noon and Night: planning committee », 1942, INF 5/97, National Archives.

second movement (B), while the diegetic dance-hall scene, which adds substance and universality to the sequence, is a third movement (C). The farewell scene is a recapitulation of the first (A)¹³⁰.


Dans son essai intitulé « The Symphonic Film », rédigé en 1934, John Grierson définit la forme symphonique au cinéma comme l'« orchestration du mouvement » :

The symphonic form is concerned with the orchestration of movement. It sees the screen in terms of flow and does not permit the flow to be broken. Episodes and events if they are included in the action are integrated in the flow. The symphonic form also tends to organise the flow in terms of different movements, e.g. movement for dawn, movement for men coming to work, movement for factories in full swing, etc., etc. [...] The creation of mood, an essential in the symphonic form, may be done in terms of tempo alone, but is better done if poetic images colour it. In a description of night at sea, there are elements enough aboard a ship to build up a quiet and effective rhythm, but a deeper effect might come by reference to what is happening under water or by reference to the strange spectacle of the birds which, sometimes in ghostly flocks, move silently in and out of the ship's lights¹³¹.

Pour Grierson donc, les films symphoniques sont basés sur une structure épisodique, au sein de laquelle les enchaînements se font de manière fluide. Plusieurs films produits pendant la guerre ont pour caractéristique centrale la notion de rythme et de mouvement. *Mobilise Your Scrap* (1942), court documentaire réalisé par Ernst Meyer dans le cadre du programme des « five-minute films », produit par Films of Great Britain et financé par le Ministère de l'Information et le Ministère des Approvisionnements, visait à encourager les ménages à participer à l'effort de guerre en conservant leurs restes de métal. Sa bande-son est uniquement constituée de sons diégétiques, tous organisés en séquences isorythmiques – *croche pointée double noire noire noire*¹³². L'origine et la succession de ces sons correspondent aux différentes étapes suivies par des morceaux de métal, de leur ramassage jusqu'à leur transformation en navires de guerre et en chars d'assaut. On entend ainsi par exemple ces cellules rythmiques en continu, lorsque des boîtes de conserve sont déposées dans la rue, puis déversées dans un camion, ramassées et broyées dans une usine, transportées par une grue, déchargées dans un conteneur, acheminées par wagons, fondues puis forgées dans une fonderie, puis lorsque le bateau, fait de métal recyclé, quitte le port, et tire des coups de canon, et que des tanks, eux aussi construits grâce à ces restes de métal, partent en guerre. Celles-ci sont répétées en tout vingt-trois fois. Ces

¹³⁰ Johnson, *William Aloys*, 90.

¹³¹ John Grierson, « The Symphonic Film », *Cinema Quarterly* 2, n° 3 (Printemps 1934): 155-59.

¹³² 

sons sont ensuite remplacés par quatre voix d'hommes qui, chacune leur tour, scandent le slogan « Mobilise your Scrap », dont on comprend qu'il était l'empreinte rythmique des sons entendus auparavant. L'association d'une ritournelle aisément mémorisable à un slogan est bien sûr un procédé très courant dans le domaine publicitaire et propagandiste (on pense par exemple au célèbre spot « Duck and Cover » diffusé aux États-Unis pendant la guerre froide). Mais ce rythme unique dans *Mobilise Your Scrap* – dont l'itération n'est pas sans rappeler les communications en code Morse – qui traverse toutes les étapes de transformation de la matière première et implique simples citoyens, employés municipaux, ouvriers et soldats, est avant tout le symbole sonore de l'unité du peuple. Le semi-documentaire *When the Pie Was Opened*, réalisé un an plus tôt par Len Lye, avec Ernst Meyer comme ingénieur du son, préfigure ce dispositif d'unité sonore et rythmique connotant la continuité de l'effort de guerre, comme nous le verrons dans le quatrième chapitre.

La récurrence du motif symphonique (ou du moins de la forme musicale), qu'il s'agisse d'une métaphore de l'unité du peuple, de la riposte organisée de l'armée britannique, ou bien d'un modèle formel permettant d'inscrire les productions nationales dans un canon artistique reconnu, est caractéristique des films de guerre de la période. Le renvoi à un modèle musical ainsi qu'à une tradition cinématographique patentée concourt à une double objectivation des sons aliénants de la guerre par une mise à distance qui permet de les abstraire du réel et de les rendre, paradoxalement, plus facilement appréhendables. C'est dans cette distanciation avec un objet de terreur ou une source de danger potentiel que réside l'essence du sublime tel qu'il est défini par Edmund Burke, dont nous avons évoqué les écrits en deuxième partie de cette thèse.

Si ces films s'ingénient d'une part à transmuier les bruits de la guerre en sons mélodieux, ils donnent également à entendre, dans chaque recoin du pays et à travers les gestes les plus ordinaires de ses habitants, la musique de la nation, une nation qui serait « par essence » musicale et dont les productions culturelles n'auraient rien à envier à celles de ses ennemis italien et allemand.

4. Un « pays sans musique » (*Land ohne Musik*) ?

Comme nous l'avons évoqué en deuxième partie de cette thèse, les directives ministérielles du « Programme for Film Propaganda » préconisaient d'illustrer à l'écran les « idées et

institutions britanniques¹³³ ». Il apparaît cependant que, si quelques films de la période avaient pour sujet l'héritage et les institutions culturelles de la Grande-Bretagne, peu concernaient en revanche son histoire ou des personnages historiques britanniques. Le film de fiction *This England* (1941) est une exception, en ce qu'il relate des épisodes de l'histoire de la Grande-Bretagne, tels que la conquête normande, l'attaque de l'invincible armada en 1588, les guerres napoléoniennes ou encore la Première Guerre mondiale, dans une tentative de mobiliser le passé afin de promouvoir le besoin d'unité sociale. Le long-métrage *The Great Mr. Handel* (1942) de Norman Walker, centré sur la carrière de George Friedrich Haendel, compositeur allemand « adopté » par la Grande-Bretagne fait exception, mais il fut un échec commercial et critique à sa sortie. Le sujet de *Henry V* (1944) de Laurence Olivier, dont les dialogues sont basés sur les vers de la pièce de Shakespeare, pourrait également être considéré comme étant l'héritage culturel britannique, mais le film apparaît davantage comme un long-métrage historique que comme un hommage au Barde. Quelques documentaires furent par ailleurs consacrés aux institutions culturelles du pays. *C.E.M.A.* (1942) de John Banting et Dylan Thomas, décrit le travail du Council for the Encouragement of Music and Arts, et donne un aperçu de la vie artistique à l'arrière, des représentations de pièces de Shakespeare aux concerts de musique classique, en passant par la peinture et le design industriel. Le moyen-métrage *Battle for Music* (1943), de Donald Taylor, se concentre sur la survie du London Philharmonic Orchestra pendant la guerre. Comme l'indique le générique de début, le film relate « l'histoire du London Philharmonic telle qu'elle est racontée et jouée par les membres de l'orchestre » :

The story of the London Philharmonic as told and played by members of the orchestra.
 [...] Covent Garden, Opera House, London 1939: the last night of a brilliant opera season.
 The curtain is falling on a world threatened by Nazi aggression. But the audience forgets
 the tragedy of Europe in the magic of great music.

Cette résistance de la musique en temps de guerre est également ce que souhaitait montrer Humphrey Jennings lorsqu'il décida de consacrer un film aux *lunchtime concerts* de Dame Myra Hess à la National Gallery. La version préparatoire du scénario indique que les images seraient montées pour correspondre au rythme et au tempo de la musique. Celles-ci incluraient

¹³³ « (ii) British ideas and institutions. Ideals such as freedom and institutions such as parliamentary government can be made the main subject of a drama or treated historically. It might be possible to do a great film on the history of British liberty and its repercussions in the world (Holland in the 17th, France in the 18th centuries). The value of our institutions could also be brought home to us by showing what it would be like to have them taken away, e.g., a film about a part of the British Isles (e.g. Isle of Man) that the Germans had cut off, showing the effect of the Gestapo on everyday life, breaking up the family, taking away liberties hitherto unnoticed » (« Programme for Film Propaganda: Co-ordinating Committee Paper n°1 ».)

« des soldats issus de l'ensemble des sections de l'armée, y compris de la RAF, qui trouvent encore le temps, à leur pause déjeuner, d'écouter Mozart et de rassembler leurs forces pour la bataille finale » (« [the] lunchtime crowd partly in uniform representing all services and war workers including members of the R.A.F. who still find time in their lunch hour to listen to Mozart and to invigorate themselves for the final battle¹³⁴»). Les concerts furent filmés aux mois de mai et juin 1941, alors que le projet « The Music of War », qui devint plus tard *Listen to Britain*, venait de voir le jour. *National Gallery* fut finalement abandonné, et les scènes du lunchtime concert de Myra Hess furent intégrées à *Listen to Britain*. Comme le remarquent Anthony Aldgate et Jeffrey Richards, les films consacrés à des « héros culturels » nationaux furent bien plus nombreux en Allemagne, où plusieurs longs-métrages historiques eurent pour sujet poètes (*Friedrich Schiller*, 1940), scientifiques ou architectes (*Robert Koch*, 1939, *Paracelsus*, 1943, *Andreas Schluter*, 1942), inventeurs (*Diesel*, 1942), ou compositeurs (*Friedemann Bach*, 1941). La paucité des films historiques ou culturels britanniques découle selon eux d'une conviction selon laquelle le genre était très impopulaire auprès des classes populaires : « The failure of the British to use history [and culture] to anything like the same extent may lie in the conventional wisdom of the film industry, which was that historical films were unpopular with working class audiences¹³⁵ ». Le nombre restreint de documentaires consacrés à l'héritage culturel et musical national s'explique par ailleurs par la mise en garde du gouvernement contenue dans le « Programme for Film Propaganda » :

This treatment of British life and institutions has been the subject of a number of films in the last few years, and it should not be necessary to add greatly to their number. Moreover the projection abroad of British culture is primarily the work of the British Council who have a considerable grant for films¹³⁶.

Un certain nombre de documentaires produits par le British Council, et non par le Crown Film Unit, traitent en effet du patrimoine culturel de la Grande-Bretagne – *The People's Land* (1941) de Ralph Keene, sur le National Trust, mais aussi *Oxford* (1941) de Ralph Bond, *Cambridge* (1945) de Richard Massingham, *Snowdonia* (1945) de Horace Shepherd, *Architects of England* (1941) de John Eldridge, *Gardens of England* (1941) de Michael Hankinson, *Message from Canterbury* (1944) de George Hoellering, *The Royal Mile – Edinburgh* (1943) de Terence Egan Bishop, *The Green Girdle* (1941) de Ralph Keene, *St. Paul's Cathedral* (1942) de James E. Rogers, sur le patrimoine

¹³⁴ Humphrey Jennings, « National Gallery », 1941, Box 1, Item 7, Humphrey Jennings archives (BFI).

¹³⁵ Aldgate et Richards, *Britain Can Take It*, 2007, 157.

¹³⁶ « Programme for Film Propaganda: Co-ordinating Committee Paper n°1 ».

architectural et paysager du pays, ou encore *Land of Invention* (1941) d'Andrew Buchanan, sur les grands inventeurs écossais, pour n'en donner que quelques exemples. Si les bandes-son de ces films comportent très souvent des extraits musicaux du canon classique britannique (Henry Purcell, Orlando Gibbons, Thomas Tallis, Edward Elgar, Ralph Vaughan Williams, mais également de nombreux airs populaires), aucun n'a cependant pour sujet principal les compositeurs nationaux. Il fallut attendre le film *Dim Little Island* (1948), réalisé par Humphrey Jennings dans le contexte de dépression économique et d'austérité d'après-guerre, pour que le patrimoine musical britannique fût véritablement mis en avant comme symbole de la vivacité de la nation. Le film s'ouvre sur les discours du caricaturiste Osbert Lancaster, de l'industriel John Ormston – qui affirme que la nation britannique peut encore se redresser et, au prix d'un effort soutenu, redevenir un des pionniers de l'industrie navale européenne – et du naturaliste James Fisher, qui s'émerveille de la richesse des parcs naturels britanniques, à la suite desquels le compositeur Ralph Vaughan Williams prend la parole après une introduction musicale basée sur l'air « Dives and Lazarus¹³⁷ », chanté par une voix d'homme sans accompagnement : « Listen to that tune – it's one of our English folk tunes. I knew it first when I was quite a small boy, but I realized even then that there was something not only very beautiful, but which had a special appeal to me as an Englishman. » Non seulement la musique populaire contribue-t-elle à la construction de la britannicité, mais elle est également au fondement de la « pyramide musicale » :

I'd like to think of our musical life as a great pyramid, at the apex of which are the great virtuosi performers and composers of international renown. Then, immediately below this come those devoted musical practitioners, true artists, who by precept and example, are spreading the knowledge and love of music in our schools, our choral societies, our musical festivals. Then comes the next layer of our musical structure, that great mass of musical amateurs who make music for the love of it in their spare time, and play and sing for their own spiritual recreation in their homes. And then below that again, as a foundation, we have those great tunes, which like our language, our customs, our laws, are the groundwork upon which everything must stand¹³⁸.

La stratification quadripartite décrite par Vaughan Williams rappelle sciemment la répartition pyramidale de la société d'ordres : tout comme le peuple constitue la base sur laquelle l'intégralité de la société repose, les airs populaires sont indispensables à l'établissement d'une

¹³⁷ « Dives and Lazarus », basé sur la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare, est l'un des airs populaires les plus appréciés de Vaughan Williams, qui composa en 1939 une œuvre pour harpe et orchestre à cordes intitulée *Five Variants of Dives and Lazarus*. Cet air apparaît également dans le premier mouvement de son *English Folk Song Suite*, composée en 1923.

¹³⁸ Humphrey Jennings, *Dim Little Island* (Wessex Film Productions, 1948).

structure musicale solide. La version de départ de « Dives and Lazarus », uniquement chantée, se mue petit à petit en version orchestrée. Ce passage naturel et progressif de la musique populaire à la musique savante est l'illustration musicale de ce discours. Ainsi la musique savante, si elle se veut véritablement nationale, doit être basée sur ces airs populaires sans lesquels aucune création n'est possible. Vaughan Williams mentionne les compositeurs anglais les plus célèbres (« Occasionally indeed, a candle would shine like a good deed in a naughty world – Byrd, Purcell or Arne – and lately the candles have become more numerous »), tandis que l'on voit à l'image les portraits de Henry Purcell et Michael Arne (fils de Thomas Arne), et les partitions d'œuvres d'Edward Elgar, de Ralph Vaughan Williams, d'Arnold Bax et de Benjamin Britten ; mais c'est véritablement l'omniprésence de la musique dans la vie quotidienne des Britanniques et son ancrage populaire qui la distingue de ses voisins italiens, allemands ou français et de leur musique savante : « So perhaps, we are not so unmusical after all. [...] For people have come to find in our music a special message, which that of other nations, however skilled or imaginative, cannot give them¹³⁹ ». La richesse musicale de la Grande-Bretagne vient donc contrecarrer l'idée reçue évoquée par Osbert Lancaster au début du film, selon laquelle cette nation serait dénuée de musicalité (« The illusion that, compared to those talented central Europeans, flogging the pianoforte for a very substantial remuneration, we are a hopelessly unmusical nation »). *Dim Little Island* se clôt sur une vue du Royal Albert Hall où se bouscule la foule, et le commentaire final de Ralph Vaughan Williams relie le caractère intrinsèquement musical des Britanniques à leur capacité de redressement après la guerre :

So the fire is ready to be kindled. It only requires a match to be lighted to set the whole ablaze. Some great upheaval of national consciousness and emotion. [...] Have we not also experienced lately such a national upheaval? And is not this the reason why during the late war, those who had never taken music seriously before, began to crowd our concert halls from Kensington to Haringey to hear our symphony concerts? Today our music, which so long had seemed without life, is being born again.

Plusieurs facteurs expliquent le nombre relativement limité – si l'on compare la Grande-Bretagne à l'Italie, l'Allemagne ou la France, par exemple – de compositeurs britanniques de renommée internationale, à commencer, comme l'explique James Day, par l'absence d'opéra national, à l'époque où la plupart des monarques européens subventionnaient largement les opéras, dont la qualité devait refléter la splendeur de leur cour, tandis que l'Angleterre était une monarchie parlementaire, dans laquelle le monarque ne possédait pas les pleins pouvoirs :

¹³⁹ *Idem.*

The national character of a people, if such a thing exists, is surely conditioned by the language, its institutions and social environment. And one of the features most overlooked when dealing with the history of music in England is that from 1660 onwards [...], England was, to however limited a degree, a constitutional democracy. This meant that the Crown did not have unlimited control over its revenues and expenditure. The King could not do just as he liked, whether politically or in terms of the splendour of his court (and that included the splendour of his musical establishment). Thus opera, which flourished under the auspices of the despotic rulers of other countries, became essentially a commercial enterprise in post-Restoration London. It could not rely on a generous subsidy from the Crown; it had to be viable in the market. [...] This aspect of English musical life had a crippling effect on the development of a national opera, simply because the kind of opera that succeeded in England was bound to be of the most popular kind¹⁴⁰.

Par ailleurs, contrairement à l'Italie où les premières académies de musique furent créées au début du XVII^e siècle, la Grande-Bretagne n'instaura pas de conservatoires avant 1822. La seule façon pour un jeune Britannique d'acquérir des compétences musicales était donc d'engager un professeur de musique privé, ce que seule une infime partie de la population pouvait se permettre, d'où un nombre effectivement plus réduit de musiciens et de compositeurs natifs. Il n'est donc pas si étonnant que les Britanniques aient fait appel à un compositeur allemand, Georg Friedrich Haendel, installé en Grande-Bretagne en 1710 (alors qu'il avait vingt-cinq ans) et naturalisé citoyen britannique en 1727, pour donner un élan nouveau à la musique nationale. Au début du XVIII^e siècle, la Grande-Bretagne était en effet en guerre contre plusieurs puissances européennes, et la guerre de Succession d'Espagne, qui l'opposait à la France et à l'Espagne suscita une aversion pour les pays catholiques susceptibles de contester la suprématie du protestantisme en encourageant la rébellion jacobite et le retour des Stuart sur le trône. Dans le domaine de la musique, la suprématie de l'opéra et des musiciens italiens était par ailleurs de plus en plus controversée : de nombreuses voix commencèrent à s'élever contre la domination des goûts étrangers et à prôner la création d'un genre musical britannique à la hauteur de la grandeur de la nation. Des tracts contre l'opéra italien furent publiés, exigeant l'abandon d'une forme musicale qui étouffait le génie national et encourageait l'asservissement de la Grande-Bretagne. Les Britanniques devaient donc lutter coûte que coûte contre l'invasion culturelle du pays par les « papistes », aussi dangereuse qu'une invasion militaire par leurs ennemis catholiques, qui précipiterait la restauration d'une monarchie catholique et le retour des Stuart sur le trône. L'émergence de l'oratorio anglais, genre musical créé par Haendel et composé pour orchestre, chœur – dont la position et le rôle sont centraux¹⁴¹ – et solistes,

¹⁴⁰ James Day, « *Englishness* » in *Music: From Elizabethan Times to Elgar, Tippett and Britten* (London: Thames, 1999), 9.

¹⁴¹ La place centrale conférée au chœur, symbolisant souvent l'unité de la nation, venait mettre à mal la prééminence des solistes et des vedettes italiennes sur les scènes britanniques.

dépourvu de mise en scène, décors ou costumes, et dont le livret est le plus souvent basé sur l'Ancien Testament, fut ainsi considéré comme la première riposte autochtone à la domination musicale italienne, et à moindre titre, allemande et française.

Cette préoccupation était toujours centrale plus d'un siècle plus tard, lorsque l'expression « English Musical Renaissance » fut employée par les critiques pour désigner un mouvement allant de la fin du XIX^e siècle à la fin de la Première Guerre mondiale, dirigé par des compositeurs tels que Hubert Parry, Charles Villiers Stanford ou Alexander Mackenzie, formés au Royal College of Music (explicitement fondé en 1876 pour « rivaliser avec les Allemands¹⁴² »), et dont on considéra qu'ils étaient parvenus à s'affranchir des influences musicales européennes et à forger un style typiquement britannique.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, l'opposition idéologique à l'Allemagne et à l'Italie se traduisit par la proscription radiophonique de certaines œuvres dont on considérait qu'elles possédaient des résonances fascistes, totalitaires ou militaristes, telles que *Siegfried* de Richard Wagner, le *Triumphlied* de Johannes Brahms ou encore *Ein Heldenleben* de Richard Strauss, et la mise en avant d'œuvres de compositeurs britanniques ou de chants populaires anglais, écossais, gallois ou irlandais. Mais l'éloge de la vivacité musicale de la nation découle avant tout, dès le début du XX^e siècle, d'une volonté de démentir les allégations formulées par plusieurs confrères musiciens et musicologues allemands, selon lesquelles l'Angleterre serait un « pays sans musique » (*Land ohne Musik*). L'expression fut vraisemblablement employée pour la première fois par le musicologue allemand installé à Londres Carl Engel qui, en 1866, dans son *Introduction to the Study of National Music*, mettait non seulement en doute l'existence d'une tradition musicale nationale britannique, mais fustigeait également le philistinisme musical du pays, s'étonnant de l'absence d'un recueil rassemblant des « airs nationaux », à l'instar des nombreux recueils allemands de « Volkslieder ». L'entreprise de collecte, d'arrangement et de classification des chansons populaires de la campagne anglaise, entamée au début du siècle par Cecil Sharp, et poursuivie par Ralph Vaughan Williams, eut d'ailleurs pour but de remédier à cette lacune. L'expression « Land ohne Musik » fut par la suite popularisée par le journaliste allemand Oscar Adolf Hermann Schmitz, dans son ouvrage intitulé *Das Land ohne Musik: Englische Gesellschaftsprobleme* [Le Pays sans musique : problèmes de la société anglaise], publié en 1914,

¹⁴² « Enable us to rival with the Germans », George Grove, cité dans Meirion Hughes et R. A. Stradling, *The English Musical Renaissance, 1840-1940: Constructing a National Music*, 2nd ed (Manchester: Manchester University Press, 2001), 23.

dans lequel il déclarait que la nation britannique était la seule à ne pas posséder sa propre musique (sous entendue, savante, entendant par là que les airs populaires étaient un genre moins digne d'intérêt) :

[I] [...] found a little [shortcoming] that distinguishes the English from all other cultured nations in almost amazing measure, a shortcoming that everyone admits – therefore no new discovery at all – the range of which is still not stressed sufficiently: The English are the only cultured nation without their own music (popular songs excepted). That does not just mean that they have lesser fine ears but that their whole life is poorer¹⁴³.

Cette réputation poursuivait encore la Grande-Bretagne dans les années 1940, comme le souligne George Orwell, lorsqu'il écrit, dans son essai « The Lion and the Unicorn » (19 février 1941) :

Here are a couple of generalizations about England that would be accepted by almost all observers. One is that the English are not gifted artistically. They are not as musical as the Germans or Italians, painting and sculpture have never flourished in England as they have in France¹⁴⁴.

La nécessité de prendre le contrepied des traditions allemande et italienne devient évidemment plus pressante pendant la Seconde Guerre mondiale. C'est véritablement par un « ré-enchantement » de la musique du quotidien, par l'harmonisation de sons ordinaires – la création d'une sorte de musique populaire bruitiste – que s'opère l'affirmation d'un caractère musical national. Ainsi, loin d'être dénuée de musique, la Grande-Bretagne est en réalité « pleine de bruits » – « the isle is full of noises/Sounds and sweet airs that give delight and hurt not », comme le déclame Caliban dans *La Tempête*¹⁴⁵. Par cette synthèse entre musique et son s'exprime un rejet de la hiérarchie traditionnelle entre musique savante et musique populaire, en vertu duquel tout citoyen britannique ordinaire serait en mesure de « faire de la musique » et d'apprécier les sons du quotidien. Il est intéressant de constater que cet « amour du bruit », ou des sons ordinaires, est une caractéristique qui, déjà au XVI^e siècle, était communément attribuée aux Anglais. Un juriste allemand en séjour à Londres en 1598, Paul Hentzner,

¹⁴³ Cité dans Jürgen Schaarwächter, « Chasing a Myth and a Legend: “The British Musical Renaissance” in a “Land Without Music” », *Musical Times* 149 (2008): 57.

¹⁴⁴ George Orwell, « The Lion and the Unicorn : Socialism and the English Genius », in George Orwell, *Orwell's England: The Road to Wigan Pier in the context of Essays, Reviews, Letters and Poems selected from The Complete Works of George Orwell*, Peter Davison (Harmondsworth: Penguin Books, 2001), 253.

¹⁴⁵ « Be not afeard! The isle is full of noises,/Sounds and sweet airs that give delight and hurt not./Sometimes a thousand twangling instruments/Will hum about mine ears, and sometime voices » (William Shakespeare, *The Tempest*, Oxford School Shakespeare [1611; repr., Oxford: Oxford University Press, 2001]).

décrivait ainsi dans son journal *Itinerary* le caractère des Anglais : « [The English are] vastly fond of great noises that fill the ear, such as the firing of cannon, drums, and the ringing of bells, so that it is common for a number of them, that have got a glass in their heads, to go up into some belfry, and ring the bells for hours together for the sake of exercise¹⁴⁶ ». Dans son ouvrage *Pandaemonium*, Humphrey Jennings cite un extrait des *First Impressions of England and its People* (1847), de l'écrivain écossais Hugh Miller, dans lequel celui-ci décrit les habitants de Birmingham comme étant si habitués au vacarme incessant de ses industries qu'ils cherchent, dès que les bruits cessent, à produire de la musique (qu'il appelle en réalité « modulated noises ») « rivalisant inconsciemment avec le fracas des marteaux et des machines » (« in unconscious rivalry of the clang of their hammers and engines ») :

Almost all the larger towns of England manifest some one leading taste or other. Some are peculiarly literary, some decidedly scientific; and the taste paramount in Birmingham seems to be a taste for music. In no town in the world are the mechanical arts more noisy: hammer rings incessantly on anvil; there is an unending clang of metal, an unceasing clank of engines; flame rustles, water hisses, steam roars, and from time to time, hoarse and hollow over all, rises the thunder of the proofing-house. The people live in an atmosphere continually vibrating with clamour; and it would seem as if their amusements had caught the general tone, and become noisy like their avocations. The man who for years has slept soundly night after night in the neighbourhood of a foundry, awakens disturbed if by some accident the hammering ceases: the imprisoned linnet or thrush is excited to emulation by even the screeching of a knife-grinder's wheel or the din of a copper smith's shop, and pours out its soul in music. It seems not very improbable that the two principles on which these phenomena hinge – principles as diverse as the phenomena themselves – may have been influential in inducing the peculiar characteristic of Birmingham; that the noises of the place, grown a part of customary existence to its people – inwrought, as it were, into the very staple of their lives – exerts over them some such unmarked influence as that exerted on the sleeper by the foundry; and that, when they relax from their labours, they seek to fill up the void by modulated noises, first caught up, like the song of the bird beside the cutler's wheel or coppersmith's shop, in unconscious rivalry of the clang of their hammers and engines¹⁴⁷.

Humphrey Jennings lui-même, dans un essai intitulé simplement « The English¹⁴⁸ » (1948), différencie les sonneurs de cloches anglais de leurs confrères européens en cela que les premiers préfèrent répéter invariablement des rythmes complexes plutôt que de jouer des mélodies :

¹⁴⁶ Paul Hentzner, *Paul Hentzner's Travels in England: During the Reign of Queen Elizabeth*, trad. par Horace, Late Earl of Orford (1598; repr., London: Edward Jeffery, 1797), 64.

¹⁴⁷ Hugh Miller, *First Impressions of England and Its People* (London: John Johnstone, 1847), 230.

¹⁴⁸ Jennings commence d'ailleurs son essai par une remarque au sujet de la propension des Anglais à rédiger des essais sur le caractère anglais : « An Indian, reviewing, on the Third Programme, British rule in India, recently said : 'The most remarkable thing about the character of the English is their zeal for writing essays about the English character.' » (Humphrey Jennings, « The English (1948) », in *The Documentary Film Movement: An Anthology*, Ian Aitken (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998), 220-21.)

Give a continental campanologist a spire full of great bells, and he will begin to play a tune on them. Only the English will undertake an endless series of ringing-the-changes; pulling sally after sally, for hour after hour, with no other purpose than to pursue some intricate rhythm in company, through peal after peal, clanging over a countryside, to the grave admiration of the whole parish¹⁴⁹.

On retrouve bien, dans chacun des exemples cités ainsi que dans les films à l'étude, ce renvoi systématique à la collectivité : qu'il s'agisse de faire de la musique ou de faire du bruit, l'idée selon laquelle les Anglais (ou plus généralement l'ensemble des nations constituant la Grande-Bretagne) aiment à *concerter* ensemble prédomine. L'opposition entre, d'une part, l'unité du peuple britannique, incarnée dans ses productions musicales collectives et, d'autre part, une absence d'esprit communautaire dans l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste, traduite par des voix isolées et incapables de s'allier, est un motif récurrent dans les films de guerre britanniques, aussi bien documentaires que de fiction, que nous étudierons dans le troisième chapitre de cette partie. Cette mise en exergue d'une musique faite des bruits du quotidien (comme dans la « Symphony in V » de Ludwig Koch que nous évoquions en première partie), par son collage de sons concrets et son ancrage dans le canon classique, préfigure par ailleurs la musique concrète, dont les fondations théoriques et esthétiques furent développées par le compositeur Pierre Schaeffer à la fin des années 1940.

5. Documentaires britanniques de la Seconde Guerre mondiale et préfiguration de la musique concrète

Nous avons évoqué, en deuxième partie de cette thèse, l'impulsion des Futuristes dans le traitement harmonique d'éléments sonores disparates. Pour Luigi Russolo, l'avènement de l'âge mécanique créa une telle variété de sons que les tons musicaux traditionnels, en raison de leur régularité et leur monotonie, n'étaient plus à même de susciter des émotions. Il fallait ainsi dépasser le diatonisme et le chromatisme pour toucher l'auditeur moderne, en ajoutant au son des instruments traditionnels les timbres des bruits, y compris ceux de la guerre moderne. La musique se devait donc d'évoluer avec l'expérience moderne de l'environnement sonore, en élargissant sa portée. Dans *l'Art des bruits*, il caractérise d'ailleurs les bruits auparavant inouïs de la guerre comme faisant partie d'une symphonie :

¹⁴⁹ *Ibid.*, 225.

Merveilleuse et tragique symphonie des bruits de guerre ! Les plus étranges bruits et les plus puissants se retrouvent en elle !

Un homme qui viendrait d'une bruyante ville moderne, qui connaîtrait tous les bruits de la rue, qui connaîtrait les bruits des gares de chemin de fer et ceux des usines les plus diverses, eh bien ! là-haut, au front, cet homme trouvera encore matière à étonnement, il trouvera encore des bruits devant lesquels il éprouvera une émotion nouvelle, imprévue !

L'artillerie, lorsqu'on n'est pas encore entré dans son rayon d'action, ne s'annonce que par un roulement lointain tout à fait semblable au tonnerre.

Mais, au fur et à mesure qu'on s'approche, le roulement apparaît distinctement dans les explosions qui conservent encore la rondeur de timbre du tonnerre, et l'on peut distinguer les coups de notre artillerie de ceux de l'artillerie ennemie. Mais c'est seulement après avoir pénétré dans son rayon d'action que l'artillerie révèle toute la symphonie épique, impressionnante de ses bruits. Alors, les coups qui partent prennent un timbre métallique d'éclatement qui se prolonge dans l'air déchiré par le sifflement aigu du projectile qui va, en plongeant, se perdre au loin. Les projectiles qui arrivent, au contraire, sont annoncés par un lointain coup ouaté, d'un sifflement s'amplifiant progressivement et qui revêt un sens tragique de menace imminente, toujours plus près, toujours plus, jusqu'à l'explosion du projectile même¹⁵⁰.

Tout comme il est possible de reconnaître les timbres des différents instruments de l'orchestre ainsi que les tonalités employées dans la composition, on pourrait ainsi accorder des propriétés musicales aux sons de la modernité.

Un certain nombre de cinéastes et techniciens du cinéma employés par le gouvernement pendant la Seconde Guerre mondiale poursuivirent l'idée selon laquelle les sons pourraient être traités de manière non-référentielle et pour les qualités de leurs timbres uniquement. Nous citons plus haut par exemple les écrits de John Grierson, Paul Rotha ou encore Humphrey Jennings sur l'emploi non-référentiel du son au cinéma¹⁵¹, et leurs affinités avec l'approche de Pierre Schaeffer, pour qui la pratique d'une « écoute réduite » des sons permettait de faire abstraction de leur contenu sémantique et de leur nature « anecdotique ».

¹⁵⁰ Russolo, *L'Art des bruits*, 66-67.

¹⁵¹ « [A]nother curious fact emerges once you start detaching sound from their origins, and it is this. Your aeroplane noise may become not the image of an aeroplane but the image of distance or of height. Your steamer whistle may become not the image of a steamer but of isolation or darkness » (Grierson, « Introduction to a new art », 103.) ; « A dog barking in the distance overlaid on shots of a village can suggest a lazy, hot summer's afternoon. A train whistle over an industrial landscape can suggest industrial activity. An aeroplane sound can suggest height without the machine being seen. In a Pudovkin film, there was mention of a street fight between workers and police. The sound of fists was replaced by the sounds of industry: symbols of the power for which the workers stood. [...] It has been found that as soon as sounds are separated from their sources, they become images or symbols of those sources. [...] When separated from its source, a sound will not only become a symbol of that source but a symbol of what that source represents. The ship's siren becomes not only the symbol of a ship, but it may also become the symbol of warning. A bell may be a symbol of a coastguard station but it may also be a symbol of hope, or tragedy, as occasion arises » (Rotha, *Documentary film*, 221.) ; « All sound from our point of view is conceived as sound, and not as perfectly intelligible speech here and set of effects there » (Jennings, « The documentary film, Humphrey Jennings and J.B. Holmes: Discussion followed the Presidential Address and was arranged and compiled by Ian Dalrymple »).

Il est nécessaire ici, afin de démontrer l'existence d'une filiation entre les productions documentaires britanniques de la Seconde Guerre mondiale et les compositions de musique concrète des années 1950, notamment par le traitement musical des sons aliénants de la guerre, de retracer l'historique de cet emploi non-référentiel du son dans le mouvement documentaire et de traiter des productions de l'avant-guerre.

Les écrits du compositeur, ingénieur du son et réalisateur de documentaires d'origine néo-zélandaise Jack Ellitt, qui collabora avec Len Lye jusqu'à la fin des années 1930, rejoignent en plusieurs points les théories de Schaeffer. Dans un essai intitulé « On Sound » et publié en 1935, Jack Ellitt, plus d'une dizaine d'années avant Pierre Schaeffer, parle de la production « électroacoustique » de sons, et invite les compositeurs et les ingénieurs du son à œuvrer à ce qu'il appelle la « construction sonore » (« Sound Construction ») :

Experiments have been carried out in the production of electroacoustic sound with such instruments as Junkovsky's "Vibraphone," Jorg Mager's "Colour Organ," Theremin's "Ether Music," Trautwein's "Trautonium," etc., on which some entirely new sounds have been produced. If it were possible to absorb the best of these into the present orchestral ensemble, the range of symphonic colour would be increased enormously. As most of these electrical musical instruments are still very specialized, it may be more opportune to review some possibilities of sound with which everyone is now conversant – viz., recorded sound.

The possibilities for experiment with recorded sound are as unlimited as are the possible varieties of experiments with mechanical contrivances. Not only can one record anything which may be produced by acoustic or electro-acoustic means, but all world sounds of interest now come within a sphere of creative control which may be termed Sound Construction¹⁵².

Sa composition intitulée *Journey #1* présente, de manière très caractéristique, plusieurs similitudes avec les premières œuvres de Schaeffer, bien qu'Ellitt s'en éloigne quelque peu – préfigurant ainsi les positions des compositeurs de l'école allemande tels que Karlheinz Stockhausen – puisqu'il incorpore dans son œuvre un éventail plus large de sons allant du concret au synthétique. Comme le souligne en effet Camille Robinson dans son étude consacrée à l'œuvre de Jack Ellitt¹⁵³, trois catégories de sons furent utilisés comme matières premières pour sa composition : les sons musicaux provenant soit d'enregistrements de musique existante, soit d'enregistrements de concerts réalisés par Ellitt lui-même sur des disques en acétate ; les sons

¹⁵² Jack Ellitt, « On Sound », *Life and Letters Today*, décembre 1935, 182-84.

¹⁵³ Camille Robinson, « Light and Rhythm: the Life and Music of Jack Ellitt » (Bachelor of Music Performance, Melbourne, University of Melbourne, 2010), 25.

concrets qu'Ellitt collectionnait lui-même ; et les sons synthétiques, générés par un oscillateur ou extraits de certains appareils radio ou de télécommunication. Son objectif était ainsi d'abolir les différences perçues entre les sons afin de mener à une appréciation démocratique de ces derniers en dépit de leur sémantisme. Par la suite, les compositions de Jack Ellitt pour les films de Len Lye – *Tusalava* (1929), *A Colour Box* (1935), *Kaleidoscope* (1935), *Rainbow Dance* (1936), *The Birth of the Robot* (1936), *Trade Tattoo* (1937), et *N. or N.W.* (1937) – le conduisirent à poursuivre ses expérimentations dans le traitement du son. Comme il le déclara dans un entretien avec Roger Horrocks, c'est son travail de monteur au cinéma qui lui permit de perfectionner son approche de la composition :

Where I really learned most about sound was when I was an editor running soundtracks backwards and forwards. Mixing and balancing and cutting and rearranging three, sometimes four, tracks on a synchroniser – music, commentary, effects. This got me to think much more constructively about the possibilities of sound, combinations and continuity¹⁵⁴.

Ce n'est pas tant une musicalisation du son qu'Ellitt appelle de ses vœux dans son essai « On Sound », mais plutôt une approche de la musique plus pragmatique, affranchie des canons musicaux classiques :

In speaking of form in sound we mean a construction of selected sound colours used irrespectively of any of those laws and dogmas of harmonic and melodic progression which have until recently been inherent in all forms of music. The ear *can* accept or reject a progression of various sounds without reference to preconceived laws. This can be disputed only by those who have restricted their powers of hearing with tight-laced musical values. Music is known to belong to various regions and periods, each with its prevailing customs, styles and musical instruments which must of necessity influence the contemporary composers¹⁵⁵.

De même, son ami et collaborateur Len Lye, s'il ne possédait pas les connaissances techniques nécessaires à l'élaboration de théories musicales – « Len had a strong sense of rhythm but no technical understanding of music and little sense of melody¹⁵⁶ », comme le souligne son biographe Roger Horrocks – avait cependant pour but d'intégrer à ses films des compositions musicales et sonores, basées non pas sur un canon « littéraire », mais sur une « pure sensation », comme il l'exprime dans son essai intitulé « Notes on a Short Colour Film », rédigé en 1936 :

¹⁵⁴ Cité dans Roger Horrocks, « Jack Ellitt: the Early Years », *Cantrills Film Notes* 100, n° 93 (1999): 25.

¹⁵⁵ Ellitt, « On Sound ».

¹⁵⁶ Horrocks, « Jack Ellitt », 24.

As the sensation element exists at times so obviously in jazz music, it seems to me that we might have a pure sensation music – as opposed to jazz music – which would be a pure sound construction, perhaps in ranges of sound not yet made use of. [...] It seems to me that pure music will deteriorate until someone makes an attempt to compose new sound compositions in sensation rather than literary form¹⁵⁷.

Cet appel à se fier davantage aux sensations provoquées par certains sons plutôt qu'aux signifiés auxquels ils renvoient rejoint le paradigme selon lequel ceux-ci pourraient être appréhendés hors de leur cadre référentiel, une idée qui fut mise en pratique dans nombre de ses films, tels que *Trade Tattoo* (1937) et *When the Pie Was Opened* (1941), comme nous l'étudierons dans le quatrième chapitre de cette partie. Ellitt, dans la suite de son essai, prône une approche « abstraite et non-associative » plutôt que mélodique du son :

[...] Music is essentially the expression of an inner song. [...] Once the personal sense of song is submerged or replaced by a desire for something more abstract and non-associative, it is then time to think and hear in terms of sound. Here, the justifiable laws of melodic and harmonic progression which belong to music are no longer violated, for the approach to both will be then by entirely different paths¹⁵⁸.

Ce qu'il entendait par le terme « abstrait » était un affranchissement radical du geste musical et de la recherche d'une esthétique formelle. L'adoption d'un regard neuf en composition supposait donc l'abandon complet de l'instrumentarium canonique :

The word "abstract" is here used in its common sense of "nonrepresentational." Practically all music until now has been representational, that is, it has been in some way personal. An approach towards nonrepresentational music has been made occasionally by certain modern and classical composers, who have attempted to find some aggregate of abstract sound qualities and mould them into aesthetic form. In their search for eternal results the modern composers have been something which cannot be classified as sound or music. For the means at their disposal were only meant to be used for the orthodox expression of a musical thought. The strings, wood-wind, brass and percussion which are used in European orchestras are only a few components in the gamut of world sounds. And the ensemble of colour, however experimental or futurist it may be, is limited to the choice of these few components. It is therefore apparent that those who are experimentally inclined towards sound should now leave the old musical means of expression, and get hold of newer means which will allow fuller development and realization to their restricted urge¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Len Lye, « Notes on a Short Colour Film (1936) », in *Len Lye*, Jean-Michel Bouhours, Roger Horrocks, Jonathan Dennis (Paris: Centre Pompidou, 2000), 228.

¹⁵⁸ Ellitt, « On Sound ».

¹⁵⁹ *Idem*.

Comme le souligne le sémioticien Christian Metz, « [i]déologiquement, la source sonore est un *objet*, le son lui-même un *caractère* » :

Comme tout caractère, il est attaché à l'objet, et c'est pourquoi l'identification de ce dernier suffit à évoquer le bruit, alors que l'inverse n'est pas vrai. « Comprendre » une donnée perceptive, ce n'est pas en saisir exhaustivement tous les aspects, c'est être capable de la classer, de la mettre dans une case : de désigner l'objet dont elle est une occurrence. Aussi les bruits sont-ils classés beaucoup plus d'après les objets qui les émettent que d'après leurs partages propres¹⁶⁰.

Ainsi, si l'on fait référence au « vrombissement d'une mécanique », l'interlocuteur exigera des informations supplémentaires, malgré la précision de la classification du bruit. En revanche, si l'on désigne « le bruit d'un avion à réaction », l'interlocuteur sera satisfait. Jack Ellitt encourage donc les compositeurs à braver leurs instincts taxinomiques et à prêter davantage attention aux qualités inhérentes aux objets sonores, afin de parvenir à cette musique abstraite, ou « pure sensation music », comme l'appelle Len Lye. Ce procédé rappelle bien sûr la pratique de l'écoute réduite telle qu'elle fut théorisée quelque trente ans plus tard par Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux* (1966) :

Comment est-on parvenu [à l'écoute réduite] ? Par un détour inattendu de l'audition, ou bien, plus prosaïquement, par un retour inverse des parcours, un regroupement de ce qui semblait au départ conduire inévitablement d'un côté à l'origine concrète des sons et de l'autre à leur sens abstrait ; en refusant d'écarter l'écoute entre cet événement et ce sens, on s'applique de plus en plus à percevoir ce qui constitue l'unité originale, c'est-à-dire l'objet sonore. Celui-ci représente donc la synthèse de perceptions d'habitude dissociées. On ne saurait en fait nier les adhérences aux significations et à l'anecdote, ni les rompre ; mais on peut en inverser la visée, pour en saisir l'origine commune¹⁶¹. [...]

Nous ne pouvons pas vider si vite ni si complètement notre conscience de ses contenus habituels, de ses rejets automatiques à des indices ou des valeurs qui orienteront toujours les perceptions de chacun. Mais il est possible que peu à peu ces différences s'estompent, et que chacun entende l'objet sonore, sinon comme son voisin, du moins dans le même sens que lui, avec la même visée. Car nous pouvons changer de direction d'intérêt sans bouleverser fondamentalement l'intention « constitutive » qui commande la structure : cessant d'écouter un événement par l'intermédiaire du son, nous n'en continuons pas moins à écouter le son comme un événement sonore¹⁶².

Il ne s'agit bien évidemment pas ici de mettre en doute la paternité de la musique concrète ni de réviser la genèse du genre, mais bien de considérer que les théories élaborées par le

¹⁶⁰ Christian Metz, *Essais sémiotiques* (Paris: Klincksieck, 1977), 155-56.

¹⁶¹ Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, 155-56.

¹⁶² *Ibid.*, 271-72.

compositeur français Pierre Schaeffer et le Groupe de Recherches Musicales qu'il créa en 1958 (centre de recherche musicale dans le domaine du son et des musiques électroacoustiques), et même par leurs détracteurs Karlheinz Stockhausen et Pierre Boulez (qui prônaient l'intégration à leurs compositions de sons électroniques créés par des machines, et non pas uniquement de sons réels), virent le jour au terme de plusieurs décennies d'échanges intellectuels dont le cadre dépasse celui de la pure musique de concert¹⁶³. Comme l'écrit Andy Birtwistle dans un article consacré aux convergences entre tradition documentaire britannique et composition électroacoustique, il s'agit de resituer l'émergence de nouvelles pratiques de composition dans un contexte véritablement international, dans lequel chaque école avait sa propre spécificité :

[T]he early electroacoustic practices that emerged within British documentary cinema in the 1930s [...] should not be thought of as mere echoes of developments that were already taking place in Germany, the USSR and elsewhere. Rather, the sound practice developed within the British documentary tradition forms an important part of a broader international context, in which filmmakers were using the resources of the soundtrack in ways that challenged the strict standardization of sound practice that was beginning to take hold within the commercial film industry¹⁶⁴.

De fait, la piste optique utilisée au cinéma dès le début des années 1930 rendait plus aisée la manipulation des sons que le support vinyle utilisé dans les premières compositions électroacoustiques de Pierre Schaeffer et Pierre Henry, jusqu'en 1952, comme le suggère Philippe Langlois :

Dans le domaine cinématographique, [la] révolution [dans le traitement du son] provient surtout de l'invention de la piste optique. Les quelques manipulations sonores restreintes que permettait le phonographe se voient ainsi rapidement multipliées avec l'apparition de ce support. Cette invention, spécialement conçue pour le cinéma, peut également être considérée, avec vingt ans d'avance, comme l'ancêtre de la bande magnétique dans le domaine musical, compte tenu des similarités de manipulation. Sous cet angle, les montages sonores de Walter Ruttmann et Dziga Vertov en 1930 surpassent techniquement les premières œuvres de musique concrète réalisées jusqu'en 1952 sur un support vinyle bien moins précis. Ainsi, il est possible de considérer la piste optique comme un progrès technique en tant que support qui autorise des compositions sonores impossibles auparavant¹⁶⁵.

¹⁶³ Pour une étude des relations entre le cinéma documentaire des années 1930 et de la musique concrète, se référer à Cox, « 'There Must Be a Poetry of Sound That None of Us Knows...' », James, « Avant-garde sound-on-film techniques and their relationship to electro-acoustic music », Birtwistle, « Electroacoustic Composition and the British Documentary Tradition », et Langlois, *Les Cloches d'Atlantis*.

¹⁶⁴ Birtwistle, « Electroacoustic Composition and the British Documentary Tradition », 393.

¹⁶⁵ Langlois, *Les Cloches d'Atlantis*, 97.

La piste optique permettait de découper et de monter des fragments sonores avec une grande précision, mais également de peindre, dessiner ou imprimer directement sur la bande-son – une pratique que perfectionnèrent Len Lye et Jack Ellitt et qui fut appliquée dans leurs films *Tusalava* (1929), *A Colour Box* (1935), *The Birth of the Robot* (1935), *Rainbow Dance* (1936), *Trade Tattoo* (1937), *Colour Cry* (1953), et *Free Radicals* (1958)¹⁶⁶.

Les affinités entre musique concrète et cinéma firent en réalité l'objet d'une discussion formelle entre Pierre Schaeffer et plusieurs cinéastes et techniciens du cinéma en avril 1954, comme le rapporte Geoffrey Cox dans son article consacré à la préfiguration de la musique concrète dans les premiers films du mouvement documentaire britannique. Pierre Schaeffer et John Grierson¹⁶⁷ furent en effet tous deux invités en avril 1954 à la septième édition du festival de Cannes par Jean Cocteau (président du jury cette année-là), à l'occasion de l'exposition « Musique et Film » organisée par le Conseil International de la Musique, organisation non-gouvernementale créée par l'UNESCO. Dans ce cadre de l'exposition se tint un colloque de trois jours, consacré aux nouvelles techniques sonores – en particulier à la musique concrète – en ouverture duquel Pierre Schaeffer donna une conférence, dont il publia la substance dans le journal de l'UNESCO, *Le Courier*¹⁶⁸. En réalité, Grierson ne fut pas le seul documentariste britannique invité à ce colloque. Dans ses mémoires « All Squeak and No Bubble », Ken Cameron raconte, non sans une pointe d'iconoclasme, que Basil Wright, John Grierson et lui-même¹⁶⁹ passèrent plus de temps à s'enivrer qu'à assister aux conférences délivrées dans un français qu'il ne comprenait pas, en conséquence de quoi il apprit relativement peu de choses sur la musique concrète :

I did on one occasion visit Cannes, together with John Grierson and Basil Wright. The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation had planned a three day discussion on, of all things, *musique concrete*, and they asked me to attend. Since they were prepared to pay all my expenses I accepted gladly. It was unfortunate that the whole affair was conducted in French. I had excelled in French at school, but school French is not quite the same thing as the colloquial variety, and I was very soon floundering in a swamp of incomprehensible verbosity. The sun was shining on the Croisette, and the Pernod and café-cognac on the terrace of my hotel were temptations too great to resist. I fled from the discussion and as a result know less than I ever did of the wonders of *musique concrete*. Basil

¹⁶⁶ D'autres artistes, tels qu'Oskar Fischinger, Rudolph Pfenninger, László Moholy-Nagy, Arthur Hoérée, Arsenii Avraamov, Nikolai Voinov ou Nikolai Zhelinski s'adonnèrent à cette pratique.

¹⁶⁷ Bien qu'il n'existe aucune preuve d'une rencontre entre Schaeffer et Grierson, il est possible qu'ils aient été présentés par Jean Cocteau, président du jury cette année-là, avec qui ils avaient tous deux travaillé.

¹⁶⁸ Pierre Schaeffer, « Musique concrète », *Le Courier*, n° 3 (1954): 18-20.

¹⁶⁹ Comme nous l'avons vu précédemment, tous trois avaient produit des écrits et des films dans lesquels ils prônaient un usage créatif du son.

and John and I religiously donned dinner jackets each evening to attend whatever premiere performance lay in store for us. We entered the Salle in a slightly alcoholic daze, and after about ten minutes there were three slams as our seats sprung back to upright, and we departed to seek pleasures elsewhere. We behaved disgracefully¹⁷⁰.

John Grierson ne sembla pas accorder davantage de considération aux théories de Schaeffer, comme il le rapporte dans un entretien avec Elizabeth Sussex donnée en 1972 :

Of course the French are always finding phrases and discovering terms for things¹⁷¹, but generally about ten years late, like, for example, *musique concrète*. When that started appearing and I was one day in Cannes invited, I think by Jean Cocteau, to hear this amazing new world of *musique concrète*, I laughed if I did not sneer because it's something we'd all been playing with a long time before, maybe twelve years¹⁷², something like ten years before. We'd Britten and all sorts involved¹⁷³.

Selon lui, les expérimentations menées par le GPO Film Unit, puis le Crown Film Unit, dans des documentaires tels que *6.30 Collection* (1934), *Pett and Pott* (1934), *Song of Ceylon* (1934) *Coal Face* (1935), ou *Night Mail* (1936), n'étaient donc autre que de la « musique concrète » avant l'heure. Si Schaeffer ne mentionne ces convergences théoriques et expérimentales dans aucun de ses ouvrages, il ne manque cependant pas de souligner, dans son article du *Courrier*, plusieurs points communs entre la démarche du compositeur de musique concrète et celle du réalisateur de films, et concède que l'idée de « faire parler les bruits » et de manipuler le son précède de plusieurs décennies la théorisation de la musique concrète :

Qui n'aperçoit alors immédiatement le parallélisme absolu de la musique concrète et du film ? Un auteur de film a bien une idée en tête, et à la main un découpage précis. En vérité, si son inspiration et ses points de repère n'ont été pensés en termes d'image, s'il n'a vu son film d'avance, aucun scénario, aucune mise en scène ne le sauveront. Le film préexiste dans son intention comme il préexiste dans les images que fixe la caméra. Ainsi un film est le contraire d'une abstraction et constitue un monde absolument spécifique, celui d'un langage concret, lequel emprunte tous ses mots à l'objet réel, toute sa syntaxe à la suite des plans, toute son architecture à l'ensemble de ses séquences. [...]

Quant au cinéma, on peut bien dire que c'était là quelque chose à quoi il rêvait depuis longtemps. On ne nous a pas attendu pour faire dire aux bruits, en marge des images, plus qu'aucun violoncelle. Dans *Un homme marche dans la ville*, pour ne prendre que cet exemple, une « boucle de son » accompagne la dernière séquence de façon inoubliable. Par sa répétition, ce qui n'était qu'une succession des bruits de la ville, évocatrice bien entendu,

¹⁷⁰ Cameron, « All Squeak and no Bubble: Unpublished Memoir », 140-41.

¹⁷¹ Il faisait référence, dans le paragraphe précédent, au *cinéma vérité*, terme inventé par le cinéaste français Jean Rouch, et dont le premier film du genre fut, selon lui, *Housing Problems* (1935), d'Arthur Elton, et non pas un film de Dziga Vertov.

¹⁷² Les films auxquels Grierson fait référence sont, en toute probabilité, *Coal Face* (1935) et *Night Mail* (1936), dont la bande-son fut écrite par Benjamin Britten. Sa mémoire des dates lui faisait donc de toute évidence défaut.

¹⁷³ Sussex, *The Rise and Fall of British Documentary*, 206-7.

devient une « phrase de sons ». Cette phrase, sans jamais décoller du réalisme, s'en détache cependant comme le thème d'une symphonie. Ainsi, Orson Welles, Buñuel et bien d'autres ont, depuis des années, esquissé avec succès leur musique concrète naturelle. Mais voici qu'une technique, éprouvée depuis cinq ans bientôt, leur offre un dosage gradué du réalisme dramatique pur à la plastique sonore abstraite. La musique concrète permet désormais d'incorporer à l'image son accompagnement sonore tiré, pour ainsi dire, comme Eve d'Adam, de sa matière propre¹⁷⁴.

Nous souhaiterions conclure ce chapitre sur une évocation par Schaeffer de la forme symphonique comme tremplin à l'expérimentation sonore. L'idée de composer une « symphonie de bruits » lui sembla en effet suffisamment oxymorique et provocatrice pour donner lieu à une expérimentation féconde :

J'entreprenais, en 1948, au studio d'essai de la Radiodiffusion Française, des recherches sur les bruits, dont le « pouvoir évocateur » est bien connu des auteurs et des auditeurs radiophoniques. L'idée d'une « symphonie de bruits » me hantait, tandis que je ne voyais pas exactement comment j'y parviendrais, et que le mot « Symphonie » était, à l'origine de cette démarche, un contresens. Rien de plus réaliste que le bruit, en effet, de plus anecdotique, de moins musical. [...] Pourtant l'abîme entre un tel répertoire dramatique et le clavier du piano, la partition d'un orchestre m'attirait. Comment le combler ?

Vint la trouvaille, comme toujours, fortuite. C'était de délaissier ces bruits, trop expressifs précisément, pour n'en retenir que des fragments, et de déformer ces fragments par toutes sortes de moyens acoustiques. Une foule d'objets sonores naissaient alors, tout à fait méconnaissables, aussi éloignés d'une signification dramatique précise que d'une structure musicale. Ces « complexes sonores », isolés comme des cristaux de son, susceptibles de transformation, de répétition, de superposition, apparaissaient comme les « notes » complexes d'une musique généralisée. C'était aussi un langage, mais au lieu d'un alphabet de douze sons, c'était le foisonnement des caractères chinois. *Il fallait renoncer à s'y retrouver, au sens de la musique habituelle, à moins qu'on ne généralise aussitôt les notions de note, de structure et de forme musicale*¹⁷⁵.

La *Symphonie pour un homme seul*, qui fut diffusée pour la première fois en 1949, ne retient de la symphonie classique que l'aspect collectif, cette « résonance commune » de sons à l'origine isolés, mais qui, une fois assemblés les uns aux autres, acquièrent une signification tout autre. C'est bien la « généralisation des notions de note, de structure et de forme musicale » que cherchaient à atteindre Humphrey Jennings et ses confrères lorsqu'ils composèrent pour le cinéma leurs symphonies de la Grande-Bretagne en guerre. Chez les documentaristes comme chez Schaeffer, seul demeure le *concept*, au demeurant primordial, de musique – une musique au sein de laquelle aux notes, intervalles et instruments traditionnels se substituent des

¹⁷⁴ Schaeffer, « Musique concrète », 20.

¹⁷⁵ *Idem* (nous soulignons).

« complexes sonores », dont une des déclinaisons possibles serait les « icônes auditives de la nation ».

Les nombreuses collaborations entre les cinéastes et techniciens de l'industrie documentaire et ceux de l'industrie commerciale conduisirent inévitablement à l'adoption, dans les longs-métrages de fiction, de caractéristiques stylistiques typiques du documentaire. Ainsi, si le son est rarement l'objet d'expérimentations en dehors du documentaire, il apparaît néanmoins qu'un rôle central – diégétique ou symbolique – lui est souvent accordé dans les films de fiction de la période. Par ailleurs, le discours sur la « musicalité naturelle » du peuple britannique se retrouve dans un motif récurrent selon lequel les Britanniques – civils ou soldats – utilisent ce « don » à leur profit, afin de duper l'ennemi, ou simplement d'affirmer leur solidarité et la supériorité de la collectivité sur l'individualisme des Nazis. Ceux-ci sont ainsi souvent représentés comme des individus incapables de mettre en place une stratégie collective et, symboliquement, d'accorder leurs voix.

CHAPITRE 3 – « The yells and shouts [...] told us where the Itis were¹⁷⁶ » : rôle symbolique et diégétique du son dans les longs-métrages de fiction

Comme nous l'avons évoqué en deuxième partie de cette thèse, le réalisateur de documentaires John Shearman, qui fut détaché pendant la guerre au sein du RAF Film Unit, fut le premier à employer l'expression de « wartime wedding » pour traduire l'émulation entre l'industrie commerciale et les unités documentaires ayant eu lieu lors de la Seconde Guerre mondiale. Dans son article du même titre publié dans *Documentary News Letter*, il explique que les films de fiction commencèrent à acquérir une « saveur documentaire » grâce à une « fusion des techniques » qui découla inévitablement de la cohabitation entre le Crown Film Unit, les unités cinématographiques de l'armée et l'industrie commerciale dans des studios réquisitionnés pour l'effort de guerre :

Documentary directors found that they needed the technical resources of the studio in order to make their films big enough to match the giant size of their subject – war. Feature film makers found themselves wanting to leave behind the fantasy-life of the popular film and turn to a life which was a good deal closer to reality: a fusion of techniques was inevitable. Other causes operated towards the same end. Documentary and feature technicians found themselves working together in the Service Units. A great documentary unit was accommodated in a requisitioned feature studio along with the RAF and Army Film units. The authorities [...] wanted films for specific purposes, and entrusted the making of them to both groups. Thus feature films began to acquire a flavour of the documentary – *The Foreman Went to France*, *One of Our Aircraft is Missing*, *49th Parallel*, *The Next of Kin*. The effect of this infiltration of the documentary idea can now be traced in most of the great British features made during and just after the war – *In Which We Serve*, *San Demetrio London*, *The Way Ahead*, *A Canterbury Tale*, and, outstandingly, in *Journey Together*¹⁷⁷.

Nous avons déjà traité de l'adoption, notamment par les studios Ealing, d'une esthétique réaliste typique du documentaire. Il semblerait également, si l'on s'intéresse aux films tels que ceux que mentionne John Shearman, que l'industrie commerciale ait emprunté à l'industrie documentaire certaines particularités de son traitement du son. S'il est plus rare que des longs-métrages de fiction fassent de la bande-son un emploi radicalement novateur, il appert cependant que le son ait été considéré comme un élément faisant partie de l'architecture générale du film, au même titre que la mise en scène, le jeu d'acteurs ou les décors. L'influence du Crown Film Unit d'une part, mais également la nature essentiellement sonore du Blitz, ainsi

¹⁷⁶ *Nine Men* (1943, réal. Harry Watt).

¹⁷⁷ Shearman, « Wartime Wedding ».

que l'émergence de l'esthétique du « film composé », basée sur l'idéal wagnérien du *Gesamtkunstwerk* (ou « œuvre d'art totale »), contribuèrent à conférer à l'objet sonore une place nouvelle.

Comme nous l'avons précisé, notre étude du traitement du son au cinéma pendant la Seconde Guerre mondiale porte essentiellement sur les documentaires. Il nous semble toutefois nécessaire d'aborder également le domaine du cinéma de fiction, afin de démontrer l'universalité d'un renouveau dans le traitement du son et en particulier dans la signification de la musique in, corollaire de la volonté de préservation du patrimoine sonore de la nation que nous évoquions précédemment. Nous ne traiterons pas ici des films de fiction de manière aussi systématique que nous l'avons fait pour les films documentaires – d'autant que les films produits par certains studios (notamment Gainsborough) ou n'ayant pas pour sujet principal la guerre, ne se distinguent pas particulièrement par leur traitement du son. Ce chapitre portera donc sur des études de cas tirés de films produits par les studios Ealing (*Nine Men*, *The Next of Kin*, *The Foreman Went to France*, *The Greek Testament*), The Archers (*One of Our Aircraft is Missing*, *49th Parallel*, *A Matter of Life and Death*), Gainsborough (*Uncensored*), Two Cities Films (*The Way Ahead*, *The Gentle Sex*) ou d'autres companies (*Pimpernel Smith* [British National Films Limited], *Tomorrow We Live* [British Aviation Pictures], *The Day Will Dawn* [Paul Soskin Productions], *Secret Mission* [Excelsior Films], *Pastor Hall* [Charter Films Productions], *Schweik's New Adventures* [Renown Pictures Corporation]). Nous nous pencherons tout particulièrement sur les films de guerre du duo de réalisateurs Michael Powell et Emeric Pressburger, pour leur attachement à l'avènement d'une forme de « film composé » et à la prééminence du matériau sonore comme moyen d'expression permettant de restaurer une forme de langage universel.

1. Emploi créatif du son dans les longs-métrages de fiction

Certaines constantes dans le traitement du son des documentaires (courts ou longs métrages), que nous avons détaillées dans le premier chapitre de cette partie, se retrouvent dans les films de fiction. C'est le cas, par exemple, de l'absence de musique off lors des séquences de bataille ou de Blitz, dont nous développerons trois exemples représentatifs.

The Gentle Sex (1943), réalisé par l'acteur Leslie Howard¹⁷⁸, se caractérise par un recours soutenu à la musique extra-diégétique de John Greenwood (*Contraband, Pimpernel Smith, Nine Men, San Demetrio London, Painted Boats*), à l'exception de la dernière séquence de Blitz, qui s'ouvre et se clôt par le hurlement de la sirène de raid aérien, et se caractérise par une cacophonie d'explosions, de tirs de canons, de bombardements, et du sifflement des avions ennemis abattus. Au début de cette séquence, Anne, l'une des protagonistes et volontaire du Auxiliary Territorial Service, apprend par un télégramme que son fiancé David est porté disparu, et a probablement été tué sur le front. À un plan sur son visage horrifié succède immédiatement (cut) le flash d'un tir de canon antiaérien accompagné de son bruit assourdissant, substitut sonore de la violence des sentiments du personnage resté muet, et rappel subtil de la présence de la collectivité (riposte organisée des batteries antiaériennes) sur l'individuel (pertes humaines nécessaires pour vaincre l'ennemi). Aussitôt que retentit le signal de fin d'alerte et que l'aube se lève, la musique off reprend.

The Way Ahead (1944), long-métrage de Carol Reed dont l'intrigue et les personnages sont basés sur un film d'entraînement qu'il avait réalisé pour l'armée (*The New Lot* [1943]), relate l'histoire de sept civils engagés dans l'armée de terre pour prendre part à l'invasion nord-africaine. La musique off, composée par William Alwyn, est utilisée dans le film avec parcimonie, et souvent à des fins de mise en valeur des sons in. Ainsi, la séquence finale de la bataille du désert s'ouvre sur une vue nocturne de l'équipe fixant anxieusement l'horizon et guettant les bruits lointains de la bataille, alors que leurs commentaires sont étouffés. La scène ne comporte aucune musique off, et peu de temps après, la clameur de la bataille cesse elle aussi, laissant place à un silence ambiant, qui crée une véritable tension. Le lendemain matin, alors que les soldats sont toujours aux aguets, on entend un passage orchestral discret, puis le sifflement d'un obus, suivi d'une cacophonie d'explosions qui submergent la musique (cymbales, cuivres, puis orchestre au complet). La confrontation directe entre les soldats britanniques et allemands sur laquelle se clôt le film se fait enfin dans l'absence totale de musique off. « It is perfect punctuation – maintaining the pace as the track quieters. [...] [It] is the perfect expression of Alwyn's analogy of the circus ring's musical drama, the careful punctuation of music with effects and silence¹⁷⁹ », écrit Ian Johnson. C.A. Lejeune, dans une critique publiée

¹⁷⁸ Nous avons précédemment évoqué la dernière séquence du film *The First of the Few* (1942), également réalisé par Leslie Howard, qui dépeint un combat aérien entre Spitfires et Messerschmidts lors duquel se déploie de manière ininterrompue la multitude de sons relatifs aux différents avions de chasse (piqués, ascensions, accélérations, salves de roquettes, communications intercoms, etc).

¹⁷⁹ Johnson, *William Alwyn*, 98.

dans le numéro du 11 juin 1944 du magazine *The Observer*, faisait ainsi état du « mariage parfait » du son et de l'image dans le film : « A glorious film score by William Alwyn has been worked into the final phase of the picture as a part of the integral pattern. I cannot remember [...] experiencing sound and image on the screen more highly wedded¹⁸⁰ ».

Une séquence du film *The Foreman Went to France*, réalisé en 1942 par Charles Frennd pour les studios Ealing, est particulièrement saisissante par la créativité de sa bande-son, permise par une éclipse de la musique extradiégétique. Cette séquence de plusieurs minutes suit un convoi de réfugiés français, parmi lesquels se trouve un groupe d'enfants accompagnés par une religieuse. Les personnages – Fred, contremaître gallois venu récupérer en France des machines de guerre prêtées par la Grande-Bretagne de peur qu'elles ne tombent entre les mains de l'ennemi, Ann, américaine employée comme secrétaire dans l'usine française, et Tommy et Jock, deux soldats britanniques – embarquent dans leur camion les enfants, lorsqu'ils sont pris sous une attaque de bombardiers allemands. La séquence s'ouvre sur le ronronnement lointain des moteurs d'avions qui se rapprochent, provoquant une réaction de panique chez les réfugiés, qui s'écartent de la route en poussant des cris d'effroi stridents. Les avions piquent en tirant des salves de roquettes, tandis que Tommy et Jock tentent de les atteindre avec la mitrailleuse située dans le camion. Un passage en particulier, par la finesse de son montage alterné, rappelle les films de Sergei Eisenstein. La cacophonie ambiante, accompagnant des plans montés de manière extrêmement serrée, communique au spectateur un sentiment de panique : l'avion traverse l'écran de gauche à droite, un cheval s'agite en hennissant ; l'avion traverse l'écran de droite à gauche, une fillette (Jacqueline), filmée en gros plan, se bouche les oreilles et ferme les yeux ; l'avion avance droit vers la caméra, jusqu'à être filmé en très gros plan, suivi de deux gros plans successifs sur des impacts de balles dans une fenêtre du camion, puis d'un plan en contre-plongée sur le cheval qui se cabre, et sur la fillette qui tourne sur elle-même, les mains sur les oreilles ; l'avion traverse l'écran de gauche à droite, Jacqueline continue à tourner sur elle-même ; l'avion traverse l'écran de droite à gauche, Jacqueline tourne sur elle-même ; l'avion avance vers la caméra, flou puis de plus en plus net, comme s'il s'agissait du point de vue subjectif de la fillette, que l'on voit ensuite prostrée¹⁸¹. Cette séquence ne dure en tout que quelques secondes, mais témoigne de l'habileté et de la créativité du monteur, Robert Hamer, responsable du montage du long-métrage *San Demetrio-London* et du documentaire *French*

¹⁸⁰ C.A. Lejeune, « The Films », *The Observer*, 11 juin 1944, 2.

¹⁸¹ Voir annexe 8.

Communiqué (dont la dernière séquence rappelle celle que nous venons d'évoquer¹⁸²), et de l'ingénieur du son, Eric Williams, qui travailla sur des documentaires tels que *Sea Fort*, *Young Veteran*, *Salvage With a Smile*, *Convoy*, et surtout, *Yellow Caesar*, qui se distingue, comme nous l'avons souligné, par le caractère expérimental de sa bande-son. La séquence entière de l'attaque ennemie pourrait enfin être décrite comme un mouvement musical : le vrombissement lointain se rapproche dans un *crescendo*, puis le bruit culmine en un point d'orgue – la séquence centrale que nous avons décrite – et la tension se relâche enfin, tandis que, *decrescendo*, les avions s'éloignent.

La représentation vraisemblable et variée des sons de la guerre dans certains films de fiction tient à un attachement au réalisme et à une volonté de représenter des événements auxquels les spectateurs puissent s'identifier, mais contribue également à conférer à l'industrie commerciale une aura de sérieux et de crédibilité, qui lui permettrait d'acquérir une reconnaissance critique similaire à celle du cinéma documentaire.

L'adhésion des spectateurs à une cause commune et l'établissement de distinctions fondamentales entre la Grande-Bretagne et ses alliés et leurs ennemis nazis et fascistes, s'opère par ailleurs à travers la mise en exergue, au sein des films (et non seulement à travers la musique off), de chants patriotiques ou marqueurs d'une identité géographique, parmi lesquels les hymnes nationaux, qui jouent un rôle primordial dans le déroulement de l'action.

2. Les hymnes nationaux comme marqueurs identitaires

Benedict Anderson, dans son célèbre ouvrage *Imagined Communities*, définit les hymnes nationaux comme une des clés d'accès à ce qu'il nomme les « communautés imaginaires » :

Take national anthems, for example, sung on national holidays. No matter how banal the words and mediocre the tunes, there is in this singing an experience of simultaneity. At precisely such moments, people wholly unknown to each other utter the same verses to the same melody. The image: unisonance. Singing the Marseillaise, Waltzing Matilda, and Indonesia Raya provide occasions for unisonality, for the echoed physical realization of the

¹⁸² Dans la dernière partie du film, la voix off vante la puissance des canons français sur la Ligne Maginot. Au fur et à mesure que l'on voit à l'écran les images de ces canons démesurés, soulignant la puissance et l'ampleur de l'armement, celle-ci devient de plus en plus tendue, déclamant, après chaque coup de feu tiré, comme si elle traduisait en mots ce que signifiaient les canons : « The guns themselves say more than the communiqué. "Stand back, German," they say. "Stand back. Stand back, German, stand back, Fritz! Stand back, Jerry! Go back, Jerry! Go back, German! Go back, Fritz! Go back! Stand back! Stand back from France" ».

imagined community. [...] How selfless this unisonance feels! If we are aware that others are singing these songs precisely when and as we are, we have no idea who they may be, or even where, out of earshot, they are singing. Nothing connects us all but imagined sound¹⁸³.

Cet unisson fantasmé, qui fait écho aux réflexions d'Andrew Crisell sur l'écoute communautaire de la BBC pendant la guerre, permet aux citoyens d'une même nation de se défaire de leur individualité pour ne plus former qu'un tout harmonieux, uni par l'amour de la patrie. Pour Michael Geisler – qui partage l'idée de Benedict Anderson selon laquelle, par le chant simultané de l'hymne national, l'individu se dépouille de son identité propre au profit d'une identité collective – ce processus permet de pallier l'éclatement identitaire inhérent à la modernité :

[I]n addition to its function within the context of the national narrative, the anthem also shores up individual identity. Ironically, this happens by giving some of it up, suspending each person's identity within a larger, transcendent "individuality" – that of the nation. In doing so, national anthems, if only momentarily, allow us to overcome one of the horrors of modernity – individuation. [...] As the national anthem beckons us to lose our individual self in the totality of the whole, composed of all those who, through their simultaneous (or even nonsimultaneous) communication with the national symbol, become part of us as we become part of them, its attendant promise is to make us whole again¹⁸⁴.

Pendant les deux guerres mondiales, les hymnes nationaux acquièrent une place particulière en tant que marqueurs puissants d'identité nationale, mais également en ce qu'ils permettaient d'opposer aisément une entité politique à une autre. Ainsi chaque dimanche, avant les informations de 21h, la BBC diffusait les hymnes nationaux des pays alliés occupés, en signe de soutien. L'écoute du BBC European Service était, pour beaucoup de résistants, le seul moyen d'entendre leur hymne national, dont la diffusion était interdite sous l'occupation. Leur accorder une présence auditive sur un territoire où régnait un régime de répression de la culture du pays occupé était donc, en elle-même, une forme de résistance et de subversion.

L'utilisation de l'hymne national comme emblème de la nation était également un procédé récurrent au cinéma. *The Spy in Black* (1939), première collaboration des cinéastes Michael Powell et Emeric Pressburger, inclut dans son générique d'ouverture la première phrase du « Deutschlandlied » (« Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt »). Celle-ci est d'abord jouée aux trompettes accompagnées de trémolos aux cordes, et d'un coup

¹⁸³ Benedict R. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Rev. ed (London; New York: Verso, 2006), 145.

¹⁸⁴ Michael E. Geisler, éd., *National Symbols, Fractured Identities: Contesting the National Narrative* (Middlebury, VT : Lebanon, NH: Middlebury College Press ; published by University Press of New England, 2005), xxv.

de cymbale sur son premier temps. Elle est ensuite immédiatement transposée à la tierce puis se mue en chromatismes évoluant par paliers, qui aboutissent sur une version plus lente de la première phrase, accompagnée cette fois-ci d'une note pédale tenue aux cordes dans l'aigu et marquée par des contretemps aux cuivres. Il n'y a dans tout cela aucune dichotomie entre Nazis et Alliés, mais plutôt l'annonce du thème principal du film, centré sur le personnage du Capitaine Hardt (incarné par Conrad Veidt), commandant d'un sous-marin allemand pendant la Première Guerre mondiale. Toutefois, l'intensification de la tension (marquée par les chromatismes, les contretemps et la pédale finale) préfigure également la possibilité d'une menace émanant de la nation allemande. Un autre film de Powell et Pressburger, *Contraband* (1940) contient, en tant que son in cette fois-ci, plusieurs occurrences de l'hymne national britannique. « God Save the King » est par exemple chanté dans une salle de cinéma à la fin d'une séance, comme le voulait la coutume, mais il joue un rôle symbolique particulier dans l'intrigue puisqu'il permet au Capitaine Andersen (joué là encore par Conrad Veidt) de s'orienter à travers Londres sous le blackout et de localiser l'endroit où est détenue Mrs. Sorensen.

Les films dont l'action se déroule dans des pays occupés – le plus souvent la France, la Belgique, les Pays-Bas, la Norvège ou la Grèce – jouent par ailleurs fréquemment d'une opposition entre l'hymne national de la nation résistante et le « Deutschlandlied », ou le « Horst Wessel Lied », deuxième hymne officiel du régime nazi. Ces confrontations passent, dans certains cas, par la musique off, communément construite sur des variations sur les hymnes nationaux des pays dépeints dans le film. C'est notamment le cas de l'hymne national canadien dans *49th Parallel*, de Michael Powell et Emeric Pressburger, opposé, dans la musique extradiégétique, à l'hymne luthérien « Ein Feste Burg ist unser Gott ». Le « Horst Wessel Lied », lorsqu'il apparaît dans la bande-son off, sert souvent à souligner l'atrocité d'un crime commis par les Nazis, à alerter le spectateur sur l'imminence d'un danger posé par l'ennemi, ou encore à attirer l'attention sur l'ambiguïté d'un personnage aux allégeances douteuses. Il est par exemple utilisé comme thème récurrent de la bande-son de *Pastor Hall* (1940, réal. Roy Boulting), qui relate la montée du nazisme en Allemagne, et la résistance du pasteur Frederick Hall, ou dans *The Next of Kin* (1942) dans lequel, chaque fois qu'une information secrète menace d'être révélée, on entend les premières notes du « Horst Wessel Lied » – modulé tout au long du film à des fins diverses telle que celle, dans sa version jouée aux cuivres accompagnés de bois légers et insoucians, de souligner la sottise du collaborateur britannique ou, lorsqu'il accompagne le générique de fin, avec des trémolos aux cordes, d'encourager les spectateurs à

rester vigilants, car la menace nazie guette toujours, même là où on ne l'attend pas. Au contraire, les hymnes des pays alliés sont entendus lors de la préparation d'actes de sabotage ou d'insubordination, ou pour souligner le caractère héroïque des résistants. Ainsi, lorsque le protagoniste de *The Silver Fleet* (1943, réal. Vernon Sewell et Gordon Wellesley), Jaap van Leyden (Ralph Richardson), décide de se ranger du côté des résistants, on entend à la bande-son l'hymne national néerlandais, « Het Wilhelmus », tandis que les actes de sabotage des résistants français dans le film *Tomorrow We Live* (1943, réal. George King), dont l'action se situe dans la ville occupée de Saint-Pierre-le-Port, sont accompagnés par la mélodie de « En passant par la Lorraine », qui renvoie à la croix de Lorraine, emblème de la France libre dont le commandant allemand reçoit régulièrement des versions miniatures par courrier.

On retrouve par ailleurs très régulièrement en position in des confrontations sonores entre Britanniques ou Alliés et ennemis, par hymnes nationaux interposés. L'exemple le plus célèbre dans l'histoire du cinéma de guerre est sans conteste celui de *Casablanca*, réalisé en 1942 par l'Américain Michael Curtiz. Lors d'une séquence se déroulant dans le bar tenu par l'expatrié américain Rick Blaine (joué par Humphrey Bogart), des soldats allemands, menés par le major Strasser, entonnent à pleine voix l'hymne patriotique « Die Wacht am Rhein » [La Garde au Rhin], dont les paroles renvoient à la confrontation historique entre l'Allemagne et la France. Aussitôt, Victor Laszlo (chef de la résistance tchèque), avec l'assentiment de Rick Blaine, ordonne à l'orchestre de jouer « La Marseillaise », que reprend bientôt toute l'assemblée, submergeant ainsi les voix isolées des soldats allemands, humiliés. Mais il est fréquent de rencontrer, dans ce que les Britanniques appelèrent les « resistance films », des joutes vocales similaires. Le film *Neutral Port* (1940, réal. Marcel Varnel), anticipe la séquence du bar de Casablanca, puisqu'il met en scène, dans un bar situé dans un port fictif neutre du nom d'« Esperanto » (dans lequel les discours ou les chants patriotiques sont prohibés) des marins allemands qui, bravant la loi, se mettent à chanter le « Deutschlandlied » en faisant le salut nazi, suite à quoi une française entame « La Marseillaise », puis le reste des clients entonnent leurs hymnes nationaux respectifs, si bien que l'on finit par ne plus en distinguer aucun.

De même, la première séquence du film *The Day Will Dawn* (1942, réal. Harold French), dont l'action se déroule en Norvège, encore neutre à l'époque, met en scène des marins norvégiens et des soldats allemands dans un bar. Ces derniers commencent à chanter le « Horst Wessel Lied », mais sont vite rattrapés par les Norvégiens qui, encouragés par le reporter

britannique Colin Metcalfe, entonnent l'hymne patriotique « Rule Britannia », suite à quoi éclate une rixe qui se solde par des coups de feu allemands et la mort de plusieurs norvégiens.

Il arrive également que l'absence d'hymne national allemand soit elle-même signifiante, lorsque celui-ci est remplacé par des chants dont le but est tantôt de saper l'autorité des Nazis, tantôt de les priver d'ancrage territorial et historique. Dans *Secret Mission* (1942, réal. Harold French), qui prend pour décor un village de la France occupée, les Allemands sont caractérisés par la musique, folklorique ou classique, qui émane continuellement des haut-parleurs situés sur le toit de leurs véhicules. Au début du film, alors que l'on entend ce qui s'apparente à de la musique orchestrale wagnérienne, Michèle, sœur du résistant Raoul associé à des espions britanniques venus glaner des informations à propos d'une base militaire allemande, fulmine : « That's so that we never forget who is master here. By day we see them, at night we just have to listen. The Boches are very methodical ». La méthode employée par les occupants pour gagner les habitants à la cause du nazisme est donc condamnée en tant que propagande grossière, mais son manque de subtilité est également ce qui permet aux résistants et à leurs alliés de duper leurs ennemis : alors que Peter et Michèle ont été faits prisonniers, leur camarade Nobby arrive à leur secours au volant d'un des véhicules allemands dont les haut-parleurs hurlent la même musique wagnérienne, ce qui trompe la vigilance des soldats nazis, qui se font aussitôt abattre. Les personnages se moquent par la suite de l'innocuité de cette musique martiale – « Any music, sir ? », demande Nobby. Ce à quoi Peter répond avec malice, « Yes, just as loud as you like, the bridal chorus is just what I want tonight ».

Le film *One of Our Aircraft is Missing* (1942, réal. Michael Powell et Emeric Pressburger), est un parfait exemple de cette opposition entre hymne national allié et absence d'ancrage musical des Allemands. Le film retrace le trajet de six pilotes de la RAF à travers les Pays-Bas occupés où ils ont atterri en parachute, pour regagner la mer du Nord et la Grande-Bretagne, avec l'aide de la Résistance néerlandaise. Tout au long du film, l'hymne national néerlandais, le « Wilhelmus », clairement identifié et reconnaissable par les soldats britanniques et par les spectateurs¹⁸⁵, s'impose comme le témoin auditif de la progression des résistants. Lors d'une séquence se déroulant dans une église de la ville de Haarlem, l'hymne est tout d'abord entendu à l'orgue, par fragments, puis repris en chœur par toute l'assemblée. Alors qu'un soldat

¹⁸⁵ « Our national anthem ! », murmure la résistante Els Meertens à l'oreille de John, l'un des protagonistes, lorsqu'on l'entend pour la première fois.

allemand – que l'on avait entendu de loin s'approcher bruyamment – pénètre dans l'église silencieuse et commence un tour de ronde à la recherche des soldats britanniques, la première phrase de l'hymne est entamée à l'orgue, ce qui a pour effet de faire « disparaître » symboliquement la silhouette de l'officier allemand du miroir de l'organiste. Méfiant, l'officier s'approche puis se résigne. L'organiste joue alors à nouveau cette première phrase, qui « chasse » définitivement les allemands, puis l'hymne est enfin déployé aux grandes orgues et repris par l'assemblée. De manière révélatrice, le « Wilhelmus » continue à résonner alors que l'image suivante montre le laissez-passer des Britanniques signé par un Allemand : l'hymne est ainsi posé comme le symbole de la victoire sur l'ennemi et de la collaboration avec les alliés.

Le statut subversif du « Wilhelmus » est confirmé dans une scène durant laquelle les personnages dînent chez le bourgmestre de Haarlem dont le jeune fils, Cornelius, d'abord accusé d'avoir aidé le collaborateur De Jong à distribuer des disques aux Allemands pour les divertir, révèle leur avoir fait parvenir plusieurs versions de l'hymne national, masquées par de fausses étiquettes¹⁸⁶. On entend alors le « Wilhelmus » résonner depuis la garnison allemande (installée dans la salle des fêtes de la ville), de laquelle s'échappent les soldats dans un mouvement de panique. Le fait qu'aucun hymne équivalent ne soit associé à l'ennemi dans le film est particulièrement révélateur. Dans la séquence dont l'action se situe dans la ville de Katwijk, où réside la résistante Jo de Vries, on entend monter du quartier général allemand – au-dessus duquel passent furtivement les soldats menés par Jo – les échos d'une beuverie, accompagnée de l'air « Morgen marschieren » [Demain nous marcherons], populaire dans l'infanterie allemande, dont les paroles n'appartiennent pas au champ lexical de la guerre mais à celui de la ripaille (« Une tasse de thé, du sucre et du café, et un petit verre de vin¹⁸⁷ ! »). Le seul chant associé aux Allemands est ainsi dénué de toute portée politique, ce qui contribue à les discréditer.

Ce déséquilibre intentionnel se manifeste également dans le choix de la musique off. Alors que nous avons vu que plusieurs films de guerre associaient à l'ennemi des leitmotifs musicaux basés sur le « Deutschlandlied » ou le « Horst Wessel Lied », leur absence est tout aussi significative. L'intrigue de *49th Parallel* (1941), film également réalisé par Powell et Pressburger, se situe au Canada – *de facto* engagé dans le conflit en tant que pays membre du Commonwealth

¹⁸⁶ Le bourgmestre s'exclame ainsi : « All records of our national anthem! Got all different labels, foxtrots, tangos, all pasted on so that the Germans wouldn't know what they were! ».

¹⁸⁷ « Eine Tasse Tee, Zucker und Kaffee, Und ein Gläschen Wein ! ».

– où débarquent six soldats allemands, seuls survivants du bombardement de leur sous-marin, dans le but de rejoindre les États-Unis, encore neutres à l'époque. Si l'hymne national canadien, « Oh, Canada ! », figure en ouverture et en clôture du film dans la bande-son composée par Ralph Vaughan Williams, le leitmotiv associé aux six Nazis se base sur l'hymne luthérien « Ein Feste Burg ist unser Gott » [C'est un rempart que notre Dieu]. Ce n'est pas tant le choix d'un hymne religieux comme thème des Nazis que sa modulation qui est ici signifiante. En effet le thème est, par exemple, tour à tour modulé en mineur pour signifier l'imminence d'une menace, joué au violon seul dans un mouvement lent qui instaure une atmosphère de tension, ou encore en pizzicati aux cordes, ce qui véhicule l'incertitude des Nazis, qui s'aventurent en terrain inconnu. Tout au long du film, ce « leitmotiv des Nazis » est ainsi morcelé, ralenti, accéléré, ou transposé dans d'autres tonalités. Le choix de cet hymne luthérien en particulier n'est pas anodin. Il incarne en effet la proclamation luthérienne de liberté contre la tyrannie de l'Église catholique – et plus généralement la lutte contre l'oppresseur – mais il fut également utilisé comme chant de résistance contre le régime nazi¹⁸⁸. Sa distorsion permet donc de dénoncer l'attitude antireligieuse des Nazis, qui se manifeste tout au long du film, mais également le dangereux messianisme du lieutenant Hirth¹⁸⁹. Les six soldats nazis venus « envahir » le Canada sont enfin perçus comme des usurpateurs de l'identité originale de l'Allemagne (puisqu'ils pervertissent les valeurs de l'Église luthérienne par exemple), et de surcroît des êtres apatrides (puisqu'aucun hymne national ne leur est associé), dont l'identité est évoquée non pas en substance, mais en creux, à travers ce qu'ils détruisent et corrompent.

Les hymnes nationaux, lorsqu'ils sont intégrés à la diégèse, sont enfin des marqueurs puissants de résistance ou de subversion des règles imposées par l'ennemi. Nous avons noté, lors de notre étude de *The Silent Village*, l'utilisation remarquable de l'hymne gallois, « Land of My Fathers », dans la séquence de l'exécution des villageois, qui s'élève comme le symbole de l'unité de la communauté minière de Cwmgiedd, refusant de plier sous le joug de l'occupant et d'abandonner sa culture et ses traditions. L'une des dernières séquences de *Tomorrow We Live* est son pendant commercial, puisqu'elle met en scène les otages du village de Saint-Pierre-le-Port,

¹⁸⁸ Une lettre envoyée par le Révérend J.W. Welch en Septembre 1944 à Vaughan Williams fait état du statut particulier de cet hymne : « [Ein Feste Burg] is essentially in Church history the hymn of believers in freedom struggling against tyranny, and when the Nazis dismissed the leading Norwegian pastor and put a quisling [*sic*] in charge of the Church, the congregation assembled outside the cathedral with the dismissed pastor and sang to the Nazis' dismay and anger "Ein Feste Burg" in Norwegian » (J.W. Welch, « Letter from J.W. Welch at the BBC to R.V.W. on 12 September 1944 », in *Letters of Ralph Vaughan Williams, 1895-1958* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 379).

¹⁸⁹ Hirth invite par exemple Peter, chef d'une communauté religieuse de confession huttérite, à laisser de côté la Bible pour ce qu'il considère comme la Bible véritable, *Mein Kampf* (« This is the Bible »).

capturés par l'occupant, s'avancant vers le peloton d'exécution en chantant en chœur « La Marseillaise », et dont les voix ne s'éteignent qu'avec le bruit métallique des coups de feu. Il en va de même pour *Uncensored* (1942, réal. Anthony Asquith), dont l'action se situe dans la Belgique occupée : alors qu'un groupe de résistants est sur le point d'être exécuté, ceux-ci entament « La Brabançonne », l'hymne national belge, puis sont interrompus par les fusils, mais l'hymne est ensuite transposé à la bande-son off, pour illustrer la survie du réseau de résistance malgré la perte de quelques-uns de ses membres.

Le film *Pastor Hall* (1940, réal. Roy Boulting), illustre parfaitement cette rémanence de la voix du peuple en dépit de la barbarie ennemie. Lors de la séquence finale, le pasteur Frederick Hall, sur le point d'être exécuté pour sédition, déclare dans un ultime sermon : « The voice of man raised in protest must be a trumpet of God. And it will be heard. You can shut one mouth, a hundred mouths, a thousand, but the voice will be heard in spite of stakes, pillories, barbed wire, louder, stronger, more irresistible ».

Si le chant choral est l'instrument de résistance privilégié, c'est parce qu'il incarne cet attachement des Britanniques – à travers le prisme de la propagande gouvernementale – à l'élaboration d'une stratégie collective, qui repose sur l'union des forces. Cette stratégie pacifiste s'oppose à la brutalité de la riposte armée nazie, mais également à leur incapacité symbolique à accorder leurs voix.

3. « The voice is mightier than the gun » : chanter pour vaincre l'ennemi

There is an old saying, familiar to all of us, that “the pen is mightier than the sword”. That is now completely outmoded. It is the tongue that is mightier than either the pen or the sword. The human voice now achieves in a short time over the wireless what it might take some thousands of tanks to accomplish on another field¹⁹⁰.

Le sous-secrétaire d'État George Hall décrivait en ces termes, lors d'une session parlementaire de 1942, la supériorité de la voix humaine, entendue à travers la radio mais également le médium cinématographique. Pour le compositeur Ralph Vaughan Williams, c'est la liberté de la voix, que l'ennemi ne pouvait soumettre ou confisquer, qui en faisait un instrument de

¹⁹⁰ HC Deb (07 juillet 1942) vol. 381 c697. Consultable à <https://hansard.parliament.uk/Commons/1942-07-07/debates/d287fc82-1028-405c-8a40-82324a9a0504/Propaganda> (Consulté : 12 mai 2015).

résistance et le moyen d'expression privilégié du peuple en temps de guerre : « One thing, I think, we can be sure of, no bombs or blockades can rob us of our vocal chords; there will always remain for us the oldest and greatest of musical instruments, the human voice¹⁹¹ », écrivait-il dans un essai de 1940 intitulé « The Composer in Wartime », alors qu'il composait la bande-son de *49th Parallel*. Il était certes possible de réduire au silence les instruments produisant de la musique ou servant à la diffuser (postes de radio, gramophones...) en les brisant, les bannissant ou en les confisquant, mais on ne pouvait déposséder un peuple entier de sa voix.

L'idée d'une supériorité de la voix humaine et du chant sur les autres instruments (« the oldest and greatest of musical instruments ») ne date cependant pas de la Seconde Guerre mondiale. Pour les théoriciens anglais des Lumières, le chant provient d'un amour naturel pour la mélodie et c'est la voix qui fournit le modèle que les instruments cherchent à imiter. Ainsi, le poète et théoricien James Beattie, dans un essai intitulé « On Poetry and Music as They Affect the Mind », publié en 1777, écrivait : « The foundation of all true music, and the most perfect of all musical instruments, is the human voice; which is therefore the prototype of the musical scale, and a standard of musical sound¹⁹² ». À travers cette notion de principe ordonnateur transparait également l'idée selon laquelle la voix serait un don de Dieu et, partant, le seul instrument « naturel », par opposition aux instruments « artificiels » créés par l'homme afin d'imiter les intonations de la voix, qui seraient par essence imparfaits. La voix est d'ailleurs considérée dans la liturgie chrétienne comme l'instrument le plus approprié pour chanter les louanges de Dieu, et ne doit jamais être noyée par les autres instruments, qui ne peuvent servir qu'à la soutenir. Selon John Antes Latrobe, ecclésiastique et auteur du traité *The Music of the Church* (1831), la musique instrumentale ne serait même apparue qu'après le péché originel et serait l'expression du conflit qui existe en l'homme entre la sainteté et le péché¹⁹³.

¹⁹¹ Ralph Vaughan Williams, « The Composer in Wartime », *The Listener*, n° 23 (mai 1940): 989.

¹⁹² James Beattie, *Essays on the Nature and Immutability of Truth, in Opposition to Sophistry and Scepticism; On Poetry and Music, as they Affect the Mind; On Laughter, and Ludicrous Composition; On the Utility of Classical Learning*. (Edinburgh: Printed for the author, 1777), 122.

¹⁹³ « But soon the voice of unalloyed thanksgiving was silenced. Sin brought with it sorrow; and ever since the Hallelujahs of the saints have been strangely intermingled with the moanings of self-reproach, and the cries of judicial suffering. The heart, now become the seat of a tremendous conflict between sin and holiness, lost its elasticity, and needed some outward excitement to call forth its song of praise. Hence the invention of instrumental music, which is assigned by Scripture to Jubal, who sprang from the loins of Cain » (John Antes Latrobe, *The Music of the Church considered in its various branches, congregational and choral: an historical and practical treatise*. (London: Thames Ditton, 1831), 15.

Par ailleurs, le chant choral est considéré comme l'une des pratiques les plus caractéristiques du peuple britannique, qui se manifeste dans la profusion de *choral societies*. Cette pratique prend ses racines dans la nature de la liturgie anglicane, au sein de laquelle le chant choral tient une place prépondérante. Comme nous l'avons évoqué, cet attachement à la musique chorale et, de manière plus générale, au matériau vocal, se cristallisa, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, autour du processus de collecte des chants populaires britanniques initié par Cecil Sharp.

On retrouve donc très souvent, dans les films commerciaux, une dichotomie entre union des voix britanniques qui, malgré leurs différences, s'harmonisent dans une lutte commune, et désunion des voix allemandes, qui ne parviennent jamais à s'accorder. Plus précisément, la capacité des Britanniques à moduler leurs voix, à les masquer ou à les taire afin de tromper l'ennemi, s'oppose souvent à l'inertie vocale des Allemands, mais aussi de leurs alliés italiens, comme dans le film *Nine Men* (1943, réal. Harry Watt) des studios Ealing, qui oppose neuf soldats de la 8^e armée britannique (Eighth Army) à l'armée italienne pendant la campagne nord-africaine, et dont une séquence en particulier traduit les défauts stratégiques de l'ennemi. Dans cette séquence le soldat Harvey, parti chercher des renforts, est capturé par les Italiens. Deux autres soldats servent d'appât aux soldats ennemis, qu'ils attirent en poussant des cris sauvages et en chantant à tue-tête, afin de les distraire et de les empêcher de repérer le sergent Watson et le soldat Scott qui s'approchent discrètement depuis l'autre côté de la dune, dans le but de subtiliser aux ennemis leurs réserves d'eau et de nourriture. Contrairement aux Italiens, visiblement inconscients du bruit qu'ils produisent et insensibles à leur environnement sonore, les soldats britanniques, qui communiquent uniquement par gestes, ponctuent leur progression d'arrêts stratégiques afin d'écouter le moindre bruit, comme l'explique le sergent Watson en voix off (alors qu'il relate, plus tard, les détails de la bataille du désert à de jeunes recrues) :

The yells and shouts, when Harvey ran into trouble, told us where the Itis were. [...] It's terribly bright when the moon's full in the desert; you can see a damn sight better than you can on a winter's day at home. But the dunes make good cover. Sound travels a long way, though: that's why we had to take every precaution on the patrol. Scott had tied on his bayonet and we'd left our tin hats in the hut. But it worked both ways. So we'd stop every now and then to listen. I couldn't place the clanking noise, but I soon found out what it was. The wops were there before us and were trying to mend the tired tank. [...] We lay there for what seemed a long time. I thought Scott had gone to sleep, he was so quiet, but the wops made up for it. It sounded more like they were trying to sell the car than mend it.

Ils découvrent ainsi l'emplacement de leurs ennemis, qui tentent de réparer leur véhicule avec force vociférations, s'accusant l'un l'autre d'oisiveté (« A Napoli chiacchierate, chiacchierate, però non fate niente¹⁹⁴ »), et tuent deux d'entre eux, tandis que le troisième leur cède leurs réserves d'eau et de nourriture. Par-delà les clichés sur la grossièreté et le tempérament impétueux des Italiens, on retrouve dans cette confrontation l'opposition fondamentale entre l'esprit de collectivité qui caractérise d'une part les Britanniques, capables d'établir une stratégie efficace et organisée, et les aspirations individualistes des Italiens qui ne parviennent pas à accorder leurs voix et à faire silence, ni à s'effacer au profit du collectif¹⁹⁵.

La confrontation de ces stratégies s'illustre par ailleurs dans *The Greek Testament* (1943), également produit par les studios Ealing et réalisé par Charles Hasse, qui se déroule en Grèce pendant l'occupation. À la fin du film, un résistant grec, dans le but de permettre à son compatriote Leonides de s'enfuir en barque, entonne depuis la côte une mélodie traditionnelle qu'il a pour consigne d'interrompre dans l'éventualité où l'ennemi aurait repéré le fugitif. Tandis que la bande-son est dominée par les voix mécaniques des Allemands aboyant des ordres et piétinant lourdement le sol, la mélodie, totalement inouïe, se poursuit en arrière-plan sonore, et la barque s'éloigne paisiblement. Encore une fois, le manque de subtilité des Allemands, incapables de baisser leurs voix et de faire silence afin de prêter attention à leur environnement sonore, est propice à la mise en œuvre d'une stratégie résistante. Dans l'ensemble des films commerciaux, la diversité vocale et accentuelle des protagonistes britanniques s'oppose d'ailleurs à l'uniformité vocale des Allemands, qui s'expriment systématiquement par des aboiements, sur un ton monocorde et dans une langue aux accents sans relief et à la diction saccadée, qui reste, dans la plupart des cas, non-traduite, donnant l'impression qu'il ne s'agit que d'un bruit inopportun émis par des machines déshumanisées. La comédie *Schweik's New Adventures*, de Karel Lamač, réalisateur tchèque réfugié à Londres, basée sur le roman satirique *Le brave soldat Schweik*, de Jaroslav Hašek, joue également sur le manque de discernement des Allemands. Dans une séquence, des otages tchèques, en partance pour un camp de concentration, sont embarqués dans un wagon dans lequel des résistants ont préalablement caché des armes leur permettant de s'échapper. Afin d'informer les prisonniers de l'existence de ces armes et de l'emplacement de leur cachette, un résistant, employé des chemins de fer (joué par un jeune Richard Attenborough) prétendant faire des vérifications sur le wagon, se

¹⁹⁴ « Vous, à Naples, vous bavassez, vous bavassez, mais vous ne faites pas grand-chose. » (nous traduisons)

¹⁹⁵ C'est déjà ce que reprochaient les Britanniques à l'*opera seria* italien au XVIII^e siècle, qui mettait en valeur des solistes aux personnalités exubérantes.

met à chanter l'air « O sole mio », dont il a remplacé les paroles italiennes par un message en latin, que son ancien professeur, Jan Borski, n'aura aucun mal à déchiffrer. Alors qu'il prépare les paroles de la chanson avec ses camarades, la veille de l'opération, l'un d'eux s'interroge – « Don't you think the Nazis will be suspicious when they hear you sing this song ? » – ce à quoi il répond, « These idiots will never notice the difference between Italian and Latin ! After all, surely you may sing a well-known song of our heroic Axis partner ! ». L'apparente innocuité de la chanson, qui de surcroît pourrait être la manifestation d'une sympathie pour l'Italie fasciste, suffit à duper les Allemands, représentés une fois de plus comme des personnages grossiers et incultes.

L'emploi « leitmotivique » de la chanson populaire britannique « There Is a Tavern in the Town » dans *Pimpernel Smith* (1940), film réalisé par Leslie Howard (qui incarne également le personnage principal Horatio Smith, professeur d'archéologie à l'université de Cambridge), est enfin caractéristique de la portée subversive du chant dans les films de guerre. Au début du film, le professeur Smith et ses jeunes recrues – cinq de ses étudiants de Cambridge – partent en Allemagne pour des fouilles archéologiques dans le but de prouver ou non l'existence d'une ancienne civilisation aryenne, mais dont le réel objectif (à l'insu des étudiants) est la mise en œuvre d'opérations de sauvetage d'intellectuels, scientifiques et artistes emprisonnés par les Nazis. Alors que ceux-ci passent la nuit dans une auberge située à la frontière entre l'Allemagne et la Suisse, un homme en fuite, poursuivi par un soldat nazi, parvient à gagner l'auberge grâce à la mélodie sifflée par Smith – « There Is a Tavern in the Town » – et à s'y cacher en attendant de pouvoir gagner la Suisse neutre. Les soldats allemands fouillent l'auberge en vain, concluant que le prisonnier a rejoint l'autre côté de la frontière. La mélodie sifflée est à nouveau entendue par le garde-frontière allemand, qui ne parvient pas à en voir l'origine, ce que le spectateur interprète comme le signe que l'homme en fuite est parvenu à rejoindre la Suisse. La mélodie devient dès lors associée à la réussite des opérations de Smith, qui échappent toujours à la vigilance des Nazis. Dès la séquence suivante, celle-ci passe à la bande-son off, jouée au hautbois dans une version sautillante et comique alors que Marx, bras droit du général Von Graum, tente d'obtenir des informations par téléphone sur cette disparition mystérieuse. La musique devient si forte qu'elle couvre la conversation de Marx, qui ordonne à des musiciens, jusque-là hors champ, de cesser leur vacarme : on comprend alors que la musique était en réalité diégétique, et jouée par un quatuor à vent. « This is the information we have », annonce le général Von Graum à ses officiers. « First, a scrap of music was heard in the night ». Celui-ci entreprend ensuite de siffler la mélodie, et est rejoint par les autres, mais ils ne parviennent à se

mettre d'accord. Il annonce ensuite qu'un comité d'experts enquête sur l'origine de la mélodie. L'un de ces « experts » déclare qu'il s'agit d'un passage du Concerto en sol mineur d'un certain Lubach, mais il est contredit par un employé du nom de Wagner qui révèle, au moment où il l'entend, la véritable origine de la mélodie, informant ainsi Von Graum que l'homme recherché est britannique. Le fait qu'aucun des hauts dignitaires nazis n'ait de connaissances musicales et ne soit capable de reconnaître une simple mélodie renvoie une fois de plus à leur manque de culture – souligné qui plus est par la théorie grotesque de Von Graum selon laquelle Shakespeare serait en réalité allemand, contrastant avec l'érudition du professeur Smith ; mais ce leitmotiv subversif est également un pied de nez aux Nazis, par ailleurs inmanquablement caractérisés en bande-son off par des versions orchestrales du « Horst Wessel Lied ».

Mentionnons pour terminer, même s'il s'agit d'un documentaire, le court-métrage *The Answer*, réalisé en 1940 par Alex Bryce pour Spectator Short Films, construit sur une opposition entre deux bandes-son concurrentes, l'une allemande, l'autre britannique. Le film décrit la riposte du peuple britannique aux attaques allemandes, illustrée à travers quatre secteurs d'activité symbolisant l'effort de guerre – l'industrie agricole, l'industrie sidérurgique, l'industrie minière et l'industrie navale – ainsi que le départ de soldats britanniques pour le front, et s'ouvre sur l'intertitre suivant : « [t]he Islanders are singing, still singing the songs of a free people that rise and mount until they meet and drown the marching song of slavery ». Le court-métrage oppose précisément le chant militaire allemand de la Première Guerre mondiale « Wir fahren gegen England » [We sail to take on England], plus connu sous le nom « Das Engellied » [The England-song], et des chants populaires britanniques, caractéristiques de plusieurs régions de Grande-Bretagne célèbres pour abriter chacun des types d'industrie représentés à l'écran. On entend une première fois le « Engellied » – sur les images d'un défilé de soldats allemands – auquel se mêle progressivement une danse paysanne anglaise qui accompagne les images de moissons, et qui finit par se substituer complètement au chant nazi. Le chant allemand reprend et est, une seconde fois, peu à peu supplanté par la chanson populaire « On Ilkla Moor Baht 'at » (considérée comme l'hymne non officiel du Yorkshire et chantée en dialecte) qu'entonnent en chœur les ouvriers d'une forge. On entend alors à nouveau le « Engellied », remplacé cette fois par la mélodie du célèbre air de music-hall populaire pendant la Première Guerre mondiale « It's a Long Way to Tipperary », jouée à l'harmonica, tandis que l'on voit à l'écran des soldats embarquer dans un train qui les amène au front. L'hymne allemand revient ensuite pour être éclipsé par le chant gallois « Men of Harlech », qui s'élève sur les images de mineurs. La dernière occurrence du « Engellied » est enfin évincée

par une danse paysanne écossaise, qui accompagne les images d'un chantier naval. L'entremêlement du chant martial allemand et des airs populaires britanniques, puis leur substitution complète par ces derniers, symbolisent la lutte puis la victoire de la Grande-Bretagne sur l'Allemagne nazie. La multitude des ripostes musicales qu'oppose la Grande-Bretagne à l'unique chant martial allemand se veut enfin la traduction sonore de la résilience et du pluralisme de la nation britannique qui, grâce à l'union des forces de ses citoyens, résistera à la menace nazie.

Le chant a donc souvent une fonction hautement symbolique : outil de lutte collective contre l'occupant, il est l'incarnation musicale de la *People's War*, et permet de tromper l'ennemi et d'affirmer la supériorité culturelle et intellectuelle de la Grande-Bretagne sur l'Allemagne nazie. Par ailleurs, c'est également à travers des chants ou genres musicaux séditieux (vis-à-vis de l'ordre établi par le régime nazi) que s'exprime la liberté des peuples, ou la résistance des populations occupées.

4. Des espaces sonores liminaires : l'exemple des films de guerre de Powell et Pressburger

Si l'engouement pour l'expérimentation sonore était répandu chez les documentaristes, certains cinéastes ayant œuvré au sein de l'industrie commerciale firent également état de leur volonté de repenser les relations entre son, musique et image. C'est le cas de Michael Powell, pour qui l'arrivée du cinéma parlant marqua la fin du cosmopolitisme propre au cinéma muet, comme il l'évoque dans son autobiographie : « And then when nation was talking to nation in the most direct and simple way, the blow fell. Synchronised speech had arrived. Movies had become talkies¹⁹⁶ ». Le refus de Michael Powell et de son co-équipier Emeric Pressburger d'enfermer le cinéma dans une langue ciblée s'illustra dans plusieurs de leurs collaborations par le remplacement des dialogues, dans une certaine mesure, par le « langage » plus universel que représentaient le son ou la musique. Pour Andrew Moor, les séquences entièrement musicales que contient par exemple le long-métrage *Black Narcissus* (1947) sont pour Powell l'occasion de retrouver une esthétique proche de celle du film muet : « The demotion of diegetic speech superficially returns cinema to its silent days, for despite his eventual enthusiasm for the “organic

¹⁹⁶ Powell, *A Life in Movies*, 2000, 182.

whole”, Powell was initially suspicious of synchronised sound, acknowledging that long sequences in some of his films are “essentially silent”¹⁹⁷ ».

Ce « tout organique » dont parle Andrew Moor n’est autre que l’idéal wagnérien du *Gesamtkunstwerk*¹⁹⁸ (« œuvre d’art totale »), selon lequel l’œuvre d’art parfaite devrait condenser la plupart des formes artistiques (musique, poésie, danse, théâtre, peinture, architecture, dans l’idéal). Cet idéal aboutit dans leurs « films composés », *The Tales of Hoffmann* (1951) et *Oh, Rosalinda!!* (1955), tous deux fondés sur des opérettes célèbres (*Les Contes d’Hoffmann* d’Offenbach et *Die Fledermaus* de Johann Strauss) et, dans une moindre mesure, dans plusieurs séquences de leurs films *Black Narcissus* (1947) et *The Red Shoes* (1948). Mais la centralité de la matière musicale et sonore se faisait d’ores et déjà sentir dans leurs productions précédentes, y compris leurs films de guerre *49th Parallel* (1941), *One of Our Aircraft Is Missing* (1942), *The Life and Death of Colonel Blimp* (1943) et *A Matter of Life and Death* (1946). Ralph Vaughan Williams, qui composa la bande-son de *49th Parallel*, appelait déjà de ses vœux en 1934 l’avènement de ce qui devint plus tard le film composé :

I still believe that the film contains potentialities for the combination of all the arts such as Wagner never dreamed of. [...] [Directors] have not been able to break down the essentially wrong system by which the various arts are segregated and only reassembled at the last moment, instead of coming together from the beginning. It is only when this is achieved that the film will come into its own as one of the finest of the fine arts. [...] Perhaps one day a great film will be built up on the basis of music. The music will be written first and the film devised to accompany it, or the film will be written to music already composed¹⁹⁹.

The Tales of Hoffmann et *Oh, Rosalinda!!* furent effectivement tournés à partir de musique préexistante, tandis que les passages entièrement musicaux de *The Red Shoes* et *Black Narcissus* se basèrent sur une musique composée *ad hoc*, à partir de laquelle les séquences étaient filmées, à l’aide d’un métronome. Si l’idée de film composé ne trouva son aboutissement chez Powell et Pressburger qu’après la guerre, il est évident qu’elle apparaissait en germe dans *49th Parallel*, dans lequel la musique extradiégétique domine – le film contient un passage de plusieurs minutes dénué de dialogues – et qui contient de nombreux airs populaires dans sa bande-son in. La structure du film pourrait même être considérée comme opératique, ce que souligne le

¹⁹⁷ Andrew Moor, *Powell & Pressburger: A Cinema of Magic Spaces* (London: I.B. Tauris, 2012), 190.

¹⁹⁸ Le terme fut employé pour la première fois par le philosophe allemand Karl Friedrich Eusebius Trahndorff dans son ouvrage *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst* [*L’Esthétique ou l’enseignement de l’idéologie et de l’art*] (*Aesthetik, oder Lehre von der weltanschauung und kunst*. [Berlin: in der Maurerschen buchhandlung, 1827]).

¹⁹⁹ Ralph Vaughan Williams, « National Music (1934) », in *National Music and Other Essays*, 2nd ed (New York: Clarendon Press, 1996), 162-65.

cinéaste Kevin Macdonald, biographe et petit-fils d'Emeric Pressburger (qui était lui-même grand amateur d'opéra) : « The structure was highly schematic, almost allegorical, with four « acts » in each of which the Nazi group encounters a different element of the Canadian population²⁰⁰ ». Chaque mouvement est en effet caractérisé par un nouveau thème musical suivant la progression géographique des soldats nazis à travers le Canada²⁰¹. *One of Our Aircraft Is Missing* par ailleurs, par son absence totale de musique off et par le rôle primordial conféré à ses sons in (rappelons que par l'absence de musique off, Powell souhaitait laisser s'exprimer les « sons naturels d'un pays en guerre²⁰² »), y compris dans le générique de début, pourrait également être perçu comme le versant sonore du film composé. « Every sound was to be authentic, and as I have said there was to be no music. When I announced this, Emeric asked me what sound I imagined would be over the credit titles, which usually come at the beginning of the film. I said I supposed the drone of aircraft engines²⁰³ », déclare Michael Powell dans son autobiographie.

Le film est par ailleurs lui aussi construit selon une structure en actes : le prologue et le générique de début sont entièrement dominés par le ronflement des moteurs d'avion, l'épisode se déroulant chez Els Meertens par les sons naturels de la campagne néerlandaise (bêlements de moutons, chants d'oiseaux, grincement des pales des moulins) ; la séquence située à Haarlem (dans l'église, chez le bourgmestre et enfin au match de football) est caractérisée par la prééminence du « Wilhelmus » ; l'épisode de Katwijk chez Jo de Vries, par les explosions et les bombardements alliés, et l'épilogue fait enfin office de conclusion optimiste, avec un retour au ronflement rassurant des moteurs sur la piste de décollage²⁰⁴.

²⁰⁰ Kevin Macdonald, *Emeric Pressburger: The Life and Death of a Screenwriter* (London: Faber and Faber, 1994), 171.

²⁰¹ Il s'agit principalement du prélude composé à partir de l'hymne national canadien pour le prologue (intitulé « The New Commonwealth » par Vaughan Williams), du thème associé au trappeur Johnnie (« Alouette » et « En roulant ma boule ») ainsi que de la mélodie pastorale des Inuits dans le premier mouvement, de la mélodie de la jeune hutte Anna (« Lasst uns das Kindlein Wiegen ») dans le deuxième, de la mélodie swing associée à Winnipeg ainsi que de la mélodie au piano (« The Lake in the Mountains ») dans le troisième, et du retour du prélude dans le quatrième. On pourrait également considérer comme caractéristique du dernier mouvement le bruit des chutes du Niagara, qui délimite auditivement la frontière entre Canada et États-Unis.

²⁰² « I had decided on complete naturalism. There would be no music. There would only be the natural sounds of a country at war » (Powell, *A Life in Movies*, 2000, 389).

²⁰³ *Ibid.*, 391.

²⁰⁴ Pour Michel Chion, la grande majorité des musiques de films sont composées selon des codes inspirés de l'opéra wagnérien : « Peut-être les neuf dixièmes des partitions des films de l'époque classique et moderne sont construites sur des leitmotiv [...] [et] le recours à des ostinatos pour soutenir le discours est le procédé d'écriture le plus répandu, car le plus pratique, dans la musique de film », écrit-il dans *La musique au cinéma* (Chion, *La musique au cinéma*, 1995, 255.) Mais le fait que, dans les deux films mentionnés, les sons in revêtent une importance primordiale et que certains passages se passent entièrement de dialogues pour laisser place à la musique les rapproche d'autant plus d'une esthétique opératique.

Bien que les films de guerre de Powell et Pressburger contiennent déjà les prémisses de leurs considérations futures, il semblerait qu'ils n'en aient guère à l'époque pris la mesure, comme le montre cette déclaration de Michael Powell dans son autobiographie :

I had been using music for years as a tool, which I pretended to be able to handle. I had never looked on music as a language, a philosophy, or a science. I had used it in my films as just another sound. When Muir Mathieson suggested that we invite Ralph Vaughan Williams to write the music for *49th Parallel*, I had a glimpse of what could be done in our medium by a great composer, but I didn't follow it up²⁰⁵.

Si l'on considère pourtant le climat d'émulation et d'échange qui caractérisait la collaboration de Powell et Pressburger avec leur équipe technique, il paraît peu probable que Powell soit resté totalement imperméable aux choix musicaux de Vaughan Williams, d'autant que ce dernier fait état dans *National Music* de la circulation constante de la partition de musique de film entre le compositeur, le directeur musical et le réalisateur avant qu'elle ne prenne sa forme définitive. Muir Mathieson, directeur de l'Orchestre Symphonique de Londres et chef d'orchestre officiel du Ministère de l'Information, prônait également une mise en commun de toutes les formes artistiques dans une « œuvre d'art totale », dans laquelle la musique ne doit pas servir à pallier les lacunes du montage ou du scénario, mais être pensée dès le départ comme acteur du film à part entière : « [Music] must be accepted not as a decoration or a filler of gaps in the plaster, but as a part of the architecture²⁰⁶ ».

La place de choix qu'occupent la musique et le son dans les deux films mentionnés tient enfin au rôle subversif qu'ils occupent, puisqu'ils permettent d'accéder à des espaces liminaux, dans lesquels la menace nazie est oblitérée. En 1933, le régime nazi mit en place une *Reichsmusikkammer* (« Chambre de musique du Reich ») dont le but était d'établir une liste de genres musicaux ou de compositeurs jugés « dégénérés » et indésirables. Sur cette liste figuraient toutes les œuvres de compositeurs d'origine juive (ou mettant en scène des personnages juifs), africaine, ou étant ouvertement opposés au régime nazi. La musique moderne, qui représentait une « perversion » du canon classique, était également vue comme une menace pour l'ordre nazi et le jazz, associé à la culture afro-américaine, était totalement banni. Ainsi la présence dans les films – en particulier de résistance – de mélodies ou de chants appartenant à un genre

²⁰⁵ Powell, *A Life in Movies*, 2000, 58.

²⁰⁶ Cité dans Cameron, *Sound and the Documentary Film*, 73. De même, l'historien du cinéma John Huntley écrivait en 1947 « Music should be an integral part of the construction of the picture like the direction, the decor or the dialogue » (John Huntley, *British Film Music* [Londres: S. Robinson, 1947], 43).

proscrit par l'Allemagne nazie peut-elle être perçue comme la manifestation d'une résistance pacifique à la domination culturelle allemande. Dans *49th Parallel*, une séquence met en scène l'arrivée des deux Nazis ayant survécu au périple canadien, dans un camp amérindien situé dans les Rocheuses où est installé l'anthropologue Philip Armstrong Scott (interprété par Leslie Howard), décrit plus tard par le lieutenant Hirth comme un être « apathique et parfaitement dégénéré » (« soft and degenerate all through »). Leur arrivée dans le camp est accompagnée par une mélodie au piano, composée dans le style de Debussy – compositeur dont les œuvres étaient bannies par le régime nazi – et dont la source est plus tard révélée comme étant le poste de radio de l'anthropologue. Cette mélodie sereine et éthérée est l'illustration de l'attitude pacifiste de Philip Armstrong Scott, qui affiche une totale indifférence à l'égard de la guerre (« Up here in the Rockies the war seems so remote one can't take it so seriously. Of course, one knows one half of humanity is trying to wipe out the other half but, up here among the mountains, in the spruce forest, one sees it in perspective, so that it seems almost unimportant »). On entend par ailleurs un extrait de *fiddling* traditionnel canadien depuis le poste de radio situé au comptoir commercial de la Hudson Bay Company, rapidement coupé par les Nazis qui tentent de s'en servir. Le « fiddling », genre parent de la musique country américaine, était également considéré comme subversif par la *Reichsmusikkammer*. Si le Canada était déjà engagé aux côtés des Alliés en tant que pays du Commonwealth, le film était destiné à encourager l'entrée en guerre des États-Unis. En mettant en avant des genres musicaux autochtones et leur rejet par le régime nazi, Powell et Pressburger et leur équipe souhaitaient attirer l'attention sur le danger qui menaçait la liberté d'expression chère aux Américains, si rien n'était fait pour empêcher la progression des Nazis.

De même, au début de *One of Our Aircraft Is Missing*, alors que les pilotes s'appêtent à bombardier Stuttgart, l'un d'entre eux, Geoff, évoque sa relation avec une infirmière stuttgartoise qu'il fréquentait à une époque, et se met à entonner un air qu'elle lui chantait souvent, « Ich küsse ihre Hand, Madame » (en français « Je baise votre main, Madame »), malgré son interdiction par le régime nazi, puisque son compositeur était juif. L'accompagnement des bombardements de Stuttgart par une chanson en allemand (que reprennent ensuite les coéquipiers de Geoff) bannie par le régime nazi²⁰⁷ est éminemment séditionnel. Comme le suggère Kevin Macdonald, il pourrait s'agir d'une revanche de

²⁰⁷ Ce procédé n'est pas sans rappeler la scène finale de *Dr. Folamour* (1964) de Stanley Kubrick, où des images d'explosions nucléaires sont accompagnées par la chanson « We'll Meet Again », de Vera Lynn.

Pressburger sur l'antisémitisme dont il avait été victime à Stuttgart, où il avait effectué ses études d'ingénieur :

The references to the girls in Stuttgart and the song « I kissed your little hand, Madame » (“The composer was a Jew, I believe”), certainly have a personal resonance. Emeric deliberately chose Stuttgart as the target for the bomb raid because he had so disliked the town as a student – it was the place where he had first experienced anti-semitism²⁰⁸.

Mais le choix particulier de « Ich küsse ihre Hand, Madame », outre le fait qu'il s'agisse d'une chanson d'amour innocente dont l'interdiction ne paraît que plus absurde, n'est par ailleurs pas anodin, puisque le tout premier film parlant européen, réalisé par l'Allemand Robert Land et produit en 1929 par la compagnie Super-Film, avec Marlene Dietrich comme vedette (illustre opposante au régime nazi), portait également ce titre. Dépourvu de dialogues, le film contient plusieurs chansons interprétées par Richard Tauber, le compositeur juif auquel Geoff fait référence. Le recours à cette chanson a donc une double visée : celle de manifester l'omniprésence de la résistance contre le Nazisme, même au cœur de l'Allemagne (elle annonce donc le thème principal de *One of Our Aircraft Is Missing*), et celle d'attirer l'attention sur l'importance du son dans le film, dont l'utilisation avait subi une évolution spectaculaire depuis la production du premier « talkie » européen.

La révélation d'espaces sonores liminaires plus permissifs, suspendus entre le réel et le fantasmé, le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs est également un thème récurrent dans les trois autres films de guerre des deux réalisateurs. Dans *A Canterbury Tale* (1943) par exemple, dont l'action se déroule autour du camp militaire de Chillingbourne, un village fictif situé près de Canterbury, l'analogie entre les pèlerins des *Contes de Cantorbéry* du poète médiéval Geoffrey Chaucer et leurs homologues modernes, les soldats en garnison dans le village, est illustrée par des sauts dans le passé, déclenchés par des signaux sonores entendus chaque fois qu'un des personnages emprunte la route de Cantorbéry. Alison Smith, londonienne venue effectuer des travaux agricoles comme bénévole de la Women's Land Army affirme, à son arrivée à Chillingbourne, entendre des « sabots, des voix et un luth, ou un instrument y ressemblant » (« horses hooves, voices and a lute, or an instrument like a lute »), tandis qu'un air médiéval traverse les frontières de son imagination pour intégrer la bande-son. Dès lors, chaque fois que le passé pénètre le présent, on entend un chœur de femmes, faisant office d'incantation magique

²⁰⁸ Macdonald, *Emeric Pressburger*, 194.

permettant de remonter le temps. Cet air ressurgit à plusieurs reprises, chaque fois que, par l'intercession de la cathédrale de Canterbury, se manifeste une épiphanie pour les trois « pèlerins modernes » (Alison, le sergent britannique Peter Gibbs, et le sergent américain Bob Johnson), tout comme pour les pèlerins médiévaux, « venus à Canterbury pour recevoir une bénédiction ou faire pénitence », comme le commente Thomas Colpeper, un notable de Chillingbourne passionné d'histoire. Cette synthèse temporelle déclenchée par le son permet d'établir un parallèle implicite entre la société féodale et la RAF, et entre la spiritualité du pèlerinage chaucérien et l'effort de guerre, comme le symbolise le raccord, au début du film, entre un faucon lancé par l'un des pèlerins médiévaux cheminant sur la route de Canterbury, et un Spitfire, terminant la course du rapace dans le ciel. « I believe, as Kipling did, that the past is always present within the present and that it will show through, if people would just allow themselves to be open to it²⁰⁹ », déclarait Powell dans un entretien. Cet attachement à l'héritage historique et culturel de la Grande-Bretagne reflète bien les directives du « Programme For Film Propaganda » édictées par la Films Division du Ministère de l'Information, dont l'un des articles soulignait la nécessité de rappeler l'importance du patrimoine britannique, rempart dressé contre la barbarie nazie.

A Matter of Life and Death (1946) fut réalisé peu avant la fin de la guerre dans le but de consolider l'entente anglo-américaine – la présence de soldats américains sur le sol britannique n'étant pas, à l'époque, universellement appréciée. Le film met en scène un pilote de l'air britannique, Peter David Carter (David Niven), qui survit miraculeusement au crash de son avion, suite à une « erreur d'aiguillage » du personnel de l'au-delà (le brouillard étant trop épais, ils ne réussirent pas à le localiser), après être tombé amoureux de June (Kim Hunter), soldate américaine avec qui il entre en contact par intercom avant de s'écraser. L'au-delà envoie aussitôt sur terre l'un de ses représentants, le « Conducteur 71 », afin de réclamer la vie du pilote. Le film joue volontairement sur une indétermination entre réalité et hallucinations – les visions de l'au-delà et les apparitions du Conducteur 71 sont-elles issues de l'imagination de Peter, victime d'une altération de ses facultés mentales suite à l'accident, ou font-elles partie de la réalité ? Le passage du monde réel au monde fantasmé, ou du royaume des vivants à l'au-delà se fait, une fois de plus, par l'entremise de signaux sonores. Comme le souligne le psychiatre de Peter, Dr. Reeves (Roger Livesey), le va-et-vient entre les deux dimensions est causé par une

²⁰⁹ Michael Powell, *A Life in Movies*, BBC Radio - Meridian, 1 janvier 1986, <https://www.bbc.co.uk/programmes/p03m0ptx> (consulté le 11/02/2013).

séries d'« hallucinations très organisées » (« highly organised hallucinations »), de nature notamment auditive. Lorsque Carter bascule d'un monde à l'autre, les sons qui l'entourent se mêlent progressivement à des sons fantasmés, qui finissent par prendre pleinement le dessus. C'est également un son – ou plus précisément son absence – qui marque ce basculement, puisque la cloche à main, qui lui a été donnée par le médecin afin qu'il puisse le prévenir de ses hallucinations, ne tinte plus. Le prologue du film souligne dès le départ l'importance du son comme marqueur géographique : il s'ouvre sur des images de l'espace, tandis que la voix off décrit les différents types d'étoiles, de planètes et de constellations. On se rapproche ensuite de la terre, et le commentaire, après en avoir souligné l'aspect rassurant et familier (« Here's the earth, our earth, moving around in its place, part of the pattern, part of the universe, reassuring isn't it ? »), s'exclame d'une voix saccadée « It's night over Europe, the night of 2 May 1945 », tandis que la caméra s'approche de l'Europe, sur laquelle brûle un point, que la voix off décrit comme un raid aérien sur une ville allemande. La bande-son est alors peu à peu dominée par les sons entremêlés de signaux en code morse, de cornes de brume, de voix radiophoniques (parmi lesquelles on distingue d'abord celle de Hitler, alors que se font entendre les sons du raid aérien sur l'Allemagne, puis un discours de Churchill), de chutes de bombes et d'explosions, ou encore du ronronnement familier des moteurs d'avions. « And here, rolling in over the Atlantic is a real English fog. I hope all our aircraft got home safely. Even the big ships aren't frightened. Listen to all the noises in the air, listen, listen », reprend la voix off, suite à quoi on entend la voix de June (« Request your position, request your position, come in Lancaster, come in Lancaster »), puis la réponse de Peter David Carter. L'invitation au spectateur à prêter attention aux bruits caractéristiques de la nation britannique vise, là encore, à en souligner l'idiosyncrasie, mais leur présence diffuse, qui sourd de ce « brouillard anglais véritable » renvoie également à la nature quasi-magique des espaces liminaires qui font l'objet du film. « *A Matter of Life and Death's* England is yet another version of Prospero's cell, "full of noises"²¹⁰ », suggère Andrew Moor.

If you lived and worked in the movies in those days, when the camera could lie and lie and lie, you could never take the sound camera seriously, tied down as it was to dialogue, sound effects and music. We never did. Our business was not realism, but surrealism. We were storytellers, fantasists. This is why we could never get on with the documentary film

²¹⁰ Moor, *Powell & Pressburger*, 146.

movement. Documentary films started with poetry and finished as prose. We storytellers started with naturalism and finished with fantasy²¹¹.

L'authenticité des sons d'un film comme *One of Our Aircraft Is Missing* (« every sound was to be authentic²¹² ») participerait donc davantage de la recherche d'un « effet de réel » – consistant, comme le définit Roland Barthes²¹³, à disséminer dans l'œuvre d'art des éléments renvoyant au réel afin que l'esprit opère avec celui-ci un parallèle presque inconscient – que d'une esthétique réaliste, que Powell récusait, comme il l'exprimait dans un entretien :

I don't like documentaries, and have never liked them. I've always had disputes with English filmmakers because they are so proud to be great makers of documentaries. [...] Films are made to tell stories, not to make statistics. There is nothing very exciting about the fact that a film is realistic. In fact, I am very opposed to naturalism. I love real trees to climb or to lean against but I don't see what they can bring that would be useful to a film²¹⁴.

Pour lui, le son pouvait donc revêtir un rôle autrement plus fécond que la représentation fidèle de la réalité, et l'expérimentation sonore permettait de dépasser les frontières de l'imagination et de pénétrer des dimensions situées aux confins du réel. Cela ne revient pas pour autant à classer les longs-métrages de guerre de Powell et Pressburger dans la catégorie des *escapist fantasies*²¹⁵, puisque le son permet dans ces films de pénétrer des espaces où la liberté des populations occupées ou l'indépendance britannique sont restaurées ou préservées. Au contraire, l'intrusion de ces sons dans des espaces où règne la répression se voulait donc une anticipation de la victoire et un encouragement à continuer le combat.

En raison de son statut de réfugié politique, Emeric Pressburger porta toujours sur la Grande-Bretagne un regard particulier – il fut employé jusqu'à la fin des années 1920 par la compagnie de production berlinoise UFA, avant de fuir l'Allemagne nazie en raison de son

²¹¹ Powell, *A Life in Movies*, 2000, 532.

²¹² *Ibid.*, 391.

²¹³ Les objets du réel seraient alors, comme l'écrit Roland Barthes, « vidés de leur signe » et de leur « plénitude référentielle » pour n'être plus qu'un pur transfert du réel au sein du médium artistique : « La désintégration du signe – qui semble bien être la grande affaire de la modernité – est certes présente dans l'entreprise réaliste, mais d'une façon en quelque sorte régressive, puisqu'elle se fait au nom d'une plénitude référentielle, alors qu'il s'agit au contraire, aujourd'hui, de vider le signe et de reculer infiniment son objet jusqu'à mettre en cause, d'une façon radicale, l'esthétique séculaire de la « représentation » » (Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications* 11, n° 1 (1968): 89.)

²¹⁴ Michael Powell, *Michael Powell: Interviews*, David Lazar (Jackson: University Press of Mississippi, 2003), 78.

²¹⁵ L'un des articles du « manifeste » des Archers, le nom de la compagnie formée par Powell et Pressburger en 1943, portait d'ailleurs sur ce refus de fuir la réalité : « [N]o artist believes in escapism – and we secretly believe no audience does. We have proved at any rate that they will pay to see truth, for other reasons than her nakedness » (Lettre d'Emeric Pressburger à l'actrice Wendy Hiller, citée dans Macdonald, *Emeric Pressburger*, 189).

judaïsme et de se réfugier à Paris puis à Londres, où il arriva en 1935. « He had always shown a remarkable willingness to be more English than the English²¹⁶ », souligne Kevin Macdonald dans son documentaire sur Pressburger, *The Making of an Englishman* (1995). Bien qu'il fût inscrit, à l'entrée en guerre de la Grande-Bretagne, au Registre Central des Étrangers (Central Registry of Aliens) et contraint par exemple d'observer un couvre-feu, il eut le sentiment d'être plus proche que jamais de son pays d'accueil. « Suddenly I had something in common with everyone I met. It no longer mattered that I was a foreigner, that my English was broken. More than anything else we all wanted to defeat the Nazis²¹⁷ », déclarerait-il quelques années plus tard. Selon Kevin Macdonald, son statut de réfugié lui conférait même une position privilégiée en tant qu'observateur extérieur : « Emeric even had some advantages over his hosts. [...] As England was turned upside down he could observe things with the objective eye of the outsider²¹⁸ ». C'est, pour Macdonald, en vertu de l'« objectivité » de son regard extérieur que ses films ne reflètent pas le chauvinisme agressif qui caractérise certaines des productions de l'époque : « Emeric's ambivalence towards the Germans [il refusait de condamner le peuple allemand en bloc et pensait que les Nazis et leurs partisans étaient seuls responsables] was mirrored by a lack of sycophancy towards the British. He attracted a good deal of personal controversy for criticising the allied war effort²¹⁹ ».

Il en va de même pour la plupart des cinéastes et techniciens du cinéma réfugiés en Grande-Bretagne pendant la Seconde Guerre mondiale pour des raisons religieuses ou politiques. Si les directives de propagande, en particulier dans les films documentaires, directement commandés ou sponsorisés par le Ministère de l'Information, devaient nécessairement être prises en compte, leur application dans les productions cinématographiques auxquelles avaient collaboré des exilés ayant fui l'Allemagne nazie ou les pays occupés était nécessairement différente. Ainsi, la glorification de la nation britannique ou la mise en avant de la *People's War* ou du « mythe du Blitz » se doublaient parfois d'un appel à une union de la classe ouvrière par-delà les frontières, ou à une émancipation des peuples soumis au nazisme. Nous consacrerons le chapitre suivant à l'étude de deux exemples de films documentaires dans

²¹⁶ Dans le documentaire, Pressburger est régulièrement décrit par ses proches et anciens collègues cinéastes comme un Britannique dans l'âme : « As soon as he came to England, he really became an Englishman. He was proud of it and he felt it »; « Emeric was extremely English, he *felt* he was. I don't know if the word "debt" is the right one, but he looked upon England as his home. He once said to me: "I'm much more British than you are, because you were *born* British, whereas I *chose* to be British"; « He was a real patriot. Everything English was perfect » (Kevin Macdonald, *The Making of an Englishman* (Fegment Films, 1995).)

²¹⁷ Macdonald, *Emeric Pressburger*, 159.

²¹⁸ *Ibid.*, 159.

²¹⁹ Macdonald, *The Making of an Englishman*.

lesquels la bande-son, bien que visant en apparence à valider le discours officiel de propagande, permet l'émergence d'un sous-texte subversif venant mettre à mal l'union fantasmée du peuple britannique en temps de guerre.

CHAPITRE 4 – Le son comme outil contestataire par-delà les exigences de propagande

Nous l'avons souligné en deuxième partie de cette thèse, l'ensemble des films britanniques produits pendant la guerre étaient soumis à l'approbation du British Board of Film Censors, et un certain consensus politique émergea, dans les productions cinématographiques, autour de la nécessité de promouvoir l'effort de guerre. Il n'en demeure pas moins que certains cinéastes et techniciens aient pu mettre en avant, grâce à une bande-son créative et polysémique, un message contestant certains des aspects du mythe du Blitz. Nous nous pencherons sur deux films documentaires en particulier, *When the Pie Was Opened* (1941) de Len Lye, dans lequel émerge l'idée d'une unité de la classe ouvrière et de son exploitation par les classes dirigeantes, et *The Silent Village* (1943), film de Humphrey Jennings dont nous avons souligné l'inventivité de la bande-son, qui met en avant une union internationale des mineurs et la nécessité de préserver la diversité linguistique et culturelle du Royaume-Uni, menacée par l'idée d'une union du peuple qui tendrait à en effacer la pluralité.

1. Film et contestation politique

The Life and Death of Colonel Blimp (1943), cinquième long-métrage de Michael Powell et Emeric Pressburger, fit l'objet de discussions houleuses au sein du Ministère de l'Information. Parmi ses détracteurs, le premier ministre Winston Churchill jugeait que le protagoniste du film, Colonel Blimp²²⁰ – créé à l'image du personnage de cartoon de David Low du même nom – était traité, de manière humiliante et irrespectueuse, comme un personnage réactionnaire et peu adapté aux réalités de la Seconde Guerre mondiale. Comme en attestent des documents détenus par le Public Record Office, Churchill et le ministre de la guerre, Sir James Grigg, tentèrent d'empêcher le film d'entrer en production²²¹. Il en avait été de même pour *Ships with Wings* (Sergei Nolbandov, 1941) qui, selon Churchill, provoquerait des sentiments de panique et de découragement en dépeignant une défaite de la Fleet Air Arm, et pour *The Next of*

²²⁰ Par extension, le terme « blimp » désigne en anglais une personne aux opinions démodées ou réactionnaires et au caractère pompeux, considérée représentative d'un groupe dominant dans la politique et la société britanniques. Le personnage de Colonel Blimp avait d'ailleurs été utilisé plusieurs fois par David Low dans les années 1930 comme caricature de Churchill lui-même, pour illustrer par exemple son opposition à l'India Bill de 1935.

²²¹ On peut lire, dans une lettre du Ministre de la Guerre Sir James Grigg à Churchill, datée du 8 septembre 1942, « I attach, as directed, a note on the Blimp film, which is in the course of being produced and which I think is of the utmost importance to get stopped. » (« Letter from Grigg to Churchill », 8 septembre 1942, PRO PREM 4 14/15, Public Record Office.)

Kin (Thorold Dickinson, 1942), dont l'intrigue est centrée sur un commando envoyé sur les côtes françaises et l'échec de ses opérations en raison de *careless talk* et du laxisme de plusieurs officiers britanniques, qui causent la mort de nombreux soldats britanniques. En dépit de l'opposition du premier ministre, ces trois films entrèrent en production. Dans un article retraçant l'historique de la production de *Colonel Blimp*²²², James Chapman montre en effet que le Ministère de l'Information ne possédait pas les leviers nécessaires pour interdire la production d'un tel film. Le seul règlement en vigueur en vertu duquel certains films auraient pu être bannis était le Defence Regulation 39B, qui stipulait qu'un film, pour être interdit, devait « s'efforcer, oralement ou autrement, d'influencer l'opinion publique (au Royaume-Uni ou ailleurs) d'une manière susceptible de porter préjudice à la défense du royaume ou à la poursuite efficace de la guerre » (« endeavour, whether orally or otherwise, to influence public opinion (whether in the United Kingdom or elsewhere) in a manner likely to be prejudicial to the defence of the realm or the efficient prosecution of the War²²³ »). *Colonel Blimp* aurait difficilement pu être considéré comme préjudiciable à la bonne poursuite de la guerre, puisqu'il invite au contraire à un engagement plus déterminé pour la victoire, à travers le personnage du jeune officier Spud Wilson. De plus, quand bien même le règlement eût pu s'y appliquer, il aurait fallu visionner le film terminé pour pouvoir en juger. Il aurait donc été très difficile, voire impossible pour le gouvernement d'arrêter le film au stade de la production. Churchill tenta en dernier recours de conférer au Ministre de la Propagande Brendan Bracken une « autorité spéciale » afin de censurer davantage de films, mais celui-ci refusa, arguant que cela renverrait au peuple une image peu reluisante du gouvernement²²⁴.

L'opposition du gouvernement à certains films ne se traduit jamais par leur interdiction ou leur retrait complet, mais par la suppression de financements publics ou de prêt de matériel – comme ce fut le cas pour *Colonel Blimp* –, par le remaniement ou l'élimination de certains

²²² James Chapman, « "The Life and Death of Colonel Blimp" (1943) Reconsidered », *Historical Journal of Film, Radio and Television* 15, n° 1 (mars 1995): 19-54.

²²³ Cité dans Nicholas Pronay et Jeremy Croft, « British film censorship and propaganda policy during the Second World War », in *British Cinema History*, James Curran et Vincent Porter (London: Barnes and Nobles Books, 1983), 352.

²²⁴ On peut lire, dans un memorandum qu'il adressa à Churchill le 15 septembre 1942, « I am advised that in order to stop it the Government would need to assume powers of a very far-reaching kind. These could hardly be less than powers to suppress all films, even those based on imaginary stories, on grounds not of their revealing information to the enemy but of their expressing harmful or misguided opinions. Moreover it would be illogical for the Government to insist on a degree of control over films which it does not exercise over other means of expression, such as books or newspaper articles. Nothing less, therefore, than the imposition of a compulsory censorship of opinion upon all means of expression would meet the case, and I am certain that this could not be done without provoking infinite protest » (« Letter from Brendan Bracken to Winston Churchill », 15 septembre 1942, PRO PREM 4 14/15, Public Record Office.)

passages, ou encore par le refus d'exporter le film à l'étranger, de peur de renvoyer une image négative de la Grande-Bretagne à ses alliés. De plus, les critiques formulées par les autorités concernaient toujours l'impact négatif de ces films sur le moral des civils (trop de morts parmi les Alliés et pas suffisamment de victimes ennemies, par exemple), ou leur inadéquation avec le principe d'unité du peuple²²⁵. Ainsi, aucun film ne s'inscrivait ouvertement contre la politique du gouvernement Churchill, ou contre la guerre puisque, comme nous l'avons mentionné en deuxième partie de cette thèse, l'attribution de pellicule était conditionnée par la validation préalable du scénario par le British Board of Film Censors.

Par ailleurs, la Seconde Guerre mondiale mit fin aux tentatives de développement d'un cinéma ouvrier de gauche, et la plupart des organisations qui avaient émergé dans l'entre-deux-guerres disparurent. Dans les années 1930, des documentaires furent en effet produits par des organisations politiques telles que le Parti Communiste de Grande-Bretagne et par des associations de cinéastes engagés, telles que la Atlas Film Company, associée à la Federation of Workers Film Societies, qui produisit en 1930 trois *newsreels* sous le titre de *Workers Topical News*, puis la Workers' Film and Photo League, Kino (distributeur formé en 1933), le Progressive Film Institute (qui produisit *Spanish ABC* (1938), sur la guerre d'Espagne, ou encore *Peace and Plenty* (1939) contre la politique d'apaisement du gouvernement de Chamberlain), le Socialist Film Council, et enfin la Workers' Film Association en 1938. Ces organisations étaient affiliées soit au Parti Travailleur, soit au Parti Communiste, mais étaient unies dans la lutte contre l'antifascisme au sein du Popular Front, coalition formée en réaction à la politique d'apaisement du gouvernement par le Parti Travailleur, le Parti Libéral, le Parti Travailleur Indépendant, le Parti Communiste, et même quelques dissidents conservateurs. Des compagnies de production furent enfin formées par des cinéastes indépendants, telles que le Progressive Film Institute de Ivor Montagu, ou le Realist Film Unit de Ralph Bond.

Le Realist Film Unit poursuivit son activité en tant qu'unité documentaire indépendante pendant la guerre, et produisit près de quatre-vingt-dix films pour le gouvernement sur toute la

²²⁵ Pour Ian Christie, la dérogation au principe d'unité du peuple britannique dans l'adversité est précisément ce que reprochait Churchill à *Colonel Blimp* : « The basis of Churchill's propaganda thrust was an idealised concept of "the people" welded into "one nation"; united in suffering and defiance; with class divisions, historical allegiances, even regional distinctions blurred in their stand against the "common enemy" » (Ian Christie, « Blimp, Churchill and the State », in *Powell, Pressburger and Others*, Ian Christie (London: British Film Institute, 1978), 114.)

durée du conflit²²⁶. Ralph Bond et Ivor Montagu, qui continuèrent à réaliser des films au sein de l'unité, furent rejoints par des cinéastes et techniciens, pour la plupart sympathisants communistes, tels que Len Lye, ou le compositeur et ingénieur du son Ernst Meyer, réfugié politique allemand surveillé par le MI5 pour son appartenance au KPD. Un rapport du MI5 décrivait d'ailleurs le Realist Film Unit comme un « repaire de communistes » :

There seems little doubt that it is a rendezvous for communists. [...] Ralph Bond [...] is now earning a princely salary through film work for the Ministry of Information. [...] There is very little doubt that Bond and Meyer are in very close political contact [and are] both connected with the Realist Film Unit. This film centre also houses Ivor Montagu, the well-known communist²²⁷.

Nous avons plus haut souligné le caractère expérimental ou subversif de certains des films réalisés au sein du Realist Film Unit, comme *Newspaper Train* (1942), *Kill or Be Killed* (1942), ou *Cameramen at War* (1944). D'autres films, tel que le documentaire dramatisé de cinquante minutes *Soldier, Sailor* (1944, Alexander Shaw), mettent clairement en avant des idées sinon communistes, du moins résolument anticapitalistes. Le membre d'équipage néo-zélandais du DEMS (Defensively Equipped Merchant Ship) sur lequel se concentre le film est probablement le personnage le plus prolix, alors que ses discours n'ont strictement aucune motivation diégétique. Il se lance régulièrement dans des tirades contre le système financier capitaliste (« that's high finance my lads, it's a vicious circle of everybody owing everybody and nobody paying nobody »), le libre-échange (« the world's like this ship, drifting along with their engines bust, but where are we drifting to? [...]»²²⁸), la publicité (« Take advertising, that's a waste of the world's time [...]»²²⁹) et en faveur de l'engagement politique (« Look, I'm just trying to make you politically conscious » / « Yes, well I'd rather be happy and unconcious » / « That's cynics like you that got the world into this flaming mess »). L'agitateur à l'origine de ces harangues

²²⁶ L'organisation du Realist Film Unit pendant la guerre était basée sur une réelle coopération de ses dix-sept employés, qui percevaient indifféremment le même salaire de £10 par semaine, et apparaissaient au générique en tant qu'équipe.

²²⁷ Source : Charmian Brinson et Richard Dove, *A Matter of Intelligence: MI5 and the Surveillance of Anti-Nazi Refugees, 1933-50* (Manchester: Manchester University Press, 2016).

²²⁸ « It's drifting on the rocks, chum, that's what, and you and me have got to lend a hand » / « Politics ain't my cup of tea » (co-équipier britannique) « Here you are, you see, laissez faire. [...] There's proper work to be done: we've got to sweep away all these trusts and cartels [...] ».

²²⁹ « Everybody's spending more than they can afford, buying things they don't need so that somebody can spend more money telling everybody to buy lots more of what they can quite well do without. Lots of people spending their lives telling us how to use more fancy oil on our hair. When you lose your hair, they're telling you to rub something on it to bring it back again, which it never does. Telling you to pour patent medicines down your throat to cure you of something you never knew you had. If you're lucky enough to buy a car, they tell you to sell it before you've had it ten minutes and buy a new one, which isn't any better. That's advertising for you, it's another vicious circle. »

incite ensuite son co-équipier à changer l'état actuel des choses en votant aux prochaines élections générales. De la même façon, plusieurs des films du Realist Film Unit mettent en scène des personnages secondaires qui expriment un engagement politique de gauche reflétant les positions de l'unité documentaire, qui ne pouvaient s'exprimer qu'à demi-mots pendant la période du conflit et la collaboration provisoire entre les partis. Un film du Realist Film Unit, *When the Pie Was Opened*, produit en 1941 par le Ministère de l'Information et le Ministère de l'Alimentation et réalisé par Len Lye, mérite une attention particulière, en ce qu'il laisse poindre, à travers sa bande-sonore uniquement, une critique subtile de la *People's War*.

2. *When the Pie Was Opened* (1941) : « symphonie de la Grande-Bretagne en guerre », ou « rythme de la Grande-Bretagne laborieuse »²³⁰ ?

L'intrigue du semi-documentaire²³¹ *When the Pie Was Opened*, troisième court-métrage réalisé par Len Lye pour le Ministère de l'Information²³², se concentre sur une famille de classe moyenne vivant à la campagne, composée d'une fillette qui s'ennuie et rêve d'une « tourte au merle » – l'expression « blackbird pie » provenant de la comptine « Sing a Song of Sixpence », sur laquelle sont basés le scénario et la plupart des images du film²³³ – de sa mère, qui cuisine une tourte aux légumes (en l'absence de viande, qui était rationnée), dont elle tire la recette de la rubrique « Food Facts » du journal, et de son père, qui s'en va travailler à bicyclette et rentre pour le repas. En dépit de la relative austérité de son sujet, le film se distingue par des effets sonores audacieux, qui l'inscrivent dans une veine résolument surréaliste. La séquence dans laquelle la mère s'attèle à la préparation de la tourte est notamment emblématique d'une esthétique de contrepoint sonore. Celle-ci est en effet basée sur un collage sonore en vertu duquel on entend des ordres vociférés et une troupe militaire au pas alors qu'elle collecte les légumes, le cliquetis de machines d'usine et le caquetage d'oiseaux de basse-cour ainsi que le meuglement d'une vache lorsqu'elle les coupe, le clapotis des vagues et le cri des mouettes alors

²³⁰ « The symphony of Britain at war » (commentaire d'ouverture du film *Listen to Britain*, prononcé par Leonard Brockington), et « the rhythm of workaday Britain », intertitre contenu dans le court-métrage *Trade Tattoo*, réalisé en 1937 par Len Lye pour le GPO Film Unit.

²³¹ Le film traite d'un aspect pragmatique de la guerre, le rationnement, et est joué uniquement par des acteurs non-professionnels, mais se construit autour d'une intrigue et contient des dialogues.

²³² Après l'entrée en guerre de la Grande-Bretagne, Len Lye réalisa, pour le Ministère, *Swinging the Lambeth Walk* (1939), *Musical Poster #1* (1940), *Newspaper Train* (1942), *Work Party* (1943), *Killed or Be Killed* (1943), et *Cameramen at War* (1944), ainsi que plusieurs courts-métrages d'instruction pour le Realist Film Unit à propos du rationnement et de la récupération, *Wheatmeal Bread* (1941), *Collapsible Metal Tubes* (1942), et *Planned Crops* (1943).

²³³ Le titre-même du film, « When the Pie Was Opened », est un vers tiré de cette comptine.

grondement faisait partie du paysage sonore régulier de la région. Bien que le Kent n'eût pas été directement touché par la guerre, la crainte d'une invasion allemande était omniprésente, d'où son évocation indirecte dans le film. Inversement, les sons naturels de la vie quotidienne de la Grande-Bretagne rurale – le caquetage des oiseaux de basse-cour, le bruit d'un ruisseau, le chant des oiseaux et le cri des mouettes, le clapotis des vagues – sont à entendre tout au long du film comme la contrepartie pacifique de ces signaux sonores inquiétants, et résonnent comme les symboles de la beauté et de la tranquillité de la nation, à préserver à tout prix.

Ces deux types de sons – étrangers et domestiques – ne sont pas simplement opposés. Tout comme dans un certain nombre de documentaires réalisés pendant la guerre (nous mentionnions plus haut *Our Country*, par exemple), il semble y avoir une assimilation des sons de la guerre aux sons domestiques, connotant l'intériorisation progressive de l'effort de guerre. Cette mise en avant du paysage sonore autochtone plutôt que des sons aliénants de la guerre n'est pas surprenante, si l'on considère les convictions politiques de Len Lye, reflétées en particulier dans son essai « Individual Happiness Now », que nous avons traité dans le premier chapitre de cette partie.

When the Pie Was Opened présente donc un certain nombre de similitudes thématiques et formelles avec d'autres films documentaires d'information produits par le Ministère. Sa portée pratique tout d'abord, son évocation discrète de la guerre et sa bande sonore fédératrice, en font en apparence un film de propagande efficace. Il se distingue toutefois des documentaires similaires par son traitement créatif de la bande-son qui comporte un sous-texte autrement plus subversif qu'il n'y paraît au premier abord.

Sous couvert du respect des principes de propagande, l'expérimentation sonore dans le film véhicule une critique sociale mordante. Elle suggère notamment que les classes moyennes et supérieures n'ont été maintenues en temps de guerre que grâce à la classe ouvrière, dont le travail est célébré. Len Lye était lui-même issu d'un milieu ouvrier et sympathisait avec les militants socialistes et communistes de Londres, mais il était également très méfiant à l'égard de la classe politique. Plutôt que de s'identifier à un camp politique particulier, il préférait chercher à comprendre la façon dont vivaient les citoyens ordinaires de Grande-Bretagne²³⁶. Le fait que

²³⁶ Nous sommes redevables à Roger Horrocks, biographe et ancien collaborateur de Len Lye, qui nous a fourni des informations sur les convictions et activités politiques de ce dernier.

les « ordres » constituant les étapes de la recette soient donnés par une voix féminine désincarnée, dont l'accent est résolument de classe supérieure, et exécutés aux sons reconnaissables de la classe ouvrière (agriculteurs, ouvriers d'usine ou de chantiers navals) peut par exemple être lu comme une critique des riches et des puissants qui, à l'abri des vicissitudes de la guerre, n'étaient jamais réellement confrontés aux pénuries ou aux dommages causés par les bombes.

La première partie du film est marquée par la répétition des comptines « Sing a Song of Sixpence », « Old Mother Hubbard » et « Nuts in May », toutes sur le thème de la nourriture (ou son absence), et chantées par des voix d'enfants. Progressivement, tout au long de la deuxième partie du film, les comptines sont remplacées par un nouveau type de leitmotiv musical, la voix de la femme de classe supérieure, et les roulements de tambour qui l'accompagnent. Dans la dernière partie, lorsque la tarte est servie et mangée, on entend à nouveau « Sing a Song of Sixpence²³⁷ », dont les paroles ont été cette fois modifiées – « Four and twenty blackbirds baked in a pie. When the pie was opened, the birds began to sing. Wasn't that a dainty dish to set before a king » devient « All the season's vegetables baked into a pie. When the pie is opened the family say "My, my!" Isn't that a dainty dish to set before the F.A.M.I.L.Y. ». On pourrait voir là une illustration de la résilience du peuple, capable de trouver des solutions aux problèmes de pénurie. Mais cet anéantissement progressif des moyens d'expression du peuple pourrait aussi être interprété comme la voix de la classe dirigeante, ou celle du gouvernement et de son discours de propagande, occultant la réalité de la guerre. Si l'on s'en réfère à la version préparatoire du film, la voix serait d'ailleurs celle du Ministère de l'Alimentation (« Ministry of Food voice²³⁸ »).

Une autre séquence du film, qui met en scène un vers de la comptine « Sing a Song of Sixpence » tel que se l'imagine la fillette – « When the pie was opened the birds began to sing, wasn't that a dainty dish to set before a king » – possède un sous-texte clairement subversif qui,

²³⁷ Le passage de « Sing a Song of Sixpence » que l'on entend dans le film est le suivant : « Sing a song of sixpence/A pocket full of rye./Four and twenty blackbirds,/Baked in a pie./When the pie was opened/The birds began to sing;/ Wasn't that a dainty dish,/To set before the king. » Le sens de ses paroles est relativement cryptique : selon le *Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, celles-ci sont liées à plusieurs événements historiques et éléments de tradition folklorique (la reine symbolisant la lune, le roi symbolisant le soleil, et les merles le nombre d'heures dans une journée). Il est également probable que la comptine fasse référence à une recette latine de l'Antiquité consistant à confectionner des tourtes contenant des oiseaux vivants, qui s'envoleraient au moment où celles-ci seraient découpées (« to make pies so that the birds may be alive in them and flie out when it is cut up ») (Peter Opie, *The Oxford dictionary of nursery rhymes* [Oxford: Clarendon Press, 1951], 394-95).

²³⁸ « When the Pie Was Opened (recipe for a vegetable pie) 1941 », 1941, INF 6/490, National Archives.

une fois de plus, se révèle à travers sa bande sonore. Dans cette séquence, la jeune fille est assise à table avec son père qui porte une couronne, incarnant ainsi ostensiblement le roi et la classe dirigeante dans son ensemble. Son père coupe une part de tourte, puis la sert dans un plat, qu'il tend à sa fille – qui serait, par extension, la personnification du peuple britannique²³⁹. La part de tarte est garnie d'un merle factice, traditionnellement considéré comme un oiseau de mauvais augure, qui pourrait être ici la menace d'une invasion allemande. Mais au moment où le père-roi tend le plat à sa fille-sujet, celui-ci tombe et s'écrase au sol dans un fracas que nous décrivions plus haut comme pouvant s'apparenter à celui d'une attaque aérienne. La technique du contrepoint sonore est là encore utilisée : la chute de l'assiette au ralenti est accompagnée du bruit d'une scie sur une planche (que l'on pourrait identifier comme celui de l'industrie du bois, qui servait ensuite à la construction de navires de guerre). On entend ensuite l'écho répété d'une voix désincarnée répétant « No, you can't have pie, dear », qui s'avère par la suite être celle de la mère de famille. Une interprétation possible de la séquence serait l'incapacité du roi – et du gouvernement britannique, par extension – à nourrir ou à aider son peuple, dont la vie est désormais entièrement consacrée à l'effort de guerre national.

L'ingénieur du son de *When the Pie Was Opened*, Ernst Meyer, contribua à de nombreux courts-métrages officiels (non moins de quarante-cinq films au total, dont trois en collaboration avec Len Lye) – en tant qu'ingénieur du son, compositeur ou réalisateur – à la bande-son souvent expérimentale, tels que *Mobilise Your Scrap*, que nous avons analysé dans le deuxième chapitre de cette partie. Comme nous l'évoquions plus haut, Meyer, en tant que Juif et membre du Parti Communiste Allemand (Kommunistische Partei Deutschlands), avait fui l'Allemagne nazie en 1933, et s'était réfugié en Grande-Bretagne, où il se rendait officiellement pour assister à un congrès de musicologues à Cambridge après avoir étudié la musicologie auprès d'Arnold Schering, Erich von Hornbostel et Curt Sachs à la Friedrich-Wilhelm University de Berlin, ainsi que la composition avec Paul Hindemith, Max Butting et Hanns Eisler. Comme le souligne Geoff Brown dans un article consacré aux carrières d'Ernst Meyer et de son confrère Hans May, il avait adhéré au Parti Communiste en tant qu'étudiant, ce qui le conduisit à considérer, tout au long de sa carrière et à des degrés divers, ses activités musicales comme des outils permettant de refléter les luttes et les aspirations révolutionnaires²⁴⁰. Il poursuivit d'ailleurs ses

²³⁹ Voir annexe 10.

²⁴⁰ Geoff Brown, « Music for the People: Escapism and Social Comment in the Work of Hans May and Ernst Meyer », in *Destination London: German-Speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950*, Tim Bergfelder et Christian Cargnelli (New York: Berghahn Books, 2008), 205.

activités politiques à son arrivée en Grande-Bretagne, dirigeant des chœurs d'ouvriers et adhérant à la Workers' Music Association et à la Freie Deutsche Kulturbund (Union culturelle allemande libre), lieu de socialisation pour les réfugiés allemands de Londres qu'il contribua à créer en 1938, ce qui lui valut d'être surveillé par les services secrets britanniques.

Son approche créative et contrapuntique de la bande-son lui fut sans doute inculquée par Hindemith, dont les cours à la Hochschule für Musik comprenaient des principes de composition pour le cinéma et de théorie du contrepoint sonore, et par Max Butting, dont il avait suivi les cours de composition expérimentale pour la radio. C'est sans doute par ce biais qu'il se familiarisa avec la pièce radiophonique, ou *hörspiel*, *Wochenende* [*Week-end*], composée en 1930 par Walter Ruttmann, qui dépeint le rythme du paysage urbain berlinois et de sa classe ouvrière au cours d'un week-end, et présente plusieurs similitudes avec *When the Pie Was Opened*. Certains sons spécifiques utilisés dans le film, tels que le sciage du bois, le chant des oiseaux, le cliquetis des machines d'usine et les cris indistincts que l'on entend lors de la préparation de la tourte, rappellent distinctement plusieurs des sons présents dans la pièce de Ruttmann. Il semble que Meyer, par le recours à des matériaux sonores similaires et par le brouillage constant des frontières entre sons diégétiques et extra-diégétiques, ait joué volontairement d'une ressemblance avec *Wochenende*. Comme nous l'avons mentionné, le film s'ouvre sur le morceau « Solitude » de Duke Ellington, dont l'appartenance à la diégèse n'est révélée qu'au bout de quelques minutes, alors que la caméra s'arrête sur un poste de radio d'où semble émaner la musique. Les sons entendus pendant la séquence de la confection de la tourte, considérés comme extra-diégétiques, pourraient en réalité être conçus comme des sons radiophoniques, en hommage à la création sonore innovante du confrère de Meyer. Si rien ne prouve que Meyer ou Lye étaient conscients de cette affiliation putative, notons tout de même que la première et la dernière partie de la pièce de Ruttmann qui, des six parties, sont celles dont ils semblent s'être inspirés, s'intitulent « Jazz der Arbeit » [Jazz du travail]. Le choix d'un morceau de jazz comme bande sonore du film, combiné avec des sons typiques de la classe ouvrière, apparaît donc comme une variation potentielle sur l'idée formulée par Ruttmann.

Cette insistance sur une conscience de classe ouvrière plutôt que sur l'unité de la population et le sentiment d'appartenance à une société soudée en temps de guerre est peu surprenante de la part de Len Lye, qui se montrait sceptique envers les principes de propagande véhiculés par le gouvernement, qui reposaient selon lui sur des « clichés nationalistes ou

religieux²⁴¹ ». S'il n'était pas aussi directement impliqué en politique que son collaborateur Ernst Meyer, Lye était cependant résolument antifasciste et sympathisait avec les communistes (il participait par exemple régulièrement au défilé du premier mai). Son intérêt pour l'expérimentation sonore au cinéma découlait toutefois d'un élan davantage artistique que politique – « [Len Lye's] flair was for visual statement [...] not as a hard thinker in social values²⁴² », déclare Roger Horrocks. Comme nous l'avons évoqué dans le deuxième chapitre de cette partie, Len Lye avait collaboré, pendant les années 1930, avec l'ingénieur du son et compositeur Jack Ellitt, dont l'approche non-référentielle et abstraite du matériau sonore s'apparentait à celle de Pierre Schaeffer et des compositeurs de musique concrète. Bien que leur collaboration eût pris fin avant le tournage de *When the Pie Was Opened*, le film portait donc l'empreinte des théories d'Ellitt.

Un court-métrage intitulé *Trade Tatoo*, réalisé par Lye en 1937 pour le GPO Film Unit, et dont Jack Ellitt assura le montage sonore, conçoit par exemple la classe ouvrière britannique comme répondant à un schéma rythmique global, telle une parade militaire (le terme « tattoo » possède ici ce sens). Le film emprunte ses images à des documentaires du GPO (notamment *Drifters*, *Song Of Ceylon*, *Coalface* et *Night Mail*) montrant les travailleurs de plusieurs industries (métallurgie, tri postal, transport de marchandises, aciérie, agriculture, chemins de fer) auxquelles sont ajoutés des motifs de couleurs ainsi que des messages animés grâce à la technique de la peinture sur négatif mise au point par Len Lye (« the rhythm of work-a-day Britain », « the furnaces are fired », « cargoes are loaded », « markets are found », « the rhythm of trade is maintained by the mails²⁴³ »). La bande-son est composée d'extraits de morceaux joués par l'orchestre cubain Lecuona Cuban Boys, conférant rythme et unité aux différents corps de métier. Comme l'écrit très justement Luke Smythe, la classe laborieuse agit comme le principe moteur de la société et confère de la vitalité à un tissu social rigide :

[T]he film [...] concerns the role of the laboring body within an entire complex of rationalizing forces over which the British government presides. And this role, as the film suggests, is not one of docile submission; instead, the laboring body's function is to infuse the rigid rhythms of the social structure with the lively, less predictable impulses of the

²⁴¹ « [They] continued to rely upon clichés of nationalism or religion », paroles rapportées par Roger Horrocks dans son introduction à l'essai de Len Lye « Individual Happiness Now » (Lye, Graves, et Horrocks, « *Individual Happiness Now* », 4).

²⁴² *Ibid.*, 1.

²⁴³ Parmi ses films de guerre, le « poster filmique » en Technicolor, *Musical Poster #1* (1940), dont le but était d'alerter le public sur les risques du « careless talk » fait également usage de cette technique de la peinture sur négatif, et est accompagné d'une musique martiale guillerette aux accents *jazzy*.

human soma. Throughout *Trade Tattoo*, Lye constructs sequences in which a more balanced exchange of energies between the domains of the organic and the mechanical prevails. To this end, the blue-collar workers in the film are shown in only lightly industrialized settings, directing the movements of cranes and ropes with ease instead of having the rhythms of automated machinery imposed upon them. And when footage of a mail room appears, Lye focuses not on the sedentary and repetitive desk-bound activities of white-collar work, but instead hones in on the deft and dexterous hand movements of bustling clerks and secretaries²⁴⁴.

Par ailleurs, à travers l'articulation entre les images des classes laborieuses à l'ouvrage et les rythmes syncopés de la musique traditionnelle cubaine, le film cherche également à contester la soumission de l'ouvrier à la machine et sa perte d'autonomie : « The film also works to soften and contest the rhythms of automation at an abstract level, for from start to finish, Lye employs the syncopated and unpredictable rhythms of music, montage, and stenciled fields of color to further mitigate the severe and unforgiving routines of rationalized labor²⁴⁵ ».

La reconnaissance d'un rythme inhérent à la « Grande-Bretagne laborieuse » (« workaday Britain ») est également le principe qui sous-tend *When the Pie Was Opened*, dans lequel Lye et Meyer cherchent à mettre en évidence l'existence d'une conscience ouvrière et d'une solidarité entre les différentes industries, en les dotant d'un schéma rythmique indépendant et idiosyncrasique. Nous citons dans le deuxième chapitre de cette partie l'essai de Jack Ellitt de 1935, « On Sound », dans lequel il préconise un détachement complet de la sphère sémantique du son et des dogmes harmoniques et mélodiques. « Music is essentially the expression of an inner song. [...] Once the personal sense of song is submerged or replaced by a desire for something more abstract and non-associative, it is then time to think and hear in terms of sound²⁴⁶ », déclarait Ellitt. C'est bien ce caractère « abstrait et non associatif » du son que cherche à atteindre *When the Pie Was Opened*. Bien que les divers leitmotifs sonores que l'on entend tout au long du film (et en particulier dans la séquence de la conception de la tourte) ne puissent être perçus de manière parfaitement non-référentielle (sons de la basse-cour, roulements de tambour, cliquetis des machines), ils ne doivent être compris que comme les métonymies sonores de concepts plus globaux. Le fait que certaines voix entendues lors de cette même séquence soient volontairement brouillées et indistinctes (on ne peut discerner ni les mots qu'elles prononcent, ni le contexte de leur énonciation), contribue à placer les sons eux-mêmes au-dessus des messages qu'ils transmettent.

²⁴⁴ Luke Smythe, « Len Lye: The Vital Body of Cinema », *October* 144 (mai 2013): 88.

²⁴⁵ *Ibid.*, 88.

²⁴⁶ Ellitt, « On Sound », 184.

Ce que signifient, à terme, ces sons, est que la classe ouvrière possède un rythme propre que les classes supérieures, pendant la guerre, tentèrent d'annihiler pour le muer en simple instrument de l'effort de guerre – cette fameuse « symphonie de la Grande-Bretagne en guerre » – sans reconnaissance pour ceux qui œuvrèrent réellement à sustenter la nation. L'unité des travailleurs britanniques, mais également de la classe ouvrière par-delà les frontières, est le thème de plusieurs documentaires produits pendant la guerre. *A Tale of Two Cities* (1942) par exemple, est centré sur la similarité des expériences des civils londoniens et moscovites sous les bombardements ennemis, et souligne notamment l'effort de guerre commun aux ouvriers russes et britanniques, indispensable à la victoire alliée. *Our Film* (1942), de Harold French, relate par ailleurs l'intervention d'un activiste russe au sein d'une usine britannique afin d'apprendre à ses dirigeants et à ses ouvriers à travailler ensemble pour la victoire, sur le modèle de la Russie.

3. *The Silent Village* et le « Welsh Not »

La dernière séquence du semi-documentaire de Humphrey Jennings *The Silent Village*, se veut également un appel à la solidarité ouvrière – des mineurs, plus précisément. Cette séquence s'ouvre par le spectacle désolant d'un village en ruines dévasté par les flammes, accompagné à la bande-son par un extrait de *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner et une annonce à la radio en allemand, dont le contenu est ensuite résumé dans un intertitre, puis un commentaire écrit conclut : « That is what the Nazis did to the village – the village of Lidice in Czechoslovakia. But that is not the end of the story ». On voit ensuite l'intérieur d'un foyer du village de Cwmgiedd, dans lequel une femme lit à voix haute un article de journal relatant le massacre de Lidice, qui reprend les mots entendus précédemment en allemand : « All the male adults of the village have been shot. The women have been sent to a concentration camp, and the children have been handed over to the appropriate authorities ». Ailleurs dans le village, un homme poursuit la lecture de l'article – « The buildings of the locality have been levelled to the ground and the name of the community has been obliterated » – et s'exclame, tandis que l'on voit les images de travailleurs gallois se rendant à la mine et que l'on entend les sons de leur travail ainsi qu'un chant collectif gallois :

No, comrades, the Nazis are wrong. The name of the community has not been obliterated. The name of the community has been immortalised. It lives in the hearts of miners the world over. The Nazis only want slave labour and the miners refuse to become slaves. That is why they murdered our comrades in Lidice. That is why we stand in the forefront of the

struggle today, because we have the power and the knowledge, the understanding to hasten the coming of victory, to liberate oppressed humanity, to make certain that there shall be no more Lidices. Then the men of Lidice will not have died in vain²⁴⁷.

La caméra montre ensuite une affiche placardée sur laquelle on peut lire « Lidice destroyed by the Nazis. Lidice shall live again. Mass meeting at the Victoria Hall », tandis que continue de résonner, jusqu'à la fin du film, le chant collectif. Outre une mise en garde contre une invasion potentielle de la Grande-Bretagne, le film se voulait donc l'expression d'une solidarité entre les mineurs et, par extension, les ouvriers, de tous les pays en lutte contre l'ennemi, ou soumis au joug de l'envahisseur.

Cette solidarité entre les habitants de deux « petites » nations telles que la Tchécoslovaquie ou le Pays de Galles et l'exaltation de leur résistance n'est pas sans rappeler le fameux discours de David Lloyd George, alors Chancelier de l'Échiquier et futur Premier Ministre de Grande-Bretagne, à l'orée de la Première Guerre mondiale, sur les « little five-foot-five nations²⁴⁸ ». Mais par-delà cette solidarité entre les communautés des deux pays, en mettant sur le même plan l'interdiction et l'annihilation du tchèque et du gallois par l'occupant allemand, Jennings souhaitait également rappeler la politique de « Welsh not » pratiquée par le gouvernement britannique pendant près d'un siècle, à travers une bande-son ambivalente.

The Silent Village, par sa dénonciation des atrocités commises par les Nazis et par son incitation à la désobéissance civile, distille un message de propagande efficace. La résistance du peuple gallois à l'anéantissement rappelle toutefois, à plusieurs égards, la politique linguistique menée par le gouvernement britannique dès la fin du XIX^e siècle, suite aux rapports de 1847 sur l'état de l'éducation au Pays de Galles (Reports of the commissioners of enquiry into the state of education in Wales), collectivement surnommés « Treachery of the Blue Books » (Trahison des livres bleus)²⁴⁹. Selon ces rapports, les écoles galloises étaient inadaptées, et utilisaient des manuels d'anglais dans des régions où les enfants ne parlaient que gallois. Ils en conclurent que les Gallois étaient ignorants, paresseux et immoraux, et que ces traits de

²⁴⁷ Humphrey Jennings, *The Silent Village* (Crown Film Unit, 1943).

²⁴⁸ « Ah! The world owes much to the little five-foot-five nations. The greatest art in the world was the work of little nations; the most enduring literature of England came when she was a nation the size of Belgium fighting a great Empire. The heroic deeds that thrill humanity through generations were the deeds of little nations fighting for their freedom. Yes, and the salvation of mankind came through a little nation... Wales must continue doing her duty. » (David Lloyd George, « Speech at Queen's Hall, London », 19 septembre 1914.).

²⁴⁹ Nous remercions Gavin Williams de nous avoir transmis les notes de sa communication intitulée « Aural Colonization in *The Silent Village* (1943) », donnée le 20 juin 2015 à l'Université de Birmingham.

caractère découlaient en grande partie de l'usage de la langue galloise. Ce constat conduisit à l'émergence d'une pratique relativement répandue au Pays de Galles, le « Welsh Not » ou « Welsh Knot », consistant à attacher autour du cou des écoliers parlant gallois un morceau de bois, que ceux-ci devaient faire passer à leur tour à leurs camarades surpris en train de parler cette langue. Le dernier élève de la journée à porter le morceau de bois était fouetté devant ses camarades. Dans le film, l'interdiction de parler gallois, annoncée par l'institutrice à ses élèves, qu'elle encourage à ne pas oublier leur langue et à continuer à la pratiquer chez eux et dès qu'ils le pourront (« do not forget your Welsh. Speak Welsh at home, on the roadside, at your play, everywhere »), est une claire référence à cette pratique, que le public des années 1940 n'aurait eu aucun mal à détecter. Le fait que les envahisseurs allemands parlent anglais tout au long du film (leurs messages sont parfois lus en allemand puis en anglais, parfois uniquement en anglais) n'est bien sûr pas innocent. Le véhicule des Nazis est par ailleurs une SS Jaguar, dont le nom pourrait certes rappeler les Schutzstaffel (SS) allemands, mais qui était avant tout une célèbre marque de voitures de sport britannique. Le château en ruines, symbole de la conquête du Pays de Galles par les Anglais, est désormais utilisé comme quartier général par les rebelles gallois. Par ailleurs, le sabotage des mines par les ouvriers du village rappelle le sabotage industriel et les grèves des mineurs de Tonypany en 1910, violemment réprimées par les troupes envoyées par le Ministre de l'Intérieur de l'époque, Winston Churchill. Comme le remarque John Huntley²⁵⁰, les termes utilisés dans le film par les meneurs de grève dans l'organe de presse communiste local, *Llais-y-Werin* [La Voix du peuple] – « What is to be done? Go back to the mines. Work slow. Organize sabotage. Put sand in the machine. Pour water in the oil » – font référence à un célèbre pamphlet publié par Lénine en 1902 sous le titre « What is to be done ? Burning Questions of Our Movement²⁵¹ ». Les connotations communistes du film étaient d'ailleurs soulignées par un critique, dans un journal de l'époque, pour qui la séquence d'exécution des villageois était comparable à celle du massacre à Odessa, dans le *Cuirassé Potemkine* (1925), de Sergei Eisenstein : « That execution sequence has everything. I will wager that it remains in cinema history as a dramatic achievement equal to Eisenstein's classical shot in Potemkin of the massacre on the Odessa steps²⁵² ».

²⁵⁰ Hartley, « The Best Propaganda: Humphrey Jennings, *The Silent Village* (1943) ».

²⁵¹ Vladimir Il'ich Lenin, *What Is to Be Done?: Burning Questions of Our Movement* (1902; repr., London: Wellread Books, 2018).

²⁵² « Newspaper clip 4 », s. d., Item 8 : The Silent Village, Humphrey Jennings archives (BFI).

Il est donc peu surprenant que l'aspect éminemment politique et subversif du film²⁵³ ait pu inquiéter les membres de la Films Division. Comme le souligne Ian Dalrymple dans une lettre adressée à Jennings (« Letter from the production offices ») datée du 29 octobre 1942, l'attitude séditeuse des mineurs dans le film possédait des connotations révolutionnaires que le Ministère était désireux d'éviter :

1. We *must* be careful about the political aspect. The way the miners are picked out at the moment has revolutionary and barricade implications which we must avoid. 2. I don't like picking the *miners* out of the rest of the *workers* as the vanguard. 3. I *do* think the miners must be picked out, for reasons of the film and of increased output: but through the coal and so to the miners, more or less this way [...] ²⁵⁴.

Dalrymple suggérait donc de replacer les mineurs dans le contexte plus large de la production économique du pays et de la lutte contre l'ennemi allemand, et proposait de récrire le commentaire de la séquence finale en ces termes :

Why is it the Nazis (be careful of "Fascists") pick on the miners? Because of the *nature of our work* we are the vanguard of the community. Coal is the basis of the modern industrial state. Those who work the coal are the fundamental workers of the community. And the working of coal makes a man free and a fighter, and a fighter for freedom. Down in the bowels of the earth, it is him or the earth. He must be a full man or the earth will have him. And so, when he comes to the surface, he is a man confident and proud of his manhood: a man who walks the earth, without fear, knowing justice, hating oppression. And the Nazis fear and hate a full man. They want slaves for their black works. And that is why they murdered our brothers of Lidice. But Lidice lives. It lives in the miners of America, of the USSR, of Spain and France, and of Great Britain, of the Rhonda and the Western Valleys of Wales. And we miners have the key to open the door of this present terrible confinement of humanity. We have the answer to Lidice. We have the power to make sure that there shall be no more Lidices. It is down beneath us in the coal seams, from which comes the whole source of the war machine of liberation. Through us – the miners²⁵⁵.

²⁵³ Il est à ce propos intéressant de comparer *The Silent Village* avec *How Green Was My Valley*, long-métrage de fiction américain réalisé par John Ford en 1941, soit deux ans auparavant. Il semblerait, à la lecture de ses lettres, que Jennings ait été influencé par le film de Ford, et en particulier son traitement de la classe ouvrière et des effets de l'industrialisation. Pour Adrian Danks, la composition picturale de *How Green was My Valley* ainsi que sa structure quasi-musicale et le recours récurrent aux chœurs d'hommes gallois invitent également à la comparaison (« The Silent Village », *Senses of Cinema*, n° 41 [novembre 2006], <http://sensesofcinema.com/2006/cteq/silent-village/>). Toutefois l'aspect sentimental, nostalgique et théâtral du film de Ford l'éloignent de l'esthétique épurée qu'adopta Jennings. La « théâtralité » du film de Ford était justement récusée par Jennings, qui souhaitait représenter les mineurs de la manière la plus fidèle possible, comme il l'exprima dans une lettre à son épouse du 10 septembre 1942 : « as honestly as possible – neither like "How Green" – too theatrical or "The Grapes of Wrath" – too poverty-stricken » (Lettre à Cicely Jennings 10 Septembre 1942, reproduite dans Kevin Jackson, éd., *The Humphrey Jennings Film Reader* [Manchester: Carcanet, 1993], 62).

²⁵⁴ Ian Dalrymple, « Letter from the production offices », 29 octobre 1942, Item 8: The Silent Village, Humphrey Jennings archives (BFI).

²⁵⁵ *Idem.*

Si le commentaire proposé par Dalrymple plaçait l'accent sur le rôle économique et idéologique des mineurs au sein de la communauté, plutôt que sur leur position en tant qu'avant-garde de la révolution, la version finale rédigée par Jennings, citée plus haut, est bien plus ambiguë et se prête davantage à une lecture subversive. Le Ministère préconisait en effet de ne pas détacher les mineurs – connus pour leurs actes de rébellion dans l'histoire du pays – du reste de la classe ouvrière et d'inciter ainsi trop clairement à l'insubordination, éloignant le film de l'exigence de la représentation d'une unité inébranlable de l'ensemble de la population. Ce que choisit de représenter Jennings dans *The Silent Village* était pourtant non seulement la résistance du peuple britannique à l'invasion nazie, mais également la préservation du multiculturalisme propre au Royaume-Uni, opposé en tous points à un pangermanisme asservissant et à une culture allemande uniforme qui condamnait l'expression d'identités plurielles. La mise en exergue de ce pluralisme linguistique et culturel était donc également une manière de mettre en garde le gouvernement contre l'emploi immodéré de la rhétorique d'une union du peuple, qui tendait à faire disparaître sa pluralité si caractéristique.

La traduction cinématographique des exigences de propagande formulées par le gouvernement tout au long de la guerre s'opéra en grande partie à travers le recours à un traitement du son créatif. Ainsi, le médium filmique, qui se devait d'être au départ un simple véhicule de propagande, devint en réalité un terrain d'expérimentation pour l'école documentaire, qui fit de l'asynchronicité, du contrepoint sonore et de la confrontation signifiante de paysages sonores concurrents des traits de caractère parfaitement idiosyncrasiques. La prise en compte du son comme médium signifiant, et non plus seulement asservi à l'image, marqua également l'industrie des films commerciaux de fiction, dans lesquels l'identité collective nationale en temps de guerre se dessine à travers des sons et chants fédérateurs faisant office d'incantations conjuratoires permettant de chasser l'ennemi nazi.

CONCLUSION

« I've never heard anything like it – even in the last war it wasn't like this!¹ »
(« Older man », Tom Harrison, *Living Through the Blitz*)

« Discordant shrieks echo through structures wrecked; a cacophony of terror, sounds too hideous to recall... and yet... “I have ears with which to hear... the cries of those who share my fear.”² »
(Mike Carel, souvenir du premier jour du Blitz, 1980)

Alors que l'impact sanitaire, social et économique du Covid-19 s'annonce sans précédent, les analogies entre la pandémie et la Seconde Guerre mondiale abondent dans la presse et les discours des politiques et économistes. L'ampleur de la crise économique, mais également la mobilisation des grandes entreprises dans l'« effort de guerre » (fabrication de respirateurs, masques ou gel hydro-alcoolique) ainsi que l'expérience du sacrifice partagé par l'ensemble de la population pour combattre un ennemi commun invitent en effet à la comparaison. Mais l'analogie ne s'arrête pas là. Le bouleversement du paysage sonore et la nouvelle attention que la population semble désormais prêter à des sons auparavant négligés rappellent cet attachement des Britanniques soumis au Blitz aux « icônes sonores » de leur nation résistante que nous avons évoqué dans notre thèse. La critique musicale new-yorkaise Lindsay Zoladz faisait état, dans un article du *New York Times* du 6 avril 2020, de sa prise de conscience de la nécessité d'*écouter*, et non plus de simplement *entendre* les sons de la ville, et en particulier le hurlement strident des sirènes d'ambulance : « To hear an ambulance siren is to faintly register the interruption of a high, whining pitch; to listen to an ambulance siren is to picture the face and the body and the family of the person it is carrying to a hospital, likely another neighbor suffering from Covid-19³ ». Cette coloration émotionnelle des sons entendus rappelle en bien des aspects l'appréciation idéologique des sons du Blitz par les habitants des zones touchées. Nombre de citoyens s'émerveillent aujourd'hui de la diminution drastique de nuisances sonores – trafic automobile et aérien, klaxons, cris et bourdonnements électriques –

¹ Harrison, *Living through the Blitz*, 58.

² Mike Carel, « Yesterday ---- Tomorrow ? », publié en 2004 sur l'archive de la BBC « WW2 People's War » (<http://www.bbc.co.uk/history/ww2peopleswar/stories/43/a2974043.shtml>, consulté le 13/02/2015).

³ Lindsay Zoladz, « Learning to Listen to, and Beyond, the Siren's Call », *The New York Times*, 6 avril 2020, Section C page 2.

et de l'émergence concomitante des cloches d'église, des sons de la nature – chants des oiseaux, coassement des grenouilles, crépitement de la pluie – ou d'un silence apaisant. Le réseau Bruitparif, qui mesure l'environnement sonore en Île-de-France, a relevé une diminution des nuisances sonores de près de 90 %⁴ depuis la mise en place des mesures de confinement. Si cette prise de pas temporaire de la nature sur l'homme est, dans une certaine mesure, avérée, le changement véritable s'opère dans nos habitudes d'écoute. L'enfermement, la solitude, l'angoisse, le désœuvrement ou encore le ralentissement du rythme de vie dont la plupart des citadins font l'expérience depuis plusieurs semaines ont conduit à remodeler leurs habitudes d'écoute. Pour Lindsay Zoladz, la raréfaction de certains des phénomènes sonores qui constituent habituellement notre environnement, et l'intégration d'autres sons d'ordinaire noyés ont conduit à cette nouvelle prise de conscience :

On walks I find it hard to concentrate on music or podcasts, but I still find plenty to listen to: The chatter of birds who have suddenly become more loquacious than their human counterparts. The fogged-mirror breaths of a now-rare overhead airplane — where is it going? Who is on it and why has their travel been deemed essential? A woman on the other side of the sidewalk singing to herself, the cheery tune muffled by a paper face mask⁵.

Chaque grand bouleversement s'accompagne d'une transformation du paysage sonore mais également de nos habitudes d'écoute. Les sons du quotidien sont ainsi davantage appréciés, tandis que les signaux sonores, tels que les définit Schafer, s'imposent de manière plus prégnante. Plusieurs initiatives de compilation des paysages sonores du confinement ont d'ailleurs vu le jour, comme celle du collectif Cities and Memory, qui a mis en ligne une carte sonore collaborative de la pandémie⁶. Parmi ces sons figurent notamment les applaudissements saluant le combat « sur le front » des soignants, entendus chaque soir dans le monde entier⁷. Cette solidarité sonore par-delà les frontières et cette lutte contre un ennemi commun rappellent bien sûr le mouvement paneuropéen de résistance sonore du « V for Victory » (. . . —), que nous évoquions en première partie de notre thèse.

C'est une volonté de compilation et de mémorialisation similaire qui présida à la mise en valeur de ce que nous avons appelé les « icônes sonores » britanniques de la Seconde Guerre

⁴ <https://rumeur.bruitparif.fr/>, consulté le 20/04/2020.

⁵ *Op. cit.*

⁶ <https://citiesandmemory.com/covid19-sounds/>, consulté le 12/04/2020.

⁷ Cette initiative, née sur les réseaux sociaux espagnols et italiens, s'est ensuite étendue à l'ensemble de l'Europe, notamment en France (#OnApplaudit) et au Royaume-Uni (#clapfourcarers), ainsi qu'aux États-Unis (#ClapBecauseWeCare).

mondiale. Ces marqueurs sonores ou *soundmarks* – les cloches de Big Ben⁸, les carillons d'église, les sons des campagnes britanniques, les nouvelles de la BBC et les neuf bips les annonçant, la voix reconnaissable de Churchill et d'annonceurs de radio tels que J.B. Priestley, Alvar Liddell ou Wilfred Pickles, le grondement des moteurs des Spitfires et le rugissement des canons antiaériens, mais également les sons quotidiens de la vie des Britanniques ordinaires – ont contribué à former, au même titre que les images de la cathédrale Saint Paul s'élevant au milieu des décombres, de Churchill levant les doigts pour former le « V » de « Victoire », ou de la princesse Elizabeth dans son uniforme du Auxiliary Territorial Service, notre mémoire du Blitz. Le paysage sonore du Blitz pourrait donc véritablement être considéré comme ce que l'historien Pierre Nora appelle un « lieu de mémoire⁹ », que le Grand Robert définit comme une « unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique d'une quelconque communauté¹⁰ ». Ces lieux de mémoire peuvent tout aussi bien être un espace, un monument ou une institution qu'une production culturelle. Pour Nora, comprendre la construction d'une nation à travers les lieux de mémoire ouvre la voie à un autre type d'histoire :

[N]on plus des actions mémorisées, ni même commémorées, mais du jeu lui-même de la commémoration ; non pas des événements, mais de leur construction dans le temps, de l'effacement et de la résurgence de leurs significations ; non le passé tel qu'il s'est passé, mais ses ré-emplois permanents, ses usages et mésusages, sa prégnance sur les présents successifs ; pas la tradition, mais la manière dont elle s'est transmise¹¹.

Le paysage sonore du Blitz est bel et bien constitué d'éléments symboliques de l'idée de nation britannique dont le souvenir est continuellement alimenté par les discours cumulés des acteurs de la période ainsi que les récits rétrospectifs basés sur des souvenirs de l'époque. Par ailleurs, ces récits sont eux-mêmes influencés par le discours officiel du gouvernement britannique formulé pendant la guerre, ainsi que les productions officielles, dont les films documentaires produits par la Films Division du Ministère de l'Information. Ainsi, l'affirmation des historiens Anthony Aldgate et Jeffrey Richards selon laquelle les films de Humphrey Jennings « ont

⁸ Les cloches de Big Ben sont, de toute évidence, un symbole pérenne du Royaume-Uni. Depuis le 21 août 2017 et ce pour une durée prévue de quatre ans, ses cloches ont été réduites au silence, ce qui a provoqué un tollé de la part des Londoniens et de la classe politique, et en particulier de l'ex-premier ministre Theresa May, qui déclara qu'il était « impensable de faire taire Big Ben pendant quatre ans » (<https://www.telegraph.co.uk/news/2017/08/16/theresa-may-says-cant-right-big-ben-besilent-four-years/>, consulté le 21/04/2020).

⁹ Pierre Nora, éd., *Les lieux de mémoire*, 3 vol. (Paris: Gallimard, 1986).

¹⁰ Définition du Grand Robert de 1993, citée dans Florence Descamps, Dominique Schnapper, et François Monnier, éd., *L'historien, l'archiviste et le magnétophone: de la constitution de la source orale à son exploitation* (Paris: Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2005), 129.

¹¹ Pierre Nora, « Comment écrire l'histoire de France ? » in Nora, *Les lieux de mémoire*, 11.

façonné et défini de manière décisive l'image de la Grande-Bretagne en guerre, qui serait plus tard véhiculée dans le monde entier et transmise aux générations futures¹² » pourrait s'appliquer à l'ensemble de la production filmique officielle de la Seconde Guerre mondiale.

Le 29 Décembre 2015, les Londoniens eurent l'occasion d'entendre, pendant plusieurs minutes, le hurlement de la sirène de raid aérien, à l'occasion de la commémoration du « Second Grand incendie de Londres », l'un des bombardements les plus destructeurs du Blitz, qui eut lieu dans la nuit du 29 décembre 1940 et fit 160 victimes. Le choix d'un marqueur sonore comme symbole de cet événement historique témoigne de l'ancrage auditif de la mémoire du Blitz, perpétué par les productions cinématographiques de la période qui ont été l'objet, ces dernières décennies, d'un renouveau d'intérêt au Royaume-Uni – restaurations et sorties en DVD par le British Film Institute, mise en valeur des collections sur leur plateforme BFI Player, projections thématiques et rétrospectives. Il semblerait d'ailleurs que le traitement réaliste de la bande-son propre aux productions de l'école documentaire, que nous avons analysé en deuxième partie de cette thèse, soit devenu un paradigme pour les films de guerre produits après la Seconde Guerre mondiale. L'exemple du long-métrage de fiction *Dunkirk* de Christopher Nolan, sorti en 2017, est représentatif de la postérité de ce positionnement esthétique. La fidélité historique du film a été saluée par de nombreux critiques et vétérans de la Seconde Guerre mondiale : le réalisateur a en effet puisé son inspiration dans des documents d'archives (actualités filmées, documentaires, témoignages historiques) et l'ingénieur du son Richard King s'est efforcé de recréer de la manière la plus fidèle possible les sons des armes et des avions de chasse en se basant sur des enregistrements d'époque. L'attachement au réalisme qu'il professe dans un entretien rappelle en bien des points le credo de Ken Cameron, selon qui il était du devoir des cinéastes de ne pas tromper les spectateurs :

It all needed to sound absolutely realistic and not like a Hollywood war movie, with a collection of WWII clichés. We wanted it to sound as it would for the film's characters. [...] I wanted it to feel like a well-recorded version of the original event. [...] [F]irst-hand accounts of the evacuation inspired me and helped me shape the explosions on the beach, with the muffled "boom" as the shells and bombs bury themselves in the sand and then explode¹³.

¹² « Together, they decisively shaped and defined the image of Britain at war that was to be circulated round the world and handed on to the generations to come » (Anthony Aldgate et Jeffrey Richards, *Britain Can Take It: British Cinema in the Second World War* [London: I.B.Tauris, 2007], 220).

¹³ Source : <https://postperspective.com/richard-king-talks-dunkirks-sound-design/>, consulté le 10/02/2020.

S'interroger, comme nous venons de le faire, sur la postérité des documentaires officiels produits par la Films Division du Ministère de l'Information nécessite selon nous d'examiner leur impact. L'objectif des films officiels était triple : ceux-ci devaient rehausser le moral des Britanniques et les encourager à résister aux bombardements ou à l'éloignement de leurs proches partis au front, mais également les convaincre du bienfondé de l'engagement du Royaume-Uni dans le conflit, de l'honnêteté du gouvernement britannique et de la nécessité de combattre l'idéologie nazie et d'unir leurs forces face à un ennemi commun, et enfin les instruire sur des aspects pratiques de la vie quotidienne pendant le conflit. Comme nous le notions en deuxième partie, il était difficile pour le gouvernement de jauger l'impact des films sur le moral de la population, et il semblerait que celui-ci ait été minime. C'est toutefois dans la diffusion de leitmotifs lexicaux et de principes généraux de propagande tels que la *People's War*, le *pulling together* et le *business as usual* que ces films semblent avoir eu le plus de succès. Nous avons en effet constaté l'émergence de nombreuses congruences entre les discours des civils sur les sons de la guerre tels qu'ils apparaissent dans les comptes rendus d'enquêtes de Mass-Observation, les autobiographies, les journaux personnels ou les échanges épistolaires, et le discours officiel du gouvernement, principalement relayé par les films documentaires. Ces recouvrements sont de deux ordres. Premièrement, on constate de part et d'autre une tentative d'apprivoiser les sons des bombardements traumatiques et jusque-là inouïs à travers un processus d'harmonisation de ces derniers. Ainsi, on retrouve aussi bien dans les films que dans les récits individuels des tropes lexicaux tels que la « symphonie de la guerre » l'« orchestre des bombes », « l'ouverture des bombardiers », « la voix des canons », « la mélodie des fusils », qui confèrent l'impression que ces sons sont agencés selon des canons précis. Nous avons également analysé la structure symphonique de certains films, en particulier du court-métrage de Humphrey Jennings *Listen to Britain* qui, outre les implications symboliques qu'elle convoque (puisque la symphonie suppose la participation de tous les instruments de l'orchestre à part égale), permet d'inscrire le mouvement documentaire dans la lignée des symphonies urbaines, un genre cher aux cinéastes expérimentaux soviétiques et allemands, et ainsi de lui conférer une légitimité. Le recours, dans les récits personnels, à des métaphores et comparaisons pour décrire les sons du Blitz participe également de cette tentative de familiarisation. Par ailleurs, la domestication des sons nouveaux du conflit prit la forme, dans les films produits à l'entrée en guerre du Royaume-Uni, de recommandations à l'usage des citadins et de catalogues répertoriant les types de sons susceptibles d'être entendus, ainsi que les façons de les interpréter. Habituer les civils à entendre les sons de la guerre en ne tenant compte que de leurs seules propriétés auditives et non

sémiotiques afin de désamorcer les réactions de peur et l'angoisse qui y étaient associées était également le but de ces films documentaires du début du conflit.

Deuxièmement on constate, dans les films officiels et dans les récits individuels, une volonté d'opposer radicalement la Grande-Bretagne à l'ennemi allemand (et parfois italien) en confrontant leurs sons caractéristiques respectifs. Nous avons par exemple noté que les bruits produits par les bombardements ennemis et les moteurs des bombardiers de la Luftwaffe, mais également les sons annonçant le début des raids aériens (en particulier la sirène de raid aérien) étaient assimilés aux cris de bêtes féroces, tandis que la riposte des canons antiaériens britanniques ou encore les moteurs des Spitfires étaient comparés au rugissement d'animaux valeureux. La confrontation entre ces deux entités sonores suppose ensuite la mise en valeur des icônes auditives de la Grande-Bretagne dont nous parlons plus haut, mais également du paysage sonore caractéristique de certaines communautés ou corps de métier. Comme nous l'avons noté, la musique extra-diégétique, dans les films documentaires, s'efface très souvent au profit de la musique ou des sons intra-diégétiques. L'exemple du semi-documentaire de Humphrey Jennings *The Silent Village* est caractéristique de cette démarche, puisqu'il illustre la vivacité de la communauté minière du village gallois de Cwmgiedd à travers la survie des sons qui lui sont spécifiques, malgré les restrictions imposées par l'occupant qui tente, dès son arrivée, de les annihiler. La mise en exergue d'une « musique de la nation » composée de ses sons autochtones – tels ceux qui composent la bande-son de *Listen to Britain* – permet enfin de soutenir l'idée selon laquelle la Grande-Bretagne possède une musique du quotidien qui lui est propre et émane directement de son peuple, se distinguant de la musique savante qui faisait la renommée d'autres nations européennes telles que l'Italie, l'Allemagne et la France. La nécessité de prêter attention aux sons spécifiques à la nation et de les préserver coûte que coûte se substitue donc, dans les films officiels, à des principes de propagande vagues et impersonnels tels que la sauvegarde des « principes démocratiques » ou de la monarchie parlementaire et la « lutte contre la tyrannie ». Le réalisateur Len Lye proposait justement, dans son essai « Individual Happiness Now », de mettre l'accent non pas sur ce contre quoi se battait la Grande-Bretagne, mais sur des valeurs concrètes qu'il incombait à ses citoyens de défendre, et qui viendraient se substituer aux « cris de guerre électoraux » et aux « pieuses platitudes » qui caractérisaient d'ordinaire les communications de propagande.

De manière plus générale, ce travail de thèse nous a permis de constater que les principes de propagande que nous évoquions en première partie se sont traduits en termes de traitement

du son dans les documentaires officiels produits par le Crown Film Unit ainsi que par les autres unités documentaires telles que le Army Film Unit, le Shell Film Unit, Strand Film Company, le Realist Film Unit et Spectator Short Films, et à moindre titre par la compagnie Ealing, qui réalisa des courts-métrages semi-documentaires « factuels » à compter de l'entrée en guerre. Pourquoi ces grandes idées de propagande se sont-elles particulièrement révélées à travers la bande-son des films ? En premier lieu, l'attention portée aux effets du bruit sur l'homme par la communauté médicale et psychiatrique, dont les recommandations furent suivies par le gouvernement, et l'établissement de typologies distinguant les sons bénéfiques des sons pernicious, se sont cristallisés pendant la Seconde Guerre mondiale autour de l'effort de guerre et de la nécessité de résister aux attaques ennemies et aux restrictions imposées par le conflit. Ces préoccupations se retrouvent donc naturellement dans les films officiels, considérés dès l'entrée en guerre comme le canal de propagande principal du gouvernement. Par ailleurs, l'école documentaire, regroupée au sein du GPO Film Unit de 1933 à 1940, s'est très tôt distinguée par sa tradition d'expérimentation sonore, qui s'exprimait notamment par un usage contrapuntique et créatif du son, et non mimétique et asservi à l'image. Ces expérimentations se sont nourries, lorsque le GPO Film Unit fut intégré à la Films Division du Ministère de l'Information et renommé Crown Film Unit, du contexte de la Seconde Guerre mondiale et ont servi de moyen d'expression aux principes de propagande énoncés par le gouvernement.

Nous nous sommes tout d'abord penchée en troisième partie sur la *People's War* ou le *pulling together*, qui traduisent l'idée selon laquelle la guerre impliquait, outre les soldats se battant sur le front, l'ensemble des citoyens britanniques, indépendamment de leurs origines sociales, géographiques ou professionnelles. Il en allait ainsi des membres volontaires de la Home Guard, de la Land Army, de la Women's Auxiliary Air Force, de la Women's Royal Naval Service, des Auxiliary Territorial et Auxiliary Fire Services, ou encore des gardiens de la Air Raid Protection, mais également des travailleurs des usines d'armement ou des citoyens qui participaient au quotidien à l'effort de guerre (en adhérant à des plans d'épargne de guerre ou des obligations de guerre par exemple). L'impression que souhaitait donner le gouvernement d'une unité inébranlable du peuple malgré des différences structurelles en son sein s'illustra par une bande-son fédératrice qui forme, comme nous l'évoquions plus haut, une symphonie des sons résilients de la nation. Grâce à la technique du contrepoint sonore, ou asynchronicité, ces sons sont montés, dans un film comme *Listen to Britain* par exemple, de façon à ce qu'ils se mêlent les uns aux autres et à ce qu'il soit parfois impossible de déceler l'origine de chacun d'entre eux,

comme s'ils ne provenaient d'aucune source exclusive, ou de l'ensemble de ces sources de manière concomitante.

La technique du contrepoint sonore est également employée pour traduire l'idée du *business as usual*, ou de la banalisation de l'effort de guerre. L'exemple du film *Our Country*, de John Eldridge, nous a permis de démontrer que les sons perturbateurs de la guerre sont intégrés de manière harmonieuse aux sons paisibles de la campagne, auxquels ils se superposent sans jamais les couvrir. De plus, la synchronisation entre les images d'un foyer ordinaire et les sons des bombardements lors d'une nuit de Blitz dans la ville de Sheffield permet de conférer à des sons apocalyptiques une dimension domestique, soulignant l'intériorisation de l'effort de guerre.

D'autres principes de propagande, tels que la dévalorisation de l'ennemi, s'illustrent en termes sonores. À compter du début du Blitz, en septembre 1940, la distinction opérée jusque-là entre les dirigeants nazis et certains citoyens résistants qualifiés de « bons Allemands » fut abandonnée, et les Allemands furent unanimement décrits comme des êtres violents, agressifs et sans merci¹⁴. Cette dévalorisation se traduit, dans certains films documentaires, par une bande-son subversive visant à ridiculiser l'ennemi, ou par divers procédés de déshumanisation, tels l'absence physique des Allemands et leur seule présence auditive, puisque l'on ne les perçoit qu'à travers leurs voix mécaniques et désincarnées. Les films de fiction de la période opposent d'ailleurs régulièrement un usage que l'on qualifierait de stratégique du son et de la voix fait par les soldats britanniques à une absence de stratégie sonore de la part des soldats ennemis, incapables de contrôler l'intensité des sons qu'ils produisent et de jouer de leurs voix de manière subtile et raisonnée. Même si l'objet principal de notre thèse est le cinéma documentaire officiel, nous avons en effet jugé fructueux de nous pencher sur certaines productions de fiction, dans lesquelles nous avons constaté, sinon un emploi créatif ou expérimental de la bande-son, du moins un rôle diégétique et symbolique souvent central des voix, de la musique ou des sons in, perçus comme des instruments de résistance et les moyens d'expression privilégiés du peuple en temps de guerre. Cette centralité du matériau sonore et vocal, que l'on retrouve dans nombre de films de fiction, est sans doute imputable au « mariage de guerre » entre l'industrie de fiction

¹⁴ La doctrine connue sous le nom de « vansittartism » (du nom de Lord Vansittart) selon laquelle la conduite des dirigeants allemands depuis la guerre franco-prussienne avait reçu le soutien sans réserve de la majorité des Allemands, et que l'Allemagne devait être démilitarisée pendant une période prolongée, redevint en vogue pendant la Seconde Guerre mondiale.

et l'industrie documentaire que nous avons évoqué en deuxième partie, en vertu duquel celles-ci furent amenées à collaborer à travers des échanges de personnel.

Nous avons enfin tenu compte, dans notre étude, des films (parmi ceux que nous avons pu visionner) qui, bien qu'ils adhèrent aux principes de propagande, parviennent à les contourner à travers un traitement du son subtilement subversif. Nous avons notamment analysé la bande-son de *When the Pie Was Opened* de Len Lye et *The Silent Village* de Humphrey Jennings, dans laquelle la solidarité de la classe ouvrière, au sein du Royaume-Uni mais également par-delà les frontières, prime sur une union supposée du peuple britannique dans l'adversité. Dans les deux cas à l'étude, la notion de « guerre du peuple », qui offre à l'historien une clé de lecture facile de la Grande-Bretagne en guerre, est bien un « mythe » (Angus Calder) qui masque des inégalités persistantes et une exploitation des classes populaires par les classes dirigeantes, malgré le nivellement relatif induit par la participation commune à l'effort de guerre.

L'étude de la réception des films officiels et en particulier de l'esthétique réaliste de leur bande-son, menée dans le troisième chapitre de la deuxième partie à travers les comptes rendus d'enquêtes sociologiques menées par le mouvement Mass-Observation, a révélé que les spectateurs y étaient bien souvent insensibles du fait des conditions de projection déplorables dans lesquelles ceux-ci se trouvaient. En effet, qu'il se fût agi des projections en salles ou via le circuit non-commercial, la pénurie de projectionnistes qualifiés, mais également le manque d'entretien du matériel de projection, l'absence de moyens financiers et techniques mis à disposition par les producteurs ainsi que la perte de qualité sonore causée par la réduction optique du 35 mm au 16 mm – en ce qui concernait les séances non-commerciales – firent obstacle à la pleine appréciation des efforts des documentaristes en matière de traitement du son et conduisirent les spectateurs interrogés à rejeter ces films pour leur manque de clarté, rendant caduque leur portée propagandiste.

Nous pouvons conclure que le traitement de la bande-son des productions officielles de la Seconde Guerre mondiale, s'il s'inscrit certes dans une esthétique réaliste qui suppose de manipuler le réel aussi peu que possible dans le but de gagner la confiance des spectateurs, fait cependant écho et répond à la nécessité formulée par le gouvernement d'opposer deux types d'entités, et induit donc une mise en scène nécessairement subjective des sons représentés. D'une part la Grande-Bretagne résistante, composée d'individus libres et caractérisée par la

richesse de son patrimoine culturel, musical, politique et paysager, s'illustre dans un paysage sonore varié constitué d'icônes à préserver. D'autre part l'Allemagne nazie liberticide, composée d'individus violents, dépourvus de libre-arbitre et de toute créativité, s'incarne dans un paysage sonore brutal, désincarné, aliénant et mécanique. Étudier les films officiels de la Seconde Guerre mondiale par le biais de leur bande-son nous a donc permis d'accéder à une compréhension plus fine de leurs enjeux – rendre des films documentaires plus accessibles au grand public, masquer les aspects les plus crus de la propagande de guerre, rassurer les civils – mais également du contexte historique dans lequel ils furent produits – attention croissante prêté à l'environnement sonore et nécessité de faire sens de ce dernier afin de souligner un conflit idéologique.

Nous espérons pouvoir élargir les conclusions de notre travail de thèse à mesure que nous enrichirons notre corpus de films inexplorés et au fil de la mise en valeur de nouvelles productions officielles par les archives du British Film Institute et de l'Imperial War Museum. Il nous semble par ailleurs que l'étude systématique d'un corpus exhaustif constitué de sources littéraires de la période – journaux personnels, lettres, récits autobiographiques voire romans – à l'aide d'outils informatiques propres aux humanités numériques (traitement automatique des langues, stylométrie) permettrait de confirmer les hypothèses formulées à partir de notre corpus restreint, et de mettre au jour de nouvelles pistes dont l'exploration au prisme des *sound studies* serait fertile et inédite. Nous évoquons également en première partie de cette thèse notre volonté d'exploiter la base de données de la BBC en open access « WW2 People's War¹⁵ » afin d'analyser les récits rétrospectifs de Britanniques ayant survécu à la guerre grâce aux outils mentionnés. Par ailleurs, si notre étude de la bande-son des films officiels nous a conduite à analyser, lorsque cela s'est avéré pertinent, la musique extra-diégétique de ces derniers, nous souhaiterions approfondir cet angle d'approche à l'occasion d'un travail futur. Une étude poussée des compositions pour les films de guerre britanniques permettrait notamment d'explorer plus avant l'articulation entre sons/musique in et musique extra-diégétique. En outre, l'étude de la filiation entre la bande-son des films documentaires britanniques de la Seconde Guerre mondiale et celle des symphonies urbaines britanniques plus tardives – *The London Nobody Knows* (1967) de Norman Cohen, *London* (1994) et *Robinson in Space* (1997) de Patrick Keiller, *Finisterre* (2003), *What Have You Done Today Mervyn Day?* (2005) et *This Is*

¹⁵ <https://www.bbc.co.uk/history/ww2peopleswar/categories/> (consulté le 13/02/2015).

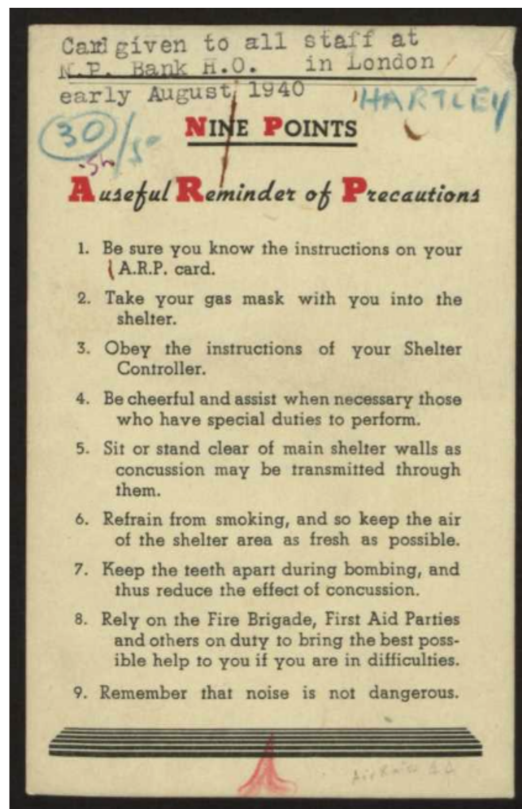
Tomorrow (2007) de Paul Kelly, *London : the Modern Babylon* (2012) de Julien Temple et *I Am Belfast* (2015) de Mark Cousins, pour n'en citer que quelques-uns – nous paraît à plusieurs égards pertinente. Enfin, nous souhaiterions explorer l'influence qu'exercèrent les expérimentations sonores du GPO puis du Crown Film Unit ainsi que des autres unités documentaires sur les compositions électroacoustiques britanniques, et en particulier sur l'œuvre de Delia Derbyshire¹⁶ et d'autres membres du BBC Radiophonic Workshop.

¹⁶ Comme elle l'exprima dans un entretien pour le magazine écossais *Boazine* dans les années 1990, son amour pour les sons abstraits provenait des sons du Blitz qu'elle avait entendus dans son enfance à Coventry, et en particulier des sirènes de raid aérien : « I was there [in Coventry] in the blitz and it's come to me, relatively recently, that my love for abstract sounds [came from] the air-raid sirens: that's a sound you hear and you don't know the source of as a young child... then the sound of the "all clear" – that was electronic music. » (Source : http://delia-derbyshire.org/interview_boa.php, consulté le 12/05/2015). Nous pensons que la façon dont ces sons furent traités dans les documentaires officiels exerça également une influence sur les compositions de Derbyshire.

ANNEXES



Annexe 1 : Miroir acoustique de Denge, sur le cap de Dungeness (photographie prise le 12 septembre 2004). Crédits : Michael Rich
www.andrewgrantham.co.uk/images/mirror/dungeness99.jpg



Annexe 2 : AIR RAIDS 1938-1945, January 1938 - December 1945, © Mass Observation Archive. University of Sussex Special Collections

Annexe 3: Aurax ear protectors, an Optrex product, « Sleep while wearing Aurax ear protectors », *The Observer*, 27 octobre 1940, 11.

while wearing
Aurax
Ear Protectors

The only anatomically designed ear plugs

**REQUIRE NO CUTTING
OR ADJUSTING**

An
Optrex Product

Aurax Ear Protectors are unique. They are the only ear Protectors that have all the advantages in that they are absolutely SAFE, EFFECTIVE, COMFORTABLE and HYGIENIC.

They cannot be forced too deep in the ear, neither will they fall out. They are made from purest, softest rubber and will not break up or leave pieces in the ear. They are anatomically designed to the shape of each ear and while they take the 'sting' out of gunfire and explosions they do not prevent you from hearing warnings and normal conversation.

They are entirely different from all other forms of ear protection. Aurax Protectors have been scientifically designed by a leading ear specialist. They are approved by the Noise Abatement League. Not only are they the best form of ear protection—they are also the most convenient and economical for regular use.

ASK YOUR CHEMIST
for Aurax Ear Protectors—an Optrex product. They cost 1/- per pair.
OPTREX LTD., Wadsworth Rd., Potters Bar, Middx.

THE
SILENT MINUTE

This Dedicated Minute is the period during which Big Ben strikes before the Nine O'clock News each evening. There is much to be gained by spending a short time in preparation for this Silence.

SUGGESTIONS FOR PREPARATION

Remember you are joining in a great Assembly now gathering before God as the seconds pass towards Nine O'clock. Of those still in this life some are suffering, some are sad; many are lonely or fearful; all are helped by your companionship in spirit.

Remember too those of the great company "which no man can number" whom for a little while we cannot see, but from whom there is no real separation.

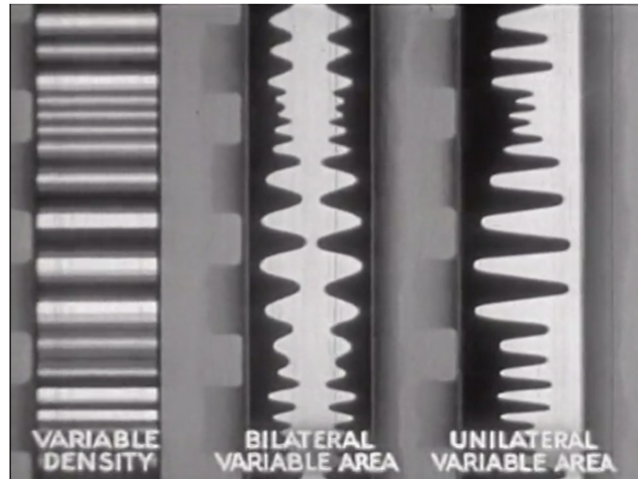
"In quietness and in confidence" remember Christ is with you.
Lift up your heart in Thankfulness.
Then say, slowly, either our Lord's Prayer, or simply
"May Thy Will be done on earth—
Show me how to do my part."

DURING THE MINUTE

"Be still, and know that I am God."
Rest upon God's unchanging Love and Power.
Do not "think thoughts";
Receive what God will give to you, and through you, to others.
Never mind "how?", or whether you are "worthy".

REST UPON GOD,

Annexe 4 : « The Silent Minute ». Source : Chalice Well Trust (<https://chalicewell.org.uk/the-origins-of-the-silent-minute-2/>).



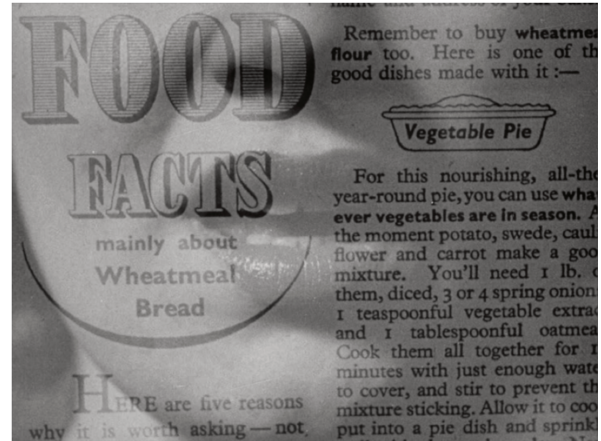
Annexe 5 : Différence entre le système à densité variable (« variable density system ») et le système à zone variable (« variable area system »). Source : *Sound Recording and Reproduction (Sound on Film): An Instructional Sound Film*. 1943; Erpi Classroom Films
<https://archive.org/details/SoundRec1943>



Annexe 6 : *Squadron 992*. Réal. Harry Watt. 1940; GPO Film Unit. © Imperial War Museum Collections Online : <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1060005895>



Annexe 7 : *The Eighty Days* (Humphrey Jennings, 1944) © British Film Institute



Annexe 9 : “Take the season’s vegetables. . . About one pound in all. . .” *When the Pie Was Opened*. Réal. Len Lye. 1941; Realist Film Unit. © British Film Institute



Annexe 10 : “Wasn’t that a dainty dish . . .” *When the Pie Was Opened*. Réal. Len Lye. 1941; Realist Film Unit. © British Film Institute

FILMOGRAPHIE

Documentaires et semi-documentaires

- 100 Million Women.* Montage par Jiri Weiss. 1942; Soviet War News Film Agency.
- 6.30 Collection.* Réal. Harry Watt. 1934; GPO Film Unit.
- A Call for Arms.* Réal. Brian Desmond Hurst. 1940; D&P Studios.
- A City Reborn.* Réal. John Eldridge. 1945; Gryphon Films.
- A Date with a Tank.* 1944; Army Film Unit.
- A Defeated People.* Réal. Humphrey Jennings. 1946; Crown Film Unit.
- A Diary for Timothy.* Réal. Humphrey Jennings. 1946; Crown Film Unit.
- A Farmer's Boy.* Réal. Peter Price. 1945; Greenpark Studios.
- A Harbour Goes to France.* Réal. David Macdonald. 1944; Army Film Unit.
- A Job to be Done.* Réal. Donald Alexander. 1940; Shell Film Unit.
- A Letter from Ulster.* Réal. Brian Desmond Hurst. 1942; Crown Film Unit.
- A Midsummer Day's Work.* Réal. Alberto Cavalcanti. 1939; GPO Film Unit.
- A Soldier Comes Home.* Réal. John Eldridge. 1945; Verity Films.
- A Tale of Two Cities.* 1942; Crown Film Unit.
- A Welcome to Britain.* Réal. Anthony Asquith. 1943; Strand Film Company.
- A.I. at Lloyd's.* Réal. Ralph Bond. 1942; Strand Film Unit.
- A.T.S.* Réal. Hugh Stewart. 1941; Army Film Unit.
- ABCD of Health.* Réal. Jack Ellitt. 1942; Spectator Films.
- Ack-Ack.* Réal. Peter Baylis. 1941; Shell Film Unit.
- Africa Freed.* Réal. Roy Boulting. 1943; Army Film Unit, Crown Film Unit, RAF Film Production Unit.
- AGAG.* 1944; Ministry of Information.
- Air Sense (Preventable Flying Accidents).* 1942; Gee Films Ltd.
- Airwoman.* Réal. Francis Searle. 1941; GB Screen Services.
- Albert's Savings.* Réal. H.V. Purcell. 1940; Merton Park Studios.
- All Hands.* Réal. John Paddy Carstairs. 1940; Ealing studios.
- All Those in Favour* Réal. Donald Alexander. 1941; Paul Rotha Productions.
- An Airman's Letter to His Mother.* Réal. Michael Powell. 1941; RHF Productions Ltd.
- Another Day – A Symphony of London Life.* Réal. T.A. Glover. 1939; Piccadilly Productions.

Architects of England. Réal. John Eldridge. 1941; Strand Film Company.

Arctic Patrol. 1941; Norwegian Government Film Unit.

Atlantic Trawler. Réal. Frank Sainsbury. 1944; Realist Film Unit.

Atlantic. Réal. Mary Field. 1941; Gaumont-British Instructional.

Balloon Site 568. Réal. Ivan Moffat. 1942; Strand Film Company.

Baptism of Fire. 1943; US Army Film.

Battle for Freedom. Réal. Alan Osbiston. 1942; Strand Film Production.

Battle for Music. Réal. Donald Taylor. 1943; Strand Film Company.

BBC – Droitwich. Réal. Harry Watt. 1935; GPO Film Unit.

Before the Raid. Réal. Jiri Weiss. 1943; Crown Film Unit.

Behind the Guns. Réal. Montgomery Tully. 1943; Merton Park.

Berlin : Symphony of a Metropolis. Réal. Walter Ruttmann. 1927; Fox-Europa Film.

Bits of our Aircraft Are Missing. Réal. Darrel Catling. 1940; Gaumont-British Instructional.

Bon Voyage. Réal. Alfred Hitchcock. 1944; Phoenix Films.

Border Weave. Réal. John Lewis Curthoys. 1941; Turner Films.

Breathing Space. Réal. Charles de Lautour. 1943; Strand Film Company.

Bringing It Home. Réal. John E. Lewis. 1940; Merton Park.

Britain at Bay. Réal. Harry Watt. 1940; Crown Film Unit.

Britain's Youth. Réal. Jack Ellitt. 1940; Strand Film Company.

Broken Dykes. 1945; Crown Film Unit.

Browned Off. Réal. Donald Taylor, Charles de Lautour. 1944; Strand Film Company.

Builders. Réal. Pat Jackson. 1942; Crown Film Unit.

Burma Victory. Réal. Roy Boulting. 1945; Army Film Unit.

Butterfly Bomb. Réal. Daniel Birt. 1944; Verity Films.

By Sea and Land. Réal. Jack Lee. 1943; Crown Film Unit.

Cable Ship. Réal. Alexander Shaw. 1933; GPO Film Unit.

Calling Mr Smith. Réal. Franciszka et Stefan Themerson. 1943; Polish Film Unit.

Cambridge. Réal. Richard Massingham. 1945; Everyman Films.

Cameramen at War. Réal. Len Lye. 1944; Realist Film Unit.

Canteen Command. Réal. Gilbert Gunn. 1943; Spectator Films.

Canteen on Wheels. Réal. Jay Gardner Lewis. 1941; Verity Films.

CEMA. Réal. Desmond Dickinson. 1942; Strand Film Company.

Channel Incident. Réal. Anthony Asquith. 1940; D&P Studios.

Chinese in Britain. Réal. Carl Heck. 1944; New Realm Pictures.

Choose Cheese. Réal. Ruby Grierson. 1940; Realist Film Unit.

Christmas Under Fire. Réal. Harry Watt. 1941; Crown Film Unit.

Christmas Wishes. Réal. Johnny Halas & Joy Batchelor. 1944; Crown Film Unit.

Citizen's Army. Réal. Ivan Moffat. 1942; Strand Films.

City Bound. Réal. Robin Carruthers. 1941; Spectator Films.

Clean Milk. Réal. Margaret Thomson. 1943; Ministry of Information.

Close Quarters. Réal. Jack Lee. 1943; Crown Film Unit.

Clyde-Built. Réal. Robin Carruthers. 1943; Spectator Films.

Coal Face. Réal. Alberto Cavalcanti. 1935; GPO Film Unit.

Coalminer. Réal. Charles de Lautour. 1944 ; Strand Film Company.

Coastal Command. Réal. JB Holmes. 1943; Crown Film Unit.

Common Cause. Réal. Henry Cass. 1942; Verity Films.

Common Ground. 1943; Merton Park Studios.

Control Room. Réal. Geoffrey Bell. 1942; Shell Film Unit.

Cornish Valley. Réal. Ralph Keene. 1944; Greenpark Productions.

Cotswold Club. Réal. Charles de Lautour. 1944; Strand Film Company.

Coughs and Sneezes. Réal. Richard Massingham. 1945; Public Information Films.

Crofters. Réal. Ralph Keene. 1944; Greenpark Productions.

Cymru-Wales. 1943; Hanover Films.

Dai Jones. Réal. Daniel Birt. 1941; Verity Films.

Danger Area. Réal. Henry Cass. 1943; Verity Films.

Dangerous Comment. Réal. John Paddy Carstairs. 1940; Ealing studios.

Dangers in the Dark. Réal. Richard Massingham et Lewis Grant Wallace. 1941; Public Information Film.

Dartmouth – The Royal Naval College. Réal. Michael Hankinson. 1941; Spectator Films.

Desert Victory. Réal. Roy Boulting. 1943; Army Film Unit.

Dig for Victory. Réal. Michael Hankinson. 1941; Spectator Films.

Dim Little Island. Réal. Humphrey Jennings. 1948; Wessex Film Productions.

Doing Without. Réal. Gilbert Gunn. 1943; Spectator Films.

Dover. 1942; Ministry of Information.

Down Our Street. Réal. Terry Bishop. 1942; Merton Park Films.

Downlands. Réal. Charles de Lautour et Humphrey Swingle. 1947; Greenpark Productions.

Each for All. Réal. Montgomery Tully. 1945; Verity Films.

Eastern Symphony. 1939; British Foundation Pictures, Ronald Haines Productions.

Eating Out with Tommy Trinder. Réal. Desmond Dickinson. 1941; Strand Films.

Enthusiasm : The Symphony of Donbass. Réal. Dziga Vertov. 1931; Ukrainfilm.

Essential Jobs. Réal. John Page. 1942; Paul Rotha Productions.

Eternal Prague. Réal. Jiri Weiss. 1942; Czechoslovak Ministry of Foreign Affairs.

Eve of Battle. 1944; Army Film Unit.

Family Portrait. Réal. Humphrey Jennings. 1950; Wessex Film Productions.

Farewell Topsails. Réal. Humphrey Jennings. 1937; Dufay-Chromex Ltd.

Farm Work. Réal. Michael S. Gordon. 1945; Crown Film Unit.

Fear and Peter Brown. Réal. Richard Massingham. 1940; Spectator Films.

Feed the Furnaces. 1941; Merton Park.

Fenlands. Réal. Ken Annakin. 1945; Greenpark Productions.

Ferry Pilot. Réal. Pat Jackson. 1941; Colonial Film Unit, Crown Film Unit.

Filling the Gap. Réal. Johnny Halas & Joy Batchelor. 1942; Realist Film Unit.

Find, Fix and Strike. Réal. Compton Bennett. 1942; Ealing Studios.

Fire of London. 1945; Army Film Unit.

Fires Were Started. Réal. Humphrey Jennings. 1943; Crown Film Unit.

Food Flashes and Fuel Limericks. 1943; Ministry of Information.

Food for Thought. Réal. Adrian Brunel. 1940; Ealing Studios, D&P Studios.

Food from the Empire. Réal. T.R. Thumwood. 1940; Merton Park Productions.

Freedom of Aberfeldy. Réal. Alan J. Harper. 1943; Campbell Harper Films.

French Communique. Réal. Alberto Cavalcanti. 1940; GPO Film Unit.

French Town: September 1944. Réal. Alexander Shaw. 1945; Realist Film Unit.

From the Four Corners. Réal. Anthony Havelock-Allen. 1941; D&P.

Fuel for Battle. Réal. John Eldridge. 1944; Strand Film Company.

Full Cycle. Réal. John E. Lewis. 1941; Merton Park Studios.

Furnaces of Industry. Réal. Cecil Musk. 1940; Merton Park.

Gardens of England. Réal. Michael Hankinson. 1941; Spectator Films.

General Election. Réal. Ronald H. Riley. 1945; Technique Films.

Germany Calling. Réal. Charles Ridley. 1941; Spectator Films.

Give Us More Ships. 1942; Merton Park Studios.

Go to Blazes. Réal. Walter Forde. 1942; Ealing studios.

Good Value. Réal. Hans Nieter. 1942. Realist Film Unit.

Gofer Trouble. Réal. Maurice Elvey. 1940; D&P Studios.

Happy Family. Réal. Walter Forde. 1939; Ealing studios.

Health in War. Réal. Pat Jackson. 1940; GPO Film Unit.

Health of a Nation. Réal. Lister Laurance. 1943; Technique Films.

Heavier than Air. Réal. Francis A. Searle. 1942; GB Screen Services.

Henry Grimes and the Lighted Cigarette. 1939; Ministry of Information.

Her Father's Daughter. Réal. Desmond Dickinson. 1941; Butcher's Film Service.

Hospital School. Réal. Arthur Barnes. 1945; Spectator Films.

How a Bicycle is Made. Réal. Norman Lee. 1945; Signet Pictures Corporation Ltd.

If War Should Come. 1939; GPO Film Unit.

In Which We Live. Réal. Richard Massingham. 1943; Public Relationship.

India Marches. 1941; Ministry of Information, Bombay Talkies Ltd.

Information Please. 1944; RAF Film Unit, Archibald Nettlefold Productions.

Island People. Réal. Philip Leacock. 1940; Realist Film Unit.

Jane Brown Changes Her Job. Réal. Harold Cooper. 1941; Verity Films.

Jig-Saw. Réal. Henry Cass. 1944; Verity Films.

John Bull. Réal. Michael Hankinson. 1945; Spectator Films.

Johnny Gurkha. 1945; Ministry of Information, Public Relations Film Unit India.

Kill or Be Killed. Réal. Len Lye. 1942; Realist Film Unit.

La Cause Commune. Réal. Alberto Cavalcanti. 1940; GPO Film Unit.

Lady Be Kind. Réal. Rodney Ackland. 1941; British National Films.

Land of Invention. Réal. Andrew Buchanan. 1941; British Films Limited.

Land of Promise. Réal. Paul Rotha. 1946; Paul Rotha Productions, Films of Fact.

Learning to Live. Réal. Harold Purcell. 1941; Merton Park Studios.

Left of the Line. Réal. David MacDonald. 1945; British and Canadian Army Film Units.

Lessons from the Air. Réal. Harold Purcell. 1944; Merton Park.

Letter from Britain. Réal. Robert Lapresle. 1945; Merton Park Studios.

Lift Your Head, Comrade. Réal. Michael Hankinson. 1942; Spectator Short Films.

Listen to Britain. Réal. Humphrey Jennings. 1942; Crown Film Unit.

Living with Strangers. Réal. Frank Sainsbury. 1941; Realist Film Unit.

Local Government. Réal. Bernerd Mainwaring. 1943; Signet Pictures Corp. Ltd./ Guild Films.

Locomotives. Réal. Humphrey Jennings. 1934; GPO Film Unit.

Lofoten. 1941; Army Film Unit, Crown Film Unit.

London 1942. Réal. Ken Annakin. 1943; Green Park.

London Autumn 1941. 1941; Films of Great Britain.

London Can Take It. Réal. Harry Watt et Humphrey Jennings. 1940; GPO Film Unit.

London River. Réal. Andrew Buchanan. 1940; British Films Limited.

London Scrapbook. Réal. Eugene Cekalski et Derrick de Marney. 1942; Spectator Films.

London Symphony. 1939; British Fine Arts Pictures.

London Terminus. Réal. George Cooper. 1944; Raylton Productions.

Looking Through Glass. Réal. Cecil Musk. 1943; Merton Park Studios.

Make Do and Mend. 1943; Ministry of Information.

Make Fruitful the Land. Réal. Ken Annakin. 1945; Greenpark Productions.

Malta G.C. Réal. Eugene Cekalski et Derrick de Marney. 1943; Crown Film Unit et Army Film Unit.

Manpower. 1943; Strand Film Production.

Mastery of the Sea. Réal. Alberto Cavalcanti. 1940; Ealing Studios.

Maximum Effort. Réal. Michael Hankinson. 1944; Merlin Film Company.

Men of the Lightship. Réal. David MacDonald. 1940; Crown Film Unit.

Merchant Seamen. Réal. JB Holmes. 1941; Crown Film Unit.

Merseyside. 1941; Liberty Films.

Message from Canterbury. Réal. George Hoellering. 1944; George Hoellering.

Miss Grant Goes to the Door. Réal. Brian Desmond Hurst. 1940; D&P Studios.

Morning, Noon and Night. Réal. Stewart McAllister. 1942 ; Crown Film Unit.

Mother and Child. Réal. Frank Sainsbury. 1940; Ministry of Information.

Mr Proudfoot Shows a Light. Réal. Herbert Mason. 1941; Twentieth Century Fox.

Musical Poster #1. Réal. Len Lye. 1940; Crown Film Unit.

Naples is a Battlefield. Réal. Jack Clayton. 1944; RAF Film Unit, Army Film Unit.

Necessary Journey. Réal. Hans M. Nieter. 1945; Seven League.

Neighbours under Fire. Réal. Ralph Bond. 1940; Strand Film Company.

New Acres. Réal. R.K. Neilson Baxter. 1941; Shell Film Unit.

New Builders. Réal. Kay Mander. 1944; Paul Rotha Productions.

New Towns for Old. Réal. John Eldridge. 1942; Strand Films.

Newspaper Train. Réal. Len Lye. 1942; Realist Film Unit.

Night and Day. Réal. Jiri Weiss. 1945; Verity Films.

Night Mail. Réal. Harry Watt. 1936; GPO Film Unit.

Night Shift. Réal. J.D. Chambers. 1942; Paul Rotha Productions.

Night Watch. Réal. Donald Taylor. 1941; Strand Film Company.

North Sea. Réal. Paul Rotha. 1938; GPO Film Unit.

North-East Corner. Réal. John Eldridge. 1946; Greenpark Productions.

Now You're Talking. Réal. John Paddy Carstairs. 1940; Ealing studios.

Ordinary People. Réal. Jack Lee et JB Holmes. 1941; Crown Film Unit.

Other Men's Lives. 1944; Verity Films.

Our Country. Réal. John Eldridge. 1944; Strand Film Company.

Our Enemy Japan. 1945; Ministry of Information, Worldwide Pictures.

Our Film. Réal. Harold French. 1942; Crown Film Unit.

Out of the Night. Réal. Max Anderson. 1941; Realist Film Unit.

Out Working. Réal. Gilbert Gunn. 1945; Strand Films.

Owner Goes Aloft. Réal. Ivan Scott. 1941; Spectator Films.

Oxford. Réal. Ralph Bond. 1941; Strand Film Company.

Papworth Village Settlement. Réal. James Carr. 1945; World Wide Pictures.

Paratroops. 1942; Ministry of Information.

People at War – A Seaman's Story. Réal. John Taylor. 1943; Realist Film Unit.

People to People. 1944; Ministry of Information.

Personnel Selection in the British Army, 1944 – Officers. Réal. Geoffrey Bell. 1944; Shell Film Unit.

Pett and Pott. Réal. Alberto Cavalcanti. 1934; GPO Film Unit.

Piccadilly Roundabout. Réal. Richard Massingham. 1943; Everyman Films.

Plastics. Réal. Ronald Haines. 1945; British Foundation Pictures Ltd.

Playtime. Réal. S. Raymond Elton. 1941; Raylton Productions.

Post 23. Réal. Ralph Bond. 1941; Strand Film Production.

Power Lines. Réal. James E. Rogers. 1944; Merton Park Studios.

Power on the Land. Réal. Ralph Keene. 1943; Raylton Productions.

Power to Order. Réal. Robin Carruthers. 1941; Spectator Films.

Public Opinion. 1945; Verity Films.

Queen Cotton. Réal. Cecil Musk. 1941; Merton Park.

R.E.M.E. 1944; Army Film Unit.

Raid Report: How the RAF Assess Bomb Damage. 1943; British Movietone News.

Rationing in Britain. Réal. Graham Cutts. 1944; World Wide Pictures.

River Tyne. 1945; Merlin Films.

Royal Observer Corps. Réal. Gilbert Gunn. 1941; Spectator Films.

Rush Hour. Réal. Anthony Asquith. 1941; Twentieth Century Productions Ltd.

Sailors Without Uniform. Réal. Ivan Scot. 1940; Spectator Films.

Salute to Farmers. Réal. Montgomery Tully. 1941; Merton Park.

Salvage Hits Back. 1943; Army Kinematograph Unit.

Salvage with a Smile. Réal. Adrian Brunel. 1940; Ealing studios.

Sam Pepys Joins the Navy. Réal. Francis A. Searle. 1941; Gaumont-British Screen Services.

Save Your Shillings and Smile. Réal. Harry Watt. 1943; Ealing studios.

Scotland Speaks. Réal. Jack Ellitt. 1941; Strand Film Company.

Scottish Symphony. Réal. Harold Baim. 1946; Federated Film Corporation.

Sea Fort. Réal. Ian Dalrymple. 1940; Ealing studios.

Sea Scouts. Réal. Ronald H. Riley. 1941; Technique Films.

Seaman Frank Goes Back to Sea. Réal. Eugene Cekalski. 1942 ; Concanen Productions.

Shown by Request. Réal. Colin Dean. 1947; Crown Film Unit.

Shunter Black's Night Off. Réal. Max Munden. 1941; Verity Films.

Snowdonia. Réal. Horace Shepherd. 1945; Inspiration Pictures.

Soldier, Sailor. Réal. Alexander Shaw. 1945; Realist Film Unit.

Song of Ceylon. Réal. Basil Wright. 1934; GPO Film Unit.

Song of the Clyde. Réal. Jimmy Rogers. 1942; Merton Park Studios.

SOS. Réal. John Eldridge. 1940; TIDA.

Spare Time. Réal. Humphrey Jennings. 1939; GPO Film Unit.

Spring Offensive. Réal. Humphrey Jennings. 1940; GPO Film Unit.

Spring on the Farm. Réal. Ralph Keene. 1943; Greenpark Productions.

Squadron 992. Réal. Harry Watt. 1940; GPO Film Unit.

SS Ionian. Réal. Humphrey Jennings. 1939; GPO Film Unit.

St. Paul's Cathedral. Réal. James E. Rogers. 1942; Merton Park Studios.

Steel. Réal. Ronald H. Riley. 1945; Technique Films.

Street Fighting. Réal. Hugh Stewart et Gerald Keen. 1942; Army Film Unit.

Stricken Peninsula. Réal. Paul Fletcher. 1945; Army Film Unit.

Student Nurse. Réal. Francis Searle. 1944; G.B. Screen Services.

Summer on the Farm. Réal. Ralph Keene. 1943; Greenpark Productions.

Symphonies in Stone series. Réal. Horace Shepherd. 1933-1947; Inspiration Film Production.

Symphony in Colour. Réal. Lewis Grant Wallace et John Hanson. 1942; Richard Massingham Productions.

Tank Tactics. 1942; Army Film Unit.

Target for Tonight. Réal. Harry Watt. 1941; Crown Film Unit.

Target Germany. 1945; Army Film Unit et Seven League.

Teeth of Steel. Réal. Ronald H. Riley. 1942; Technique Films.

Telefootlers. Réal. John Paddy Carstairs. 1941; Verity Films.

The Air Plan. 1945; RAF Film Unit.

The Answer. Réal. Alex Bryce. 1940; Spectator Films.

The Big City. Réal. Ralph Bond. 1940; Strand Film Company.

The Big Pack. Réal. John Shearman. 1943; Crown Film Unit.

The Biter Bit. 1943; Coombe Productions Ltd.

The Broad Fourteens. Réal. R. Q. Mcnaughton. 1945; Crown Film Unit.

The Channel Islands 1940-1945. Réal. Gerry Bryant. 1945; Crown Film Unit.

The Children See It Through. Réal. Yvonne Fletcher. 1941; Paul Rotha Productions.

The City. Réal. Ralph Elton. 1939; GPO Film Unit.

The Conjuror. Réal. A.C. Hammond. 1944; Ministry of Information.

The Crown of the Year. Réal. Ralph Keene. 1943; Greenpark Productions.

The Cumberland Story. Réal. Humphrey Jennings. 1947; Crown Film Unit.

The Dawn Guard. Réal. Roy et John Boulting. 1941; Charter Company.

The Dutch Tradition: Three Years of the Netherlands' Fight Against the Axis, 1940-1943. 1944; Netherlands Information Bureau.

The Eighty Days. Réal. Humphrey Jennings. 1944; Crown Film Unit.

The Empire Marches. 1941; Ministry of Information.

The Eye and the Ear. Réal. Franciszka et Stefan Themerson. 1945; Polish Film Unit.

The First Days. Réal. Humphrey Jennings et Harry Watt. 1939; GPO Film Unit.

The Five Men of Velich: A Document from the People's War in Russia. 1942; Ministry of Information, Soviet War News Film Agency.

The Five-Inch Bather. Réal. Richard Massingham. 1942; Public Relationship Films.

The Front Line. Réal. Harry Watt. 1940; GPO Film Unit.

The Grassy Shires. Réal. Ralph Keene. 1944, Greenpark Productions.

The Great Game. 1945; Verity Films.

The Great Harvest. Réal. Jack Chambers. 1942; Paul Rotha Productions.

The Greek Testament. Réal. Charles Hasse. 1943; Ealing Studios.

The Green Girdle. Réal. Ralph Keene. 1941; Strand Films.

The Harvest Shall Come. Réal. Max Anderson. 1942; Realist Film Unit.

The Heart of Britain Réal. Humphrey Jennings. 1941; Crown Film Unit.

The Islanders. Réal. Maurice Harvey. 1939; GPO Film Unit.

The Liberation of Rome. 1944; U.S. Army Pictorial Service, British Service Film Units.

The Little Ships of England. 1943; Spectator Films.

The Man on the Beat. Réal. Roger MacDougall. 1945; Merlin Films.

The Memphis Belle. Réal. William Wyler. 1944; Army Air Forces First Motion Picture Unit.

The New Britain. Réal. Ralph Keene. 1940; Strand Films.

The New Lot. Réal. Carol Reed. 1943; Army Kinematograph Service.

The Owner Comes Aboard. Réal. Alex Bryce. 1940; Spectator Films.

The People's Land. Réal. Ralph Keene. 1941; British Council.

The Proud City: A Plan for London. Réal. Ralph Keene. 1945; Greenpark Productions, Film Producers Guild

The Return of the Vikings. Réal. Charles Friend. 1944; Ealing Studios.

The Right Man. Réal. Alex Bryce. 1942; Army Film Unit.

The Royal Mile – Edinburgh. Réal. Terence Egan Bishop. 1943; Merton Park Studios.

The Scaremongers (Miss Knowall). Réal. Graham Cutts. 1940; D&P Studios.

The Second Freedom. Réal. Lister Laurance. 1943; Verity Films.

The Siege of Tobruk. 1942; Army Film Unit.

The Silent Village. Réal. Humphrey Jennings. 1943; Crown Film Unit.

The Sky's the Limit. Réal. Alberto Cavalcanti. 1943; Ealing studios.

The Soldier's Food. 1941; Army Kinematograph Service, Verity Films.

The Story of an Air Communicé. Réal. Ralph Elton. 1940; GPO Film Unit.

The Story of English Inns. 1944; Hanover Films.

The True Glory. Réal. Garson Kanin et Carol Reed. 1945; Office of War Information, Ministry of Information.

The True Story of Lili Marlene. Réal. Humphrey Jennings. 1944; Crown Film Unit.

The Unrelenting Struggle: from the Speeches of Winston Churchill, 1940-1945. 1945; Ministry of Information.

The Volunteer. Réal. Michael Powell & Emeric Pressburger. 1943; the Archers.

The Way from Germany. Réal. Basil Wright. 1946; Crown Film Unit.

The Western Isles. Réal. Terence Egan Bishop. 1941; Merton Park Studios.

There's a Future in It. Réal. Leslie Fenton. 1943; Strand Film Company.

These Are the Men. Montage par Alan Osbiston et Dylan Thomas. 1943; Strand Film Company.

These Children Are Safe. Réal. Alexander Shaw. 1940; Strand Films.

They Also Serve. Réal. Ruby Grierson. 1940; Realist Film Unit.

They Keep the Wheels Turning. Réal. Francis A. Searle. 1942; GB Screen Services.

Today We Live. Réal. Ruby Grierson et Ralph Bond. 1937; Strand Film Company.

Total War in Britain. Réal. Paul Rotha. 1945; Films of Fact.

Trade Tattoo. Réal. Len Lye. 1937; GPO Film Unit.

Transatlantic Airport. Réal. Michael Gordon. 1944; Crown Film Unit.

Transfer of Skill. Réal. Geoffrey Bell. 1940; Shell Film Unit.

Trinity House. Réal. John Eldridge. 1942; John Eldridge et Martin Curtis.

Tunisian Victory. Réal. Roy Boulting. 1943; Army Film Unit.

Twelve Days. Réal. Cecil Musk. 1942; Merton Park Productions.

Two Fathers. Réal. Anthony Asquith. 1944; Crown Film Unit.

Ulster. Réal. Ralph Keene. 1941; Strand Film Unit.

Unarmed Combat. 1941; Army Kinematograph Service, British Foundation Pictures.

Village School. Réal. John Eldridge. 1940; Strand Film Company.

W.R.N.S. Réal. Ivan Moffat. 1941; Strand Films.

Wales – Green Mountain, Black Mountain. Réal. John Eldridge. 1942; Strand Film Company.

War and Order. Réal. Charles Hasse. 1940; GPO Film Unit.

War Comes to London. 1940. British Council Films.

War Front. Réal. John Eldridge. 1941; Strand Film Company.

War in the Pacific. Réal. Grahame Tharp et Geoffrey Bell. 1943; Shell Film Unit.

Wartime Factory. Réal. Edgar Anstey. 1940; Strand Films;

Wavell's 30,000. Réal. John Monck. 1942; Crown Film Unit.

We of the West Riding. Réal. Ken Annakin. 1945; Greenpark Productions.

We Sail at Midnight. Réal. Julian Spiro. 1943; Crown Film Unit.

We'll Finish the Job. Réal. P.L. Cecil Gurney. 1944; Spectator Films.

Wealth from Coal. Réal. Edgar Anstey. 1940; Realist Film Unit.

Weather Forecast. Réal. Evelyn Spice. 1934; GPO Film Unit.

Weekend. Réal. Walter Ruttmann. 1930.

Welfare of the Workers (1940), Humphrey Jennings, Crown Film Unit, 9 mins

West Indies Calling. Réal. John Page. 1943; Paul Rotha Productions.

Western Approaches. Réal. Pat Jackson. 1944; Crown Film Unit.

Western Waterway. 1941; BS Productions.

Westward Ho! Réal. Thorold Dickinson. 1940; D&P Studios.

When the Pie Was Opened. Réal. Len Lye. 1941; Realist Film Unit.

Willing Hands. Réal. Mary Francis. 1944; World Wide Pictures.

Winter on the Farm. Réal. Ralph Keene. 1941; Greenpark Productions.

Women Away from Home. Réal. Gilbert Gunn. 1942; Spectator Films.

Women in the Forces. 1940; Ministry of Information.

Words for Battle. Réal. Humphrey Jennings. 1941; Crown Film Unit.

Work Party. Réal. Len Lye. 1943; Realist Film Unit.

Worker and Warfront. 1942-1946. Paul Rotha Productions, épisodes 1 à 18.

Workers' Weekend. Réal. Ralph Elton. 1943; Crown Film Unit.
World Garden. Réal. Robin Carruthers. 1942; Spectator Films.
Yellow Caesar. Réal. Alberto Cavalcanti. 1941; Ealing studios.
Yesterday Is over Your Shoulder. Réal. Thorold Dickinson. 1940; D&P Studios.
Young Veteran. Réal. Alberto Cavalcanti. 1940; Ealing studios.

Actualités filmées

Bomb Repair Speed Up. 1945; British Paramount News.
Britain Shoulders Arms. Réal. G.T. Cummins. 1940; Paramount.
Britain's RAF: The Royal Air Force (March of Time No.6). 1940; March of Time.
Britannia is a Woman. Réal. Ruth Landa et Gerald Sanger. 1940; British Movietone News.
British Power. 1941; Ministry of Information, Universal News.
Building for Victory. 1942; British Pathé.
Civilian Front. Réal. Mary Field. 1940; Gaumont-British Instructional.
Coal Front. Réal. Francis Searle. 1940 ; Gaumont-British Instructional.
Coastal Defence. 1940; British Movietone News.
Coastal Village. Réal. Stanley Irving. 1943; Gaumont-British Instructional.
Colour in Clay. Réal. Darrel Catling. 1941; Gaumont-British Instructional.
Derbyshire Village. Réal. A. Reginald Dobson. 1944 ; Gaumont-British Instructional.
Development of the English Town. Réal. Mary Field. 1942; Gaumont-British Instructional.
Development of the Rabbit. Réal. Mary Field. 1944; Gaumont-British Instructional.
Down on the Farm. Réal. Charles Ridley 1940. British Movietone News.
Fighting Allies: Czechoslovaks in Britain. Réal. Louise Birt. 1941; British Movietone News.
Fighting Fields. Réal. Stanley Russell. 1941; Gaumont-British Instructional, Scottish Films Ltd.
History of the English Language. Réal. Mary Field. 1943; Gaumont-British Instructional.
Hitler Entertains. Montage par Charles Ridley. 1943; British Movietone.
HM Navies Goes to Sea. 1941; British Movietone.
Housing Problems. Réal. Edgar Anstey. 1935; British Commercial Gas Association
In Enemy Hands. 1943; British Red Cross Society, Gaumont British Instructional.
Julius Caesar. Réal. Henry Cass. 1945; Gaumont-British Instructional.
Lowland Village. Réal. Darrel Catling. 1943; Gaumont-British Instructional.
Macbeth. Réal. Henry Cass. 1945; Gaumont-British Instructional.
Market Town. Réal. Mary Field. 1942; Gaumont-British Instructional.

Morning Paper. Réal. Donald Carter. 1942; Gaumont-British Instructional.

RAF Action. 1941; British Movietone News.

Royal Road. 1941; British Movietone News.

Salute to Russia. Montage par Charles Ridley. 1943; British Movietone News.

Ship Safety. 1943; Ealing Studios, Admiralty Instructional.

Shipbuilders. Réal. Leon Schauder. 1940; Gaumont-British Instructional.

Sky Giant - The Story of the Avro Lancaster. Réal. Gerald Sanger. 1942; British Movietone News, Ministry of Information.

The Face of Britain. Réal. Paul Rotha. 1930; Gaumont-British Instructional.

The Life Cycle of the Maize. Réal. Mary Field. 1942; Gaumont-British Instructional.

The Life Cycle of the Newt. Réal. Mary Field. 1942; Gaumont-British Instructional.

The Life Cycle of the Pin Mould. Réal. Mary Field. 1943; Gaumont-British Instructional.

The Life History of the Onion. Réal. Mary Field. 1943; Gaumont-British Instructional.

The Life of the Rabbit. Réal. Irene Wilson. 1945; Gaumont-British Instructional.

The New Mine. Réal. Irene Wilson. 1945; Gaumont-British Instructional.

The Voice of the Guns. 1940; British Pathé Productions.

They Fight by Night. 1943; British Movietone News.

They Live Again. Réal. A. Reginald Dobson. 1944; Gaumont-British Instructional, 18 mins

Thoroughbred. 1940; British Pathé.

Underground Front. 1943; British Movietone News.

West Africa Was There. 1945; British Movietone News.

Women in Wartime. 1940; British Movietone News.

Women Work Wonders. Montage par Charles Ridley. 1943; British Movietone News.

Films de fiction

49th Parallel. Réal. Michael Powell & Emeric Pressburger. 1941; Ortus Films.

A Canterbury Tale. Réal. Michael Powell & Emeric Pressburger. 1944; Archers Film Productions.

A Matter of Life and Death. Réal. Michael Powell & Emeric Pressburger. 1946; Archers Film Productions.

A Place of One's Own. Réal. Bernard Knowles. 1945; Gainsborough Pictures.

Alibi. Réal. Brian Desmond Hurst. 1942; Corona Films, Renown Pictures Corporation.

An Englishman's Home. Réal. Albert de Courville. 1939; Aldwych Film Productions.

Back-Room Boy. Réal. Herbert Mason. 1942; Gainsborough Films.

Band Waggon. Réal. Marcel Varnel. 1940; Gainsborough Studios.

Bees in Paradise. Réal. Val Guest. 1944; Gainsborough Pictures.

Bell-Bottom George. Réal. Marcel Varnel. 1944; Columbia (British) Productions Ltd.

Blithe Spirit. Réal. David Lean. 1945; Two Cities Films.

Candlelight in Algeria. Réal. George King. 1944; British Aviation Pictures.

Champagne Charlie. Réal. Alberto Cavalcanti. 1944; Ealing Studios.

Contraband. Réal. Michael Powell. 1940; British National Films.

Convoy. Réal. Pen Tennyson. 1940; Ealing Studios.

Cottage to Let. Réal. Anthony Asquith. 1941; Gainsborough Pictures.

Crook's Tour. Réal. John Baxter. 1940; British National Films.

Dangerous Moonlight. Réal. Brian Desmond Hurst. 1941; RKO British.

Dear Octopus. Réal. Harold French. 1943; Gainsborough Pictures.

English Without Tears. Réal. Harold French. 1944; Two Cities Films.

Escape to Danger. Réal. Lance Comfort et Max Greene. 1943; RKO Radio Pictures.

Facing the Music. Réal. Maclean Rogers. 1941; Butcher's Film Service.

Fanny by Gaslight. Réal. Anthony Asquith. 1944; Gainsborough Pictures.

Fiddlers Three. Réal. Harry Watt. 1944; Ealing Films.

Flying Fortress. Réal. Walter Forde. 1942; Warner Brothers First National Productions.

For Freedom. Réal. Maurice Elvey et Castleton Knight. 1940; Gainsborough Pictures.

For Those in Peril. Réal. Charles Crichton. 1944; Ealing Studios.

Freedom Radio. Réal. Anthony Asquith. 1940; Two Cities Films.

Full Speed Ahead. Réal. John Hunt. 1939; Educational and General Services.

Gasbags. Réal. Marcel Varnel. 1940; Gainsborough Pictures.

Get Cracking. Réal. Marcel Varnel. 1943; Columbia (British) Productions.

Give Us the Moon. Réal. Val Guest. 1944; Gainsborough Pictures.

Great Day. Réal. Lance Comfort. 1945; RKO Radio Pictures.

Green for Danger. Réal. Sidney Gilliat. 1946; Individual Pictures.

Guests of Honour. Réal. Ray Pott. 1941; Ealing Studios.

Henry V. Réal. Laurence Olivier. 1944; Two Cities Film.

Hotel Reserve. Réal. Lance Comfort. 1944; RKO Radio Pictures.

I Know Where I'm Going! Réal. Michael Powell & Emeric Pressburger. 1945; The Archers.

I See a Dark Stranger. Réal. Sydney Launder. 1946; Individual Pictures, Independent Producers.

I Thank You. Réal. Marcel Varnel. 1941; Gainsborough Studios.

In Which We Serve. Réal. Noel Coward et David Lean. 1943; Two Cities Films.

It's Just the Way It Is. Réal. Leslie Fenton. 1943; Two Cities Films.

John Smith Wakes Up. Réal. Jiri Weiss. 1940; Pioneer Films.

Johnny Frenchman. Réal. Charles Frend. 1945; Ealing Studios.

Journey Together. Réal. John Boulting. 1945; Army Film Unit.

Lady from Lisbon. Réal. Leslie Hiscott. 1942; British National Films, Shaftesbury Films.

Law and Disorder. Réal. David Macdonald. 1940; British Consolidated Pictures.

Let the People Sing. Réal. John Baxter. 1942; British National Films.

Love on the Dole. Réal. John Baxter. 1941; British National Films Ltd.

Love Story. Réal. Leslie Arliss. 1944; Gainsborough Pictures.

Madonna of the Seven Moons. Réal. Arthur Crabtree. 1945; Gainsborough Pictures.

Major Barbara. Réal. Gabriel Pascal et David Lean. 1941; Gabriel Pascal Productions.

Medal for the General. Réal. Maurice Elvey. 1944; British National Films Company.

Millions Like Us. Réal. Frank Launder et Sidney Gilliat. 1943; Gainsborough Pictures.

Mr. Emmanuel. Réal. Harold French. 1944; Two Cities Films.

My Learned Friend. Réal. Basil Dearden. 1943; Ealing Studios.

Neutral Port (1940), Marcel Varnel, Gainsborough pictures, 89 mins

Night Train to Munich. Réal. Carol Reed. 1940; Twentieth Century Fox.

Nine Men. Réal. Harry Watt. 1943; Ealing Studios.

Old Bill and Son. Réal. Ian Dalrymple. 1941; Legeran Films.

One of Our Aircraft is Missing. Réal. Michael Powell & Emeric Pressburger. 1942; British National Films, Archers Film Productions

Painted Boats. Réal. Charles Crichton. 1945; Ealing Studios.

Pastor Hall. Réal. Roy Boulting. 1940; Charter Films Productions.

Perfect Strangers. Réal. Alexander Korda. 1945; London Films.

Pimpernel Smith. Réal. Leslie Howard. 1941; British National Films Limited.

Q Planes. Réal. Tim Whelan. 1939; Harefield Productions.

Quiet Wedding. Réal. Anthony Asquith. 1941; Conqueror Productions.

Return to Yesterday. Réal. Robert Stevenson. 1940; Ealing Studios.

Sabotage at Sea. Réal. Leslie Hiscott. 1942; British National Films.

Sailors Don't Care. Réal. Oswald Mitchell. 1940; Butcher's Film Service.

Sailors Three. Réal. Walter Forde. 1940; Ealing Studios.

Saloon Bar. Réal. Walter Forde. 1940; Ealing Studios.

Salute John Citizen. Réal. Maurice Elvey. 1942; British National Films.

San Demetrio-London. Réal. Charles Frend. 1943; Ealing Studios.

School for Secrets. Réal. Peter Ustinov. 1946; Two Cities Films.

Schweik's New Adventures. Réal. Karel Lamač. 1943; Renown Pictures Corporation.

Secret Journey. Réal. John Baxter. 1939; British National Films.

Secret Mission. Réal. Harold French. 1942; Excelsior Films.

Ships with Wings. Réal. Sergei Nolbandov. 1941; Ealing Studios.

Somewhere in Camp. Réal. John E. Blakeley. 1942; Mancunian Film Corporation, Butcher's Film Service.

Sons of the Sea. Réal. Maurice Elvey. 1940; British Consolidated Pictures.

Spare a Copper. Réal. John Paddy Carstairs. 1940; Associated Talking Pictures.

Spies of the Air. Réal. David MacDonald. 1939; British National Films.

Spy for a Day. Réal. Mario Zampi. 1940; Two Cities Films.

Tawny Pipit. Réal. Bernard Miles et Charles Saunders. 1944; Two Cities Films.

The Adventures of Tartu. Réal. Harold Bucquet. 1943; Metro-Goldwyn-Mayer British Studios.

The Bells Go Down. Réal. Basil Dearden. 1943; Ealing Studios.

The Big Blockade. Réal. Charles Friend. 1942; Ealing studios.

The Black Sheep of Whitehall. Réal. Basil Dearden. 1942; Ealing Studios.

The Captive Heart. Réal. Basil Dearden. 1946; Ealing Studios.

The Day Will Dawn. Réal. Harold French. 1942; Paul Soskin Productions.

The Demi-Paradise. Réal. Anthony Asquith. 1943; Two Cities Films.

The Echo Murders. Réal. John Harlow. 1945; British National Films, Strand Films Company.

The First of the Few. Réal. Leslie Howard. 1942; British Aviation Pictures, Misbourne Film Company.

The Flemish Farm. Réal. Jeffrey Dell. 1943; Two Cities Films.

The Foreman Went to France. Réal. Charles Friend. 1942; Ealing studios.

The Gentle Sex. Réal. Leslie Howard. 1943; Concanen Productions, Two Cities Films.

The Ghost of St. Michael's. Réal. Marcel Varnel. 1941; Ealing Studios.

The Ghost Train. Réal. Walter Forde. 1941; Gainsborough Pictures.

The Goose Steps Out. Réal. Basil Dearden et Will Hay. 1942; Ealing Studios.

The Great Mr. Handel. Réal. Norman Walker. 1942; Independent Producers.

The Halfway House. Réal. Basil Dearden. 1944; Ealing Studios.

The Life and Death of Colonel Blimp. Réal. Michael Powell & Emeric Pressburger. 1943; The Archers.

The Lion Has Wings. Réal. Michael Powell, Brian Desmond Hurst et Adrian Brunel. 1939; London Film Productions, Alexander Korda Film Productions.

The Man in Grey. Réal. Leslie Arliss. 1943; Gainsborough pictures.

The Next of Kin. Réal. Thorold Dickinson. 1942; Ealing studios.

The Night Invader. Réal. Herbert Mason. 1943; Warner Brothers First National Productions.

The Rake's Progress. Réal. Sidney Gilliat. 1945; Individual Pictures, Independent Producers.

The Seventh Survivor. Réal. Leslie Hiscott. 1941; British National Films.

The Silver Fleet. Réal. Vernon Sewell & Gordon Wellesley. 1943; Michael Powell & Emeric Pressburger.

The Spy in Black. Réal. Michael Powell. 1939; Harefield Productions.

The Thief of Baghdad. Réal. Michael Powell. 1940; London Films.

The Tower of Terror. Réal. Lawrence Huntington. 1941; Associated British Picture Corporation.

The Way Ahead. Réal. Carol Reed. 1944; Two Cities Films.

The Way to the Stars. Réal. Anthony Asquith. 1945; Two Cities Films.

Theirs is the Glory. Réal. Brian Desmond Hurst. 1946; Gaumont British.

They Came to a City. Réal. Basil Dearden. 1944; Ealing Studios.

They Flew Alone. Réal. Herbert Wilcox. 1942; Herbert Wilcox Productions.

They Met in the Dark. Réal. Karel Lamac. 1943 ; Marcel Hellman Productions.

This England. Réal. David Macdonald. 1941; British National Films.

This Happy Breed. Réal. David Lean. 1944; Two Cities Films.

This Was Paris. Réal. John Harlow. 1942; Warner Bros.

Thunder Rock. Réal. Roy Boulting. 1942; Charter Film Productions.

Thunderbolt. Réal. William Wyler. 1947; Carl Krueger Productions, U.S. War Department.

Time Flies. Réal. Walter Forde. 1944; Gainsborough Pictures.

Tomorrow We Live. Réal. George King. 1943; British Aviation Pictures.

Traitor Spy. Réal. Walter Summers. 1940; Rialto Productions.

Turned Out Nice Again. Réal. Marcel Varnel. 1940; Ealing Studios.

Two Thousand Women. Réal. Frank Launder. 1944; Gainsborough pictures.

Uncensored. Réal. Anthony Asquith. 1942; Gainsborough Pictures.

Undercover. Réal. Sergei Nolbandov. 1943; Ealing Studios.

Unpublished Story. Réal. Harold French. 1942; Two Cities Films.

Waterloo Road. Réal. Sydney Gilliat. 1945; Gainsborough Pictures.

We Dive at Dawn. Réal. Anthony Asquith. 1943; Gaumont British-Gainsborough.

Welcome, Mr Washington. Réal. Leslie Hiscott. 1944; British National Films.

Went the Day Well. Réal. Alberto Cavalcanti. 1942; Ealing Studios.

World of Plenty. Réal. Paul Rotha. 1943; Paul Rotha Productions.

Yellow Canary. Réal. Herbert Wilcox. 1943; RKO Radio Pictures.

Sources secondaires filmiques

« John Grierson at the NFT » (1959, 13 mins), bonus du coffret DVD Flaherty, Robert Joseph, Paul Rotha, Arthur Elton, E. H Anstey, Basil Wright, Humphrey Jennings, Ruby Grierson, et al. *Land of promise: the British documentary movement 1930-1950*. Londres: British Film Institute, 2013.

Macdonald, Kevin. *The Making of an Englishman*. 1995; PCP.

———. *Humphrey Jennings: The Man Who Listened to Britain*. 2000; Figment Television Production.

Potts, Ian. *Stranger Than Fiction*. 1985; British Film Institute.

Snell, Andrew. *Forever Ealing*. 2002; Silver Apples.

Williams, Nigel. *The GPO Story*. 1983; BBC TV.

BIBLIOGRAPHIE

Documents d'archive

- « 100,000,000 Women », février 1942. 17-9-F 100,000,000 Women and We Want More Ships. Mass Observation archive.
- AIR RAIDS. [File Report 253], Mass-Observation Archive Online.
- « AIR RAIDS: Control of Noise (Defence) Order, 1944: use of factory whistles and sirens for other than air raid warnings », 7 février 1944. HO 186/2074.
- AIR RAIDS 1938-1945. [Topic Collection 23], Mass-Observation Archive Online.
- ARP IN KILBURN. [File Report 447], Mass-Observation Archive Online.
- Baird, Thomas. « Report on the distribution of British documentary films in the United States », août 1939. PRO INF1/628 F619/3. National Archives.
- B.B. « Report on the “Victory « V » Campaign” - July-September 1941 », 8 septembre 1941. File Report 863. Mass-Observation archive.
- British Academy of Films and Television Arts. « A Tribute to Humphrey Jennings and the Crown Film Unit », s. d. Item 21. British Film Institute - Humphrey Jennings collection.
- Cameron, Ken. ACTT History Project Committee, BEHP 0070 T, 14 novembre 1988.
<http://historyproject.org.uk/interview/ken-cameron>.
- Card given to all staff at N.P. Bank H.O. in London. « Nine Points - A Useful Reminder of Precautions », août 1940. 23-1-A Investigation into Air Raid Precautions (ARP). Mass-Observation archive.
- « Cars and Sirens », 27 août 1940. File Report 371. Mass Observation archive.
- CIVILIANS IN AIR RAIDS. [File Report 313], Mass-Observation Archive Online.
- « Control of Noise (Defence) (No 2) Order 1939: drafting ; signed copy », 1939. HO322/5. National Archives.
- Dalrymple, Ian. « Crown Film Unit: Progress reports and minutes of meetings », 1943. INF 1/58. National Archives.
- . « Letter from the production offices », 29 octobre 1942. Item 8: The Silent Village. Humphrey Jennings archives (British Film Institute).
- . « Morning, Noon and Night: negative reports and dupe sheets », 1943. INF 5/94. National Archives.
- . « Morning, Noon and Night: planning committee », 1942. INF 5/97. National Archives.

E.L. « Builders (MOI short film) », 16 mars 1942. 17-8-A Film Reports and Memos. Mass Observation archive.

England, Leonard. « A memo from Mass Observation on the suggested A.T.P. film Battle for Britain with probable reactions of cinema audiences », 13 novembre 1940. Mass Observation archive.

———. « Do you like a different sort of picture now to what you did before the war? », 11 mars 1940. 17-3-A Film Questionnaire 1939. Mass Observation archive.

———. « Faking of newsreels », 7 janvier 1940. Report n°16, Dupl. 3. Mass Observation archive.

———. « Film Questionnaire », 8 octobre 1940. File Report 445. Mass Observation archive.

———. « Questionnaire », 4 octobre 1940. 23-6-F Ear plugs 1940. Mass-Observation archive.

« “Feature Films – MOI Policy”, minutes de la British Film Producers’ Association », 23 mars 1943. Documents privés.

FIFTH WEEKLY REPORT FOR HOME INTELLIGENCE. [File Report 477], Mass-Observation Archive Online.

« Film as propaganda », 29 février 1940. 17-2-G Film reports 1939-40. Mass Observation archive.

« Film Reports 1941-1942 », s. d. 17-1-C. Mass-Observation archive.

Granger, Isabelle. « Private papers of Miss I.H. Granger », 1945 1939. Documents.149. Imperial War Museum collections.

Harrison, Tom. « What Britain means to me », octobre 1941. File Report 904. Mass Observation archive.

———. « What does Britain mean to you? », septembre 1941. File Report 878. Mass Observation archive.

HC Deb (27 juin 1940) vol. 362 c601, « Enemy Forces (Detection) »

[https://hansard.parliament.uk/Commons/1940-06-27/debates/8ffd8aca-0862-4d54-a632-e8c14bc4d82b/EnemyForces\(Detection\)](https://hansard.parliament.uk/Commons/1940-06-27/debates/8ffd8aca-0862-4d54-a632-e8c14bc4d82b/EnemyForces(Detection))

HC Deb (08 octobre 1940) vol. 365 c. 341, « War Situation »

<https://hansard.parliament.uk/Commons/1940-10-08/debates/33bdbdfc-92c5-47bf-9faa-7b6b46fa2a8a/WarSituation>

HC Deb (19 novembre 1940) vol. 365 c. 1821, « Air-Raid Warnings »

<https://hansard.parliament.uk/Commons/1940-11-19/debates/136dd878-2d55-42bc-a501-216ee27b9674/Air-RaidWarnings>

HC Deb (07 juillet 1942) vol. 381 c697, « Propaganda »

<https://hansard.parliament.uk/Commons/1942-07-07/debates/d287fc82-1028-405c-8a40-82324a9a0504/Propaganda>

HL Deb (31 mars 1943) vol. 126 cc1048-60, « Ringing of Church Bells »

<https://api.parliament.uk/historic-hansard/lords/1943/mar/31/ringing-of-church-bells>

Hodgson, Vere. « Private Papers of Miss Vere Hodgson (June 1940-September 1945) », s. d. Catalogue number 4767. Imperial War Museum collections.

- H.P. « Memo on the senses re. air raids », 1 septembre 1940. TC Air Raids, 6/H. Mass-Observation archive.
- J.A. « Tube shelters: observations in the London Underground, September-November 1940 », 27 octobre 1940. 23-5-E. Mass-Observation archive.
- Jennings, Humphrey. « National Gallery », 1941. Box 1, Item 7. Humphrey Jennings archives (British Film Institute).
- . « The Documentary Film, Humphrey Jennings and J.B. Holmes (Discussion followed the Presidential Address and was arranged and compiled by Ian Dalrymple) », ? Item 1. Humphrey Jennings archives (British Film Institute).
- . « The documentary film, Humphrey Jennings and J.B. Holmes: Discussion followed the Presidential Address and was arranged and compiled by Ian Dalrymple », s. d. Item 16: The documentary film, Humphrey Jennings and J.B. Holmes. Humphrey Jennings archives (British Film Institute).
- . « Transcribed from a telephone recording, The Silent Village, Wednesday, 26th May, 1943, 4.30pm, Misc », 26 mai 1943. Item 8 : The Silent Village. Humphrey Jennings archives (British Film Institute).
- Jennings, Humphrey, et Stewart McAllister. « The Music of War – Treatment », 23 mai 1941. Item 7: Listen to Britain. Humphrey Jennings archives (British Film Institute).
- Joseph, Noel. « Report by Noel Joseph, 1/4/1943 », 1 avril 1943. Item 8 : The Silent Village. Humphrey Jennings archives (British Film Institute).
- « Location of Buried Casualties - Visit of Mr. Swann », 26 juillet 1941. AVIA 7/2926. National Archives.
- LONDON SURVEY 1940. [Topic Collection 65], Mass-Observation Archive Online.
- Lye, Len, et Ivor Montagu. « Provisional patent specification by Lye and others for “improvement in and relating to sound tracks for film projection and simplification” », s. d. Item 374. British Film Institute - Ivor Montagu collection.
- Len Lye. « The Spinning Coin », s. d. Unpublished manuscript. Len Lye Archive.
- « Letter from Brendan Bracken to Winston Churchill », 15 septembre 1942. PRO PREM 4 14/15. Public Record Office.
- « Letter from Grigg to Churchill », 8 septembre 1942. PRO PREM 4 14/15. Public Record Office.
- Mass Observation. « Report on MOI shorts and their reception », 1943. Rapport n°1193. Mass Observation archive.
- « Meetings and reports of Home Morale Emergency Committee. », 1940. INF 1/250. National Archives.
- « Memorandum “Note on Policy of Ministry of Information With Regard to Films” », 3 octobre 1939. PRO INF 1/194. National Archives.

- « Minutes of the Co-ordination Committee, 11th Meeting », 1 avril 1940. PRO INF 1/867. National Archives.
- « Newspaper clip 4 », s. d. Item 8 : The Silent Village. Humphrey Jennings archives (British Film Institute).
- N.M. « Attitude of non-evacuees to evacuees », 9 septembre 1940. 23-9-T London areas: Stepney. Mass Observation archive.
- . « Observations gathered - East End to West End », 10 septembre 1940. 23-5-C. Mass-Observation archive.
- NON-PHYSICAL EAR PLUG PROBLEMS. [File Report 489]. Mass-Observation Archive Online.
- « Notes on a demonstration and discussion of reproduced aircraft sound with a view to its application to recognition of enemy aircraft by Sound, held at the National Physical Laboratory », 21 janvier 1942. AVIA 7/2987. National Archives.
- O.S. « Some opinions about ear plugs - Maida Vale », 25 octobre 1940. 23-6-F Ear plugs 1940. Mass-Observation archive.
- « Programme for Film Propaganda: Co-ordinating Committee Paper n°1 », janvier 1940. INF 1/867. National Archives.
- « Receipts from commercial distribution of films. Summary of Statement prepared for evidence to the Public Accounts Committee », mai 1944. INF1/199F/228. National Archives.
- « Recording of Aircraft Noises », 6 décembre 1941. AVIA 7/2987. National Archives.
- « Report from Mass Observation on Cars and Sirens », 27 août 1940. File Report 371. Mass-Observation archive.
- « Report from Mass-Observation on EAR PLUGS », 21 octobre 1940. File Report 464. Mass-Observation archive.
- « Report of the Ministry of Information Planning Subcommittee », 23 juillet 1936. CAB 16/127. National Archives.
- « Report of the MOI Planning Subcommittee », 27 juillet 1936. CAB 16/127 MIC 7. National Archives.
- « Second Report on Refugees », 4 juillet 1940. Report No. 245. Mass-Observation archive.
- SIXTH WEEKLY MORALE REPORT. [File Report 381], Mass-Observation Archive Online).
- Thompson, W.H. « Letter from W.H. Thompson to the Home Office - Use of Factory Whistles and Sirens », 7 février 1944. HO 186/2074. National Archives.
- « Undated circular for Sir Kenneth Clark to Regional Information Officers », s. d. PRO INF 1/196. National Archives.

« When the Pie Was Opened (recipe for a vegetable pie) 1941 », 1941. INF 6/490. National Archives.

Sources primaires

Ouvrages

Arnheim, Rudolf. *Radio*. Traduit par Lambert Barthélémy. 1936. Réimpr., Paris : Van Dieren, 2005.

Arts Enquiry. *The Factual Film: A Survey Sponsored by the Dartington Hall Trustees*. Oxford University Press, 1947.

Beard, George Miller. *American Nervousness: Its Causes and Consequences, a Supplement to Nervous Exhaustion (Neurasthenia)*. New York : G.P. Putnam's Sons, 1881.

Beattie, James. *Essays on the Nature and Immutability of Truth, in Opposition to Sophistry and Scepticism; On Poetry and Music, as they Affect the Mind; On Laughter, and Ludicrous Composition; On the Utility of Classical Learning*. Édimbourg : Imprimé à compte d'auteur, 1777.

Bell, Amy Helen. *London Was Ours: Diaries and Memoirs of the London Blitz*. Londres : I.B. Tauris, 2014.

Blakeston, Oswald, éd. *Working for the Films...* Londres New York : Focal press, 1947.

Brittain, Vera. *England's Hour*. 1941. Réimpr., Londres : Continuum International Publishing Group Ltd, 2005.

Brunel, Adrian. *Film Production*. Londres : Newnes, 1936.

———. *Filmcraft: The Art of Picture Production*. Londres : G. Newnes, 1935.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. 1757. Réimpr., Cambridge : Cambridge University Press, 2014.

Calder, Ritchie. *Carry on London*. Londres : English Universities Press, 1941.

Cameron, Ken. « All squeak and no bubble: Unpublished memoir », s. d. British Film Institute Library.

———. *Sound and the Documentary Film*. Londres : Isaac Pitman, 1947.

———. *Sound in Films: A Speech Delivered at the British Film Institute's Summer School at Bangor, Aug. 1944*. Londres : Coomberlands Ltd, 1944.

Central Film Library (Great Britain). *Catalogue of Sound Films, Including Empire Film Library, G.P.O. Film Library, and Central Office of Information Films / Central Film Library*. Londres : Central Film Library, Imperial Institute, 1948.

- Engel, Carl. *Introduction to the Study of National Music*. Londres : Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1866.
- Ernest Hunt, H. *How to Win the War of Nerves*. Londres : Rider and Co., 1940.
- Farson, Negley. *Bomber's Moon*. Londres : Victor Gollancz, 1941.
- Forbes-Robertson, Diana, Vincent Sheean, et Roger William Straus. *War Letters from Britain*. Londres : Jarrolds, 1942.
- Garfield, Simon. *We Are at War: The Remarkable Diaries of Five Ordinary People in Extraordinary Times*. Londres : Ebury, 2006.
- Green, Henry. *Caught*. 1943. Réimpr., New York : New York Review Books, 2016.
- Greene, Graham. *The Ministry of Fear*. 1943. Réimpr., Londres : Vintage Books, 2010.
- Harrison, Tom, Charles Madge, et Mass-Observation. *War Begins at Home*. Londres : Chatto & Windus, 1940.
- Helmholtz, Hermann von, et Alexander John Ellis. *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. Édité par Henry Margenau. 2nd English ed. New York : Dover Publications, 1954.
- Hentzner, Paul. *Paul Hentzner's Travels in England: During the Reign of Queen Elizabeth*. Traduit par Horace, Late Earl of Orford. 1598. Réimpr., Londres : Edward Jeffery, 1797.
- Herring, Robert. *Life and Letters To-Day ... Welsh Number*. Londres : Brendin, 1940.
- Hickman, Tom. *What Did You Do in the War, Auntie?* Londres : BBC Books, 1995.
- Hill, Cecil A. *Cine-Film Projection: A Practical Manual for Users of all Types of 16-mm. and Narrow Gauge Film Projectors*. Londres : Fountain Press, 1952
- Home Office (Air Raid Precautions Department). *Air raid precautions handbook no. 8: the duties of air raid wardens*. Londres : His Majesty's Stationery Office, 1938.
- Home Propaganda: A Report Prepared by Mass-Observation for the Advertising Service Guild*. Londres : Advertising Service Guild, 1941.
- Huntley, John. *British Film Music*. Londres : S. Robinson, 1947.
- Jennings, Humphrey. *Pandaemonium 1660-1886: The Coming of the Machine as Seen by Contemporary Observers*. Londres : Icon Books Ltd, 2012.
- Jesse, Fryniwyd Tennyson, et Harold Marsh Harwood. *While London Burns; Letters Written to America (July 1940-June 1941)*. Londres : Constable & Co. Ltd., 1942.
- Joseph, Noel, et Jan Masaryk. *The Silent Village: A Story of Wales and Lidice, Based on the Crown Film Unit Production*. Londres : Pilot Press, 1943.

- Kinematograph Year Book 1930*. Londres : Kinematograph Publications Ltd, 1930.
- Kinematograph Year Book 1931*. Londres : Kinematograph Publications Ltd., 1931.
- Klemmer, Harvey. *They'll Never Quit*. Londres : Right Book Club, 1942.
- Lamb, Charles. *The Works of Charles and Mary Lamb Volume 2: Elia and the Last Essays of Elia*. 1823. Réimpr., Hamburg: Tredition, 2011
- Langdon-Davies, John. *Nerves Versus Nazis*. Londres : George Routledge & Sons, Limited, 1940.
- Latrobe, John Antes. *The Music of the Church considered in its various branches, congregational and choral: an historical and practical treatise*. Londres : Thames Ditton, 1831.
- Lenin, Vladimir Il'ich. *What Is to Be Done?: Burning Questions of Our Movement*. 1902. Réimpr., Londres : Wellread Books, 2018.
- Levine, Joshua, et Imperial War Museum. *Forgotten Voices of the Blitz and the Battle for Britain: A New History in the Words of the Men and Women on Both Sides*. Londres : Ebury, 2007.
- Longmate, Norman, éd. *The Home Front: An Anthology of Personal Experience, 1938-1945*. Londres : Chatto & Windus, 1981.
- MacCurdy, John T. *The Structure of Morale*. Cambridge : Cambridge University Press, 1943.
- Manvell, Roger. *Film*. Londres : Penguin Books Ltd., 1946.
- Mass-Observation, et Tom Harrisson. *War Factory*. Londres : Gollancz, 1943.
- Mayer, J. P. (Jacob Peter). *Sociology of Film : Studies and Documents*. Londres : Faber and Faber Limited, 1946.
- Miller, Hugh. *First Impressions of England and Its People*. Londres : John Johnstone, 1847.
- Moss, Louis, et Kathleen Box. *The Cinema Audience: An Inquiry Carried out for the Ministry of Information*. Londres : Central Office of Information, 1943.
- Murrow, Edward R. *In Search of Light: The Broadcasts of Edward R. Murrow, 1938-61*. Londres : Macmillan, 1968.
———. *This Is London*. New York : Simon and Schuster, 1941.
- Nicolson, Harold. *Diaries and Letters*. Nigel Nicolson. Londres : Collins, 1967.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Aurore : Réflexions sur les préjugés moraux*. Traduit par Henri Albert. 1881. Réimpr., Paris : Hachette, 1987.
- Northfield, Wilfred. *Frayed Nerves: Simple Ways of Restoring Their Tone*. Londres : The Psychologist, 1940.

- Orwell, George. *Orwell's England: The Road to Wigan Pier in the context of Essays, Reviews, Letters and Poems selected from The Complete Works of George Orwell*. Peter Davison. Harmondsworth : Penguin Books, 2001.
- Panther-Downes, Mollie. *London War Notes, 1939-1945*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1971.
- Powell, Dilys. *Films since 1939*. Londres : Longmans Green, 1947.
- Powell, Michael. *A Life in Movies: An Autobiography*. New York : Faber and Faber, 2000.
 ———. *Michael Powell: Interviews*. David Lazar. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.
 ———. *Million Dollar Movie*. New York : Random House, 1995.
- Powell, Milton. *How to Train Your Nerves: A Manual of Nerve Training*. Londres : Athletic Publications, 1943.
- Priestley, John B. *Postscripts*. Londres : Heinemann, 1941.
- Pyle, Ernie. *Ernie Pyle in England*. New York : Robert M. McBride, 1941.
- Rainey, Lawrence, Christine Poggi, et Laura Wittman. *Futurism: An Anthology*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Robertson, Ben. *I Saw England*. New York : A.A. Knopf, 1941.
- Rolo, Charles J. *Radio Goes to War: The « Fourth Front »*. Londres : Faber and Faber Limited, 1942.
- Rotha, Paul. *Documentary Diary: An Informal History of the British Documentary Film, 1928-1939*. Londres : Secker & Warburg, 1973.
 ———. *Documentary Film: The Use of the Film Medium to Interpret Creatively and in Social Terms the Life of the People as It Exists in Reality*. Londres : Faber & Faber Limited, 1952.
 ———. *The Film Till Now: A Survey of World Cinema*. 1930. Réimpr., Londres : Jonathan Cape Ltd., 1931.
- Russolo, Luigi. *L'Art des bruits*. Traduit par Nina Sparta. 1913. Réimpr., Lausanne : L'Âge d'homme, 2001.
- Schaeffer, Pierre. *À la recherche d'une musique concrète*. 1952. Réimpr., Paris : Éditions du Seuil, 2016.
 ———. *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*. Nouv. éd. 1966. Réimpr., Paris : Seuil, 2002.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. Oxford School Shakespeare. 1611. Réimpr., Oxford : Oxford University Press, 2001.
- Sheean, Vincent. *Between the Thunder and the Sun*. Londres : MacMillan, 1944.
- Stendhal. *Le Rouge et le noir*. Collection Folio Classique 3380. 1830. Réimpr., Paris : Gallimard, 2009.
- Strachey, John. *A Faith to Fight For*. Londres : V. Gollancz, 1941.
 ———. *Digging for Mrs. Miller: Some Experiences of an Air-Raid Warden*. New York : Random House, 1941.

- . *Post D. Some Experiences of an Air Raid Warden*. Londres : Nicholson & Watson, 1941.
- Trotsky, Leon. *Literature and Revolution*. Traduit par Rose Strunsky. 1925. Réimpr., Chicago : Haymarket Books, 2005.
- Vaughan Williams, Ralph. *National music and other essays*. 2nd ed. New York : Clarendon Press, 1996.
- Watt, Harry. *Don't Look at the Camera*. Londres : Elek, 1974.
- Woon, Basil. *Hell Came to London: A Reportage of the Blitz During 14 Days*. Londres : Peter Davies, 1941.

Articles

- « ACT's first patent ». *The Cine Technician*, novembre 1941, 129.
- Addison, Joseph. *The Spectator*, n° 29 (3 avril 1711): 467.
- Alwyn, William. « A Musician's Approach To The Documentary Film ». *Documentary Film News* 7, n° 64 (avril 1948): 44;47.
- . « Ariel to Miranda ». In *Composing in words: William Alwyn on His Art*, William Alwyn; Andrew Palmer. Londres : Toccata, 2009.
- . « Composing for the Screen ». *Films and Filming* 5, n° 6 (1959): 9.
- . « Film Music: Sound or Silence. Lecture to the British Film Association, Edinburgh Film Festival, 31 août 1958 ». *Musical Opinion* 9, n° 7 (octobre 1977).
- American correspondent. « War-time Film Plans in U.S. » *Documentary News Letter* 3, n° 9 (septembre 1942): 126-27.
- Anstey, Edgar. « The Cinema - Listen to Britain ». *The Spectator*, n° 5933 (13 mars 1942): 254.
- . « The Cinema - "Our Country" at the Academy ». *The Spectator*, n° 6105 (29 juin 1945): 10.
- Artifex. « The Silent Minute ». *Manchester Guardian*, 4 mai 1942.
- Aurax ear protectors, an Optrex product. « Sleep while wearing Aurax ear protectors ». *The Observer*, 27 octobre 1940.
- Billings, Josh. « Introduction ». *Kine Weekly*, 18 septembre 1941, 5.
- . « Introduction ». *Kine Weekly*, décembre 1946, 47.
- Birt, Dan. « The Principles of Film Recording ». *Close Up* 8, n° 3 (septembre 1931): 167-206.
- Borneman, Ernest J. « Sound rhythm and the film ». *Sight and Sound* 3, n° 10 (1934).
- Buchanan, Andrew. « The Sound Film ». *Quiet* 2 (avril 1939): 25.
- Buchanan, George. « Radio - News Bulletins ». *The Spectator*, 15 septembre 1939.
- Cameron, Ken. « Sound on Documentaries Could be Improved ». *Documentary News Letter* 4, n° 6 (novembre 1943): 230.

- Cavalcanti, Alberto. « Lecture by Cavalcanti on the work of Lye ». *Sight and Sound* 16, n° 64 (1 décembre 1947): 134.
- . « Sound in Films ». *Films* 1, n° 1 (novembre 1939): 25-39.
- « CONDITIONED TO BANGS ». *The Lancet* 239, n° 6185 (mars 1942): 330-31.
- Daily Mail Reporter. « All Church Bells Silenced From Today. L.D.V.s Will Toll Warning in Invasion. No Call Now to Sunday Worship. » *Daily Mail*, 14 juin 1940.
- « Did You Hear That? The Silent Village ». *The Listener*, n° 753 (17 juin 1943): 717.
- Driver, Ronald. « Letter ». *Picturegoer*, 21 septembre 1940.
- « EAR PLUGS ». *The Lancet* 236, n° 6111 (octobre 1940): 459.
- Ellitt, Jack. « On Sound ». *Life and Letters Today*, décembre 1935, 182-84.
- « Feature Film Propaganda ». *Documentary News Letter* 3, n° 5 (mai 1942): 67.
- « Friendly Noises - Sounds in the Night ». *Manchester Guardian*, 10 juillet 1940.
- Greene, Graham. « The Cinema ». *The Spectator*, 29 septembre 1939.
- Grierson, John. « First principles of documentary ». *Grierson on documentary*, 1966, 145–56.
- . *Grierson on documentary*. Forsyth Hardy. Berkeley : University of California Press, 1966.
- . « Introduction to a new art ». *Sight and Sound* 3, n° 10 (1934): 101–104.
- . « Pudovkin on Sound ». *Cinema Quarterly* 2, n° 2 (1933): 106–110.
- . « The documentary producer ». *Cinema Quarterly* 2, n° 1 (1933): 7–9.
- . « The GPO gets sound ». *Cinema quarterly* 2, n° 4 (1934): 215–221.
- . « The Symphonic Film ». *Cinema Quarterly* 2, n° 3 (Printemps 1934): 155-59.
- Hardy, Forsyth. « Developing Sound ». *Cinema Quarterly* 3, n° 1 (Automne 1934): 39-43.
- Harrison, Tom. « Social research and the film ». *Documentary News Letter* 1, n° 11 (1940): 10–12.
- Horder, Thomas (Lord). « To our Readers ». *Quiet*, n° 2 (1940): 3.
- « In Brief ». *Manchester Guardian*, 5 avril 1941.
- « Kill or Be Killed ». *Documentary News Letter* 4, n° 1 (janvier 1943): 165.
- Lee, Joseph. *Actually we're full up. This war picture is so realistic the audience are all under their seats*. 11 mai 1943. Evening News.
- Lejeune, C.A. « On Passionate Friends ». *The Observer*, janvier 1949.
- . « The Films ». *The Observer*, 11 juin 1944, 2.
- Liebling, Abbott Joseph. « A Reporter in London: Colonel Britton and the Rhythm ». *The New Yorker*, 4 octobre 1941.

- Lloyd George, David. « Speech at Queen's Hall, London », 19 septembre 1914.
- Lye, Len. « Is Film Art? » *Film Culture*, n° 29 (1 juillet 1963): 38.
 ———. « Notes on a Short Colour Film (1936) ». In *Len Lye*, Jean-Michel Bouhours, Roger Horrocks, Jonathan Dennis., 228. Paris : Centre Pompidou, 2000.
 ———. « The Art that Moves », In *Curnow and Horrocks (eds), Figures of Motion*, 1984, 80–81.
- Madge, Charles, et Humphrey Jennings. « They Speak for Themselves: Mass Observation and Social Narrative ». *Life and Letters* 17, n° 9 (1937): 37–42.
- Major F.A. de V. Robertson. « The defence of London - New Tactics - A Heartening Effect ». *Manchester Guardian*, 13 septembre 1940.
- Manvell, Roger. « They Laugh at Realism ». *Documentary News Letter* 4, n° 3 (1943): 188f.
- Mathieson, Muir. « Feature Film Music and the Documentary ». *Documentary News Letter* 6, n° 57 (juillet 1947): 109-11.
- « Nazis Hold Lambeth Walk Is “Animalistic Hopping” ». *The New York Times*, 8 janvier 1939.
- Newell, William. « Sans titre ». *Picturegoer*, 16 septembre 1939.
- « Noise of Air Raids ». *Manchester Guardian*, 21 juin 1940.
- « Open Forum ». *Daily Film Renter*, 1 janvier 1940.
- Powell, Michael. A Life in Movies. BBC Radio - Meridian, 1 janvier 1986.
<https://www.bbc.co.uk/programmes/p03m0ptx>.
- « PREJUDICE AND THE EAR-PLUG ». *The Lancet* 236, n° 6118 (novembre 1940): 694.
- Pryor, Thomas M. « The Shorts Have It: Being a Resume of Five Newly Arrived Topical Film Subjects From Britain ». *New York Times*, 8 août 1943.
- Pudovkin, Vsevolod Illarionovich. « Asynchronism as a principle of sound film ». *Film Sound: Theory and Practice*, 1985, 86–91.
- « Raid Noises as Treatment for Shock Cases ». *Manchester Guardian*, 2 août 1941.
- « Rang His Church Bell - Vicar Goes to Gaol ». *Manchester Guardian*, 16 juillet 1940.
- Read, Herbert. « Experiments in Counterpoint ». *Critical Quarterly* 3, n° 1 (1934): 17.
- Robinson, G.D. *Cinema Quarterly (1933 - 1934)*. Édimbourg : G.D. Robinson, 1933.
- Rowson, Simon. « A Statistical Survey of the Cinema Industry in Great Britain in 1934 ». *Journal of the Royal Statistical Society* 99, n° 1 (1936): 67-129.
- « SAFEGUARDING SLEEP ». *The Lancet* 236, n° 6112 (octobre 1940): 491.
- Samuels, J. « Letter ». *Picturegoer*, 20 janvier 1945.

- « Saturday Competition - An Anti-Noise Vitamin ». *Manchester Guardian*, 19 mars 1941.
- Schaeffer, Pierre. « Musique concrète ». *Le Courrier*, n° 3 (1954): 18-20.
- Scientific correspondent. « The Damage Done by Noise: Countering One of the Worst Sides of Air Attack ». *The Manchester Guardian*, 26 septembre 1940.
- Shearman, John. « Wartime Wedding ». *Documentary News Letter* 6, n° 54 (1946): 53.
 ———. « Who are those technicians? » *The Penguin Film Review* 6 (avril 1948): 87-90.
- « Sir, - Why Should Our Church Bells Be Silenced? » *The Times*, 22 juin 1940.
- « SOCIAL ENVIRONMENT AND THE WAR ». *The Lancet* 235, n° 6076 (février 1940): 285-86.
- Space presented to the Nation by The Brewers' Society; Issued by the Ministry of Information.
 « What do I do... when I hear guns, explosions, air-raid warnings? » *Manchester Guardian*, 5 juillet 1940.
- Sussex, Elizabeth, et John Grierson. « Grierson on documentary: the last interview ». *Film Quarterly* 26, n° 1 (1972): 24-30.
- « The Cracked Voice of Propaganda ». *Documentary News Letter* 4, n° 3 (mars 1943): 187.
- « The Screaming Bombs: Harmless Noise ». *Manchester Guardian*, 25 juin 1940.
- « The Silent Village ». *Documentary News Letter* 4, n° 5 (mai 1943): 216.
- « These Are the Men ». *Documentary News Letter* 4, n° 3 (mars 1943): 195-96.
- « Trying to Listen - Bombs on the Green ». *Manchester Guardian*, 25 octobre 1940.
- « Two Views on "Our Country" ». *Documentary News Letter* 5, n° 4 (1944): 46.
- « "V for Victory Campaign": New Army Told to Wait for the Word ». *Barrier Miner*. 21 juillet 1941.
- « V1 », *The Times*, 24 novembre 1944, 6.
- Vaughan-Williams, Ralph. « The Composer in Wartime ». *The Listener*, n° 23 (mai 1940): 989.
- Vernon, P. E. « A STUDY OF WAR ATTITUDES ». *British Journal of Medical Psychology* 19, n° 2 (avril 1942): 271-91.
- « WAR STRAIN ». *The Lancet* 236, n° 6122 (décembre 1940): 818-19.
- Winter, Marian Hannah. « The function of music in sound film ». *The musical quarterly* 27, n° 2 (1941): 146-164.
- Wolf, Simon. « When Big Ben Strikes Nine ». *Sydney Morning Herald*, 12 mai 1951.

« Yellow Caesar ». *Documentary News Letter* 2, n° 4 (avril 1941): 67.

Chapitres d'ouvrages

Balcon, Michael. « Realism or Tinsel ». In *Michael Balcon's 25 Years in Films*, M. Danischewsky., 66-72. Londres : World Film Pubs., 1947.

Eisenstein, Sergei M., V. I. Pudovkin, et G. V. Alexandrov. « A statement ». In *Film sound: Theory and practice*, 1985, 83–85.

Jennings, Humphrey. « The English (1948) ». In *The Documentary Film Movement: An Anthology*, Ian Aitken., 220-28. Édimbourg : Edinburgh University Press, 1998.

Marinetti, Filippo Tommaso. « La Danza futurista ». In Matteo D'Ambrosio, éd. *Manifesti programmatici: teorici, tecnici, polemici*. Fondazione la Quadriennale di Roma. Rome: De Luca Editori d'Arte, 2019.

Pudovkin, Vsevolod Illarionovich, Ivor Goldsmid Samuel Montagu, Lewis Jacobs, et Vsevolod Illarionovich Pudovkin. *Film technique and film acting: the cinema writings of V.I. Pudovkin*. Londres : Read Books Ltd., 2013.

Welch, J.W. « Letter from J.W. Welch at the BBC to R.V.W. on 12 September 1944 ». In *Letters of Ralph Vaughan Williams, 1895-1958*. Oxford : Oxford University Press, 2008.

Wright, Basil, et B. Vivian Braun. « Manifesto: dialogue on sound ». *Film Sound: Theory and Practice*. New York : Columbia University, 1985.

Sources secondaires

Cinéma et propagande britanniques pendant la Seconde Guerre mondiale

Aldgate, Anthony, et Jeffrey Richards. *Best of British Cinema and Society from 1930 to the Present*. Londres : I.B. Tauris, 2009.

———. *Britain Can Take It: British Cinema in the Second World War*. Londres : I.B.Tauris, 2007.

Ashby, Justine, et Andrew Higson. *British cinema past and present*. New York : Routledge, 2013.

Balcon, Michael. *Michael Balcon presents... a lifetime of films*. Londres : Hutchinson, 1969.

———. *Twenty years of British film, 1925-1945*. New York : Arno Press and the New York Times, 1972.

Barr, Charles. *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*. Londres : British Film Institute, 1986.

———. *Ealing Studios*. Berkeley : University of California Press, 1998.

- Baxendale, John. « “You and I—All of Us Ordinary People”: Renegotiating “Britishness” in Wartime ». In *Millions Like Us?: British Culture in the Second World War*, Nick Hayes et Jeff Hill., 295–322. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.
- Brown, Geoff. « Music for the People: Escapism and Social Comment in the Work of Hans May and Ernst Meyer ». In *Destination London: German-Speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950*, Tim Bergfelder et Christian Cargnelli., 204-19. New York : Berghahn Books, 2008.
- Chapman, James. *Past and present: national identity and the British historical film*. Londres : IB Tauris, 2005.
- . *The British at war: cinema, State, and Propaganda, 1939-1945*. Londres : IB Tauris, 1998
- . « *The Life and Death of Colonel Blimp* (1943) Reconsidered ». *Historical Journal of Film, Radio and Television* 15, n° 1 (mars 1995): 19-54.
- Christie, Ian. « Blimp, Churchill and the State ». In *Powell, Pressburger and Others*, Ian Christie. Londres : British Film Institute, 1978.
- Coultass, Clive. « British Cinema and the Reality of War ». In *Britain and the Cinema in the Second World War*, Philip M. Taylor., 84-100. Houndmills : Palgrave, 2001.
- Cull, Nicholas John. *Selling War: The British Propoganda Campaign against American Neutrality in World War 2*. Oxford : Oxford University Press, 1995.
- Curran, James, et Vincent Porter. *British cinema history*. Londres : Weidenfeld & Nicolson, 1983.
- Danischewsky, M., éd. *Michael Balcon's 25 Years in Films*. Londres : World Film Pubs., 1947.
- Drazin, Charles. *The Finest Years: British Cinema of the 1940s*. Londres : IB Tauris, 2007.
- Duguid, Mark, Lee Freeman, Keith M. Johnston, et Melanie Williams. *Ealing Revisited*. Londres : British Film Institute/Palgrave, 2012.
- Eley, Geoff. « Finding the people's war: Film, British collective memory, and World War II ». *The American Historical Review* 106, n° 3 (2001): 818–838.
- Farmer, Richard. *Cinemas and Cinemagoing in Wartime Britain, 1939-45: The Utility Dream Palace*. Manchester : Manchester University Press, 2016.
- Fox, Jo. « Millions Like Us? Accented Language and the “Ordinary” in British Films of the Second World War ». *The Journal of British Studies* 45, n° 4 (octobre 2006): 819-45.
- Gifford, Denis. *The British Film Catalogue: Two Volume Set-The Fiction Film/The Non-Fiction Film*. Londres : Routledge, 1973.
- Harper, Sue. « Fragmentation and Crisis: 1940s Admissions Figures at the Regent Cinema, Portsmouth, UK ». *Historical Journal of Film, Radio and Television* 26, n° 3 (2006): 361-94.
- Harrison, Tom. « Films and the Home Front—the evaluation of their effectiveness by ‘Mass-Observation’ ». In *Propaganda, Politics and Film, 1918–45*, D. W. Spring ; Nicholas Pronay., 234–245. New York : Springer, 1982.

- Hayes, Nick, et Jeff Hill, éd. « *Millions Like Us* »? *British Culture in the Second World War*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011.
- Higson, Andrew. *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*. Londres : Bloomsbury, 2016.
 ———. *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford : Clarendon Press, 2003.
- Hunter, Jefferson. *English Filming, English Writing*. Bloomington : Indiana University Press, 2010.
- Kuhn, Annette. « *Desert Victory and the People's War* ». *Screen* 22, n° 2 (1981): 45–68.
- Lant, Antonia. *Blackout: Reinventing Women for British Wartime Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Leach, Jim. *British film*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.
- Low, Rachael. *The History of the British Film*. 7 vol. Londres : Routledge, 2011.
- Mackenzie, S. P. *British War Films, 1939-1945: The Cinema and the Services*. Londres : Hambledon and London, 2001.
- Macnab, Geoffrey. *J. Arthur Rank and the British Film Industry*. Londres : Routledge, 1993.
- Manvell, Roger. *Films and the Second World War*. Londres : AS Barnes, Incorporated, 1974.
- Miller, Henry K. « From Turksib to Night Mail ». In *The Soviet Influence: From Turksib to Nightmail (Livret DVD)*. Londres : British Film Institute, 2011.
- Moor, Andrew. *Powell & Pressburger: A Cinema of Magic Spaces*. Londres : I.B. Tauris, 2012.
- Morris, John. *Culture and Propaganda in World War II: Music, Film and the Battle for National Identity*. Londres : I.B. Tauris, 2014.
- Murphy, Robert. *British Cinema and the Second World War*. Londres : Continuum, 2000.
 ———. *Realism and Tinsel: Cinema and Society in Britain, 1939-1949*. Cinema and society. Londres ; New York : Routledge, 1992.
 ———, éd. *The British Cinema Book*. 3rd ed. Londres : Palgrave Macmillan on behalf of the British Film Institute, 2009.
 ———. « The British Film Industry: Audiences and Producers ». In *Britain and the Cinema in the Second World War*, 31–41. Palgrave Macmillan, 1988.
- Poole, Julian. « British Cinema Attendance in Wartime: Audience Preference at the Majestic, Macclesfield, 1939–1946 ». *Historical Journal of Film, Radio and Television Historical Journal of Film, Radio and Television* 7, n° 1 (1987): 15-34.
- Pronay, Nicholas. « The political censorship of films in Britain between the wars ». In *Propaganda, Politics and Film, 1918–45*, D. W. Spring ; Nicholas Pronay., 98–125. New York : Springer, 1982.

- Pronay, Nicholas, et Jeremy Croft. « British film censorship and propaganda policy during the Second World War ». In *British Cinema History*, James Curran et Vincent Porter. Londres : Barnes and Nobles Books, 1983.
- Rattigan, Neil. *This Is England: British Film and the People's War, 1939-1945*. Cranbury: Associated University Presses, 2001.
- Richards, Jeffrey. *Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army*. Manchester : Manchester University Press, 2009.
- . « National Identity in British Wartime Films ». In *Britain and the Cinema in the Second World War*, Philip M. Taylor., 42-61. Basingstoke : Macmillan, 1988.
- Rose, Sonya O. *Which People's War ? : National Identity and Citizenship in Wartime Britain 1939-1945*. Oxford : Oxford University Press, 2003.
- Short, K. R. M., éd. *Film & radio propaganda in World War II*. 1st ed. Knoxville: University of Tennessee Press, 1983.
- Spring, D. W, et Nicholas Pronay, éd. *Propaganda, Politics and Film, 1918-45*. New York ; Secaucus: Palgrave Macmillan Springer, 2014.
- Street, Sarah. *British Cinema in Documents*. New York : Routledge, 2016.
- . *British national cinema*. 2nd ed. National cinemas. New York, NY: Routledge, 2009.
- Sussex, Elizabeth. « Introduction: Film, the Historian and the Second World War ». In *Britain and the Cinema in the Second World War*, 1–14. Basingstoke : Macmillan, 1988.
- Taylor, Philip M, éd. *Britain and the Cinema in the Second World War*. Houndmills : Palgrave, 2001.
- . *Munitions of the Mind: A History of Propaganda from the Ancient World to the Present Era*. Manchester : Manchester University Press, 2013.
- The Encyclopedia of British Film. Fourth Rev. Ed.* Manchester : Manchester University Press, 2013.
- Thiéry, Natacha. *Photogénie du désir Michael Powell et Emeric Pressburger: 1945-1950*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.
- Thorpe, Frances, et Nicholas Pronay. *British Official Films in the Second World War: A Descriptive Catalogue*. Oxford : Clio Press, 1980.
- Welch, David. *Persuading the people: British propaganda in World War II*. Londres : The British Library, 2016.

Mouvement documentaire britannique, membres ou artistes associés et films

- Aitken, Ian. *Alberto Cavalcanti: Realism, Surrealism and National Cinemas*. Trowbridge: Flicks books, 2000.
- . *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*. Londres ; New York : Routledge, 2016.
- . *The Documentary Film Movement: An Anthology*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 1998.
- Alwyn, William, et Andrew Palmer. *Composing in Words: William Alwyn on His Art*. Londres : Toccata, 2009.
- Anthony, Scott, et James G. Mansell. « Introduction: The Documentary Film Movement and the Spaces of British Identity ». *Twentieth Century British History* 23, n° 1 (2012): 1–11.
- . *The Projection of Britain: A History of the GPO Film Unit*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011.
- Bartlett, Michael. « The Eighty Days (Screenonline) ». Consulté le 5 juillet 2019.
<http://www.screenonline.org.uk/film/id/713961/index.html>.
- Beattie, Keith. *Humphrey Jennings*. Manchester : Manchester University Press, 2013.
- Britton, Andrew. « Their Finest Hour: Humphrey Jennings and the British Imperial Myth of World War II ». In *Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton*, Barry Keith Grant., 302–13. Détroit : Wayne State University Press, 1989.
- Chapman, James. *A New History of British Documentary*. Houndmills : Palgrave, 2015.
- . « Documentary in the 1930s ». In *A New History of British Documentary*, édité par James Chapman, 41-89. Londres : Palgrave Macmillan UK, 2015.
- Danks, Adrian. « The Silent Village ». *Senses of Cinema*, n° 41 (novembre 2006).
<http://sensesofcinema.com/2006/cteq/silent-village/>.
- « Double issue devoted to the career and works of independent film-maker Len Lye. Bibliography and filmography. » *Film Library Quarterly* 14, n° 1-2 (1981).
- Ellis, Jack C. *John Grierson: Life, Contributions, Influence*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000.
- . *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film And Video*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1989.
- Evans, Gary. *John Grierson and the National Film Board: The Politics of Wartime Propaganda*. Toronto: University of Toronto Press, 1984.
- Hartley, John. « The Best Propaganda: Humphrey Jennings, *The Silent Village* (1943) ». In *Beautiful Things in Popular Culture*, Alan McKee., 144-63. Oxford : Blackwell, 2007.

- Hodgkinson, Anthony W., et Rodney E. Sheratsky. *Humphrey Jennings – More Than a Maker of Films*. Lebanon, New Hampshire: University Press of New England, 1982.
- Horrocks, Roger. « Jack Ellitt: the Early Years ». *Cantrills Film Notes* 100, n° 93 (1999): 20-26.
———. *Len Lye: A Biography*. Auckland, New Zealand: Auckland University Press, 2015.
- Jackson, Kevin. *Humphrey Jennings*. Londres : Picador, 2005.
———, éd. *The Humphrey Jennings Film Reader*. Manchester : Carcanet, 1993.
- Jennings, Mary-Lou. *Humphrey Jennings: Film-Maker, Painter, Poet*, Londres : British Film Institute, 2014.
- Johnson, Ian. *William Alwyn: The Art of Film Music*. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press, 2006.
- Logan, Philip C. *Humphrey Jennings and British Documentary Film: A Re-assessment*. Abingdon : Routledge, 2016.
- Lye, Len, Jean-Michel Bouhours, Roger Horrocks, Jonathan Dennis, et Centre Georges Pompidou, éd. *Len Lye*. Cinéma quinze x vingt & un. Paris : Centre Pompidou, 2000.
- Lye, Len, Wystan Curnow, et Roger Horrocks. *Figures of motion: Selected writings*. Auckland, New Zealand: Auckland University Press, 1984.
- Lye, Len, Robert Graves, et Roger Horrocks. « *Individual Happiness Now* »: *A Definition Of Common Purpose*. New Plymouth, Aotearoa New Zealand : Govett-Brewster Art Gallery/Len Lye Center, 2017.
- Macdonald, Kevin. *Emeric Pressburger: The Life and Death of a Screenwriter*. Londres : Faber and Faber, 1994.
- Monegal, Emir Rodriguez. « Alberto Cavalcanti ». *The Quarterly of Film Radio and Television* 9, n° 4 (1955): 341–358.
- Morris, Peter. « Re-thinking Grierson: the ideology of John Grierson ». *History on/and/in Film*, 1987, 20–30.
- Robinson, Camille. « Light and Rhythm: The Life and Music of Jack Ellitt ». Bachelor of Music Performance, University of Melbourne, 2010.
- Rosen, David. « The sounds of music and war: Humphrey Jennings's and Stewart McAllister's *Listen to Britain* (1942) ». In *Coll'astuzia, col giudizio: essays in honor of Neal Zaslav*, 389–427. Ann Arbor: Steglein, 2009.
- Sexton, Jamie. *Alternative Film Culture in Inter-War Britain*. Exeter : University of Exeter : Press, 2008.
———. « The audio-visual rhythms of modernity: *Song of Ceylon*, sound and documentary filmmaking ». *Scope*, mai 2004, 1–10.
- Smythe, Luke. « Len Lye: The Vital Body of Cinema ». *October* 144 (mai 2013): 73-91.

- Stollery, Martin. « Technicians of the unknown cinema: British critical discourse and the analysis of collaboration in film production ». *Film History: An International Journal* 21, n° 4 (2009): 373–393.
- Sussex, Elizabeth. « Cavalcanti in England ». *Sight and Sound* 44, n° 4 (1975): 206–9.
 ———. *The Rise and Fall of British Documentary: the Story of the Film Movement Founded by John Grierson*. Berkeley : University of California Press, 1975.
- Swann, Paul. *The British Documentary Film Movement, 1926-1946*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.
- Thomas, Dylan, et John Ackerman. *Dylan Thomas, the Filmscripts*. Londres : J.M. Dent, 1995.
- Vaughan, Dai. *Portrait of an Invisible Man: The Working Life of Stewart McAllister, Film Editor*. Londres : British Film Institute, 1983.
- Von Kassel Sambiani, Elena. « An Image of Britain during the Second World War: The Films of Humphrey Jennings (1939-1945) ». *Revue LISA* 4, n° 3 (1 septembre 2006): 149-60.
 ———. *Humphrey Jennings: le poète du cinéma britannique*. Champs visuels. Paris : Harmattan, 2008.
- Wiebe, Heather. « Morale as Sonic Force: *Listen to Britain* and Total War ». *Sound Studies*, 29 octobre 2019, 1-18.
- Winston, Brian. *Claiming the Real: the Griersonian Documentary and Its Legitimations*. Londres : British Film Institute, 1995.
 ———. *Fires Were Started*. Londres : British Film Institute, 1999.

Son et musique au cinéma

- Abel, Richard, et Rick Altman, éd. *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington, IN : Indiana University Press, 2001.
- Altman, Rick. « Moving Lips: Cinema as Ventriloquism ». *Yale French Studies*, n° 60 (1980): 67.
 ———, éd. *Sound theory, sound practice*. AFI film readers. New York : Routledge, 1992.
- Barnier, Martin. *Bruits, cris, musiques de films : les projections avant 1914*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.
 ———. *En route vers le parlant : histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*. Histoire du cinéma. Liège : Éditions du CÉFAL, 2002.
- Beck, Jay, et Tony Grajeda, éd. *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*. Urbana : University of Illinois Press, 2008.
- Birdsall, Carolyn. « Resounding city films: Vertov, Ruttmann and early experiments with documentary sound aesthetics ». In *Music and Sound in Documentary Film*, Holly Rogers., 34–54. Londres : Routledge, 2014.

- Birtwistle, Andy. « Electroacoustic Composition and the British Documentary Tradition ». In *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media: integrated soundtracks*, Liz Greene, Danijela Kulezic-Wilson., 387–402. Londres : Palgrave Macmillan, 2016.
- Burnand, David, et Benedict Sarnaker. « The articulation of national identity through film music ». *National Identities* 1, n° 1 (1999): 7–13.
- Campan, Véronique. *L'écoute filmique : écho du son en image*. Esthétiques hors cadre. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1999.
- Chion, Michel. *Audiovision: Glossaire. 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*, 2012.
 ———. *La musique au cinéma*. 2e éd. revue et augmentée. Les chemins de la musique. 1995. Réimpr., Paris : Éditions Fayard, 2019.
 ———. *La toile trouée*. Cahiers du cinéma. Collection Essais. Paris : Éditions de l'Etoile, 1988.
 ———. *La voix au cinéma*. Cahiers du cinéma. Paris : Éditions de l'Etoile, 1982.
 ———. *L'audio-vision : son et image au cinéma*. 4e édition. Paris : Armand Colin, 2017.
 ———. *Le promeneur écoutant : essais d'acoulogie*. Collection En blanc et noir. Paris : Éditions Plume, 1993.
 ———. *Le son au cinéma*. Paris : Éditions de l'Etoile, 1994.
 ———. *Le son : traité d'acoulogie*. 2. éd., revue et corr. 1998. Réimpr., Paris : Colin, 2010.
- Cook, Malcolm. « A Primitivism of the Senses: the Role of Music in Len Lye's Experimental Animation ». In *The Music and Sound of Experimental Film*, Holly Rogers, Jeremy Barham., 45-68. Oxford : Oxford University Press, 2017.
- Cooke, Mervyn. *A History of Film Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008.
- Cox, Geoffrey. « “There Must Be a Poetry of Sound That None of Us Knows...”: Early British documentary film and the prefiguring of musique concrète ». *Organised Sound* 22, n° 2 (2017): 172–186.
- Cox, Geoffrey, et John Corner, éd. *Soundings: Documentary Film and the Listening Experience*. Huddersfield : University of Huddersfield Press, 2018.
- Deshays, Daniel. *Entendre le cinéma*. 50 questions 55. Paris : Klincksieck, 2010.
 ———. *Pour une écriture du son*. 50 questions. Paris : Klincksieck, 2006.
- Donnelly, K. J. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. Londres : British Film Institute, 2005.
- Elliott, William Francis. *Sound-Recording for Films: A Review of Modern Methods*. Londres : I. Pitman, 1937.
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Londres : British Film Institute, 1987.
- James, Richard S. « Avant-garde sound-on-film techniques and their relationship to electro-acoustic music ». *The Musical Quarterly* 72, n° 1 (1986): 74–89.
- Jorge, Anita. « A “Symphony of Britain at War” Or The “Rhythm of Workaday Britain”? Len Lye's *When the Pie Was Opened* (1941) and the Musicalisation of Warfare. » In *Soundings:*

- Documentary Film and the Listening Experience*, Geoffrey Cox et John Corner., 219-37. Huddersfield : Huddersfield University Press, 2018.
- . « Liminal Soundscapes in Powell & Pressburger's Wartime Films ». *Studies in European Cinema* 14, n° 1 (27 octobre 2016): 22-32.
- Jullier, Laurent. « Enthousiasme : Travail de l'ouvrier, travail du cinéaste ». In *Vertov, l'invention du réel: actes du colloque de Metz*, 97-112, 1996.
- . *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma : CNDP, 2006.
- . *Les sons au cinéma et à la télévision : précis d'analyse de la bande-son*. Cinéma & audiovisuel. Paris : Colin, 1995.
- Langlois, Philippe. *Les Cloches d'Atlantis : musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*. Paris : MF, 2012.
- Lastra, James. « Film and the Wagnerian Aspiration: Thoughts on Sound Design and the History of the Senses ». In *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, 123-38. Urbana: University of Illinois Press, 2008.
- LoBrutto, Vincent. *Sound-on-film: interviews with creators of film sound*. Westport, Conn: Praeger, 1994.
- MacKay, John. « Disorganized noise: Enthusiasm and the ear of the collective ». *KinoKultura* 2 (2005): 6.
- Manvell, Roger, et John Huntley. *The Technique of Film Music*. New York : Hastings House, 1975.
- Nichols, Bill. « Documentary and the Coming of Sound ». *Documentary Box* 6 (1995): 1-8.
- Pisano, Giusy. « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet ». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 38 (1 octobre 2002).
- . *Une archéologie du cinéma sonore*. Paris : CNRS Éditions, 2013.
- Pisano, Giusy, Valérie Pozner, et Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, éd. *Le muet a la parole : cinéma et performances à l'aube du XXIe siècle*. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005.
- Rogers, Holly, éd. *Music and Sound in Documentary Film*. Londres : Routledge, 2014.
- Shpolberg, Masha. « The din of gunfire: Rethinking the role of sound in World War II newsreels ». *NECSUS. European Journal of Media Studies* 3, n° 2 (2014): 113-129.
- Smirnov, Andrey. *Sound in Ź: Experiments in sound and electronic music in early 20th century Russia*. Londres : Koenig Books, 2013.
- Sonnenschein, David. *Sound design: the expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2001.
- Thompson, Kristin. « Early sound counterpoint ». *Yale French Studies*, n° 60 (1980): 115-140.
- Weis, Elisabeth, et John Belton. *Film Sound: Theory and Practice*. New York : Columbia University Press, 1985.

Sound studies

- Amphoux, Pascal, Martine Leroux, et Pierre Liochon. *Le bruit, la plainte et le voisin*. Grenoble : Centre de recherche sur l'espace sonore, 1989.
- Attali, Jacques. *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris : Presses universitaires de France, 1977.
- Augoyard, Jean François, et Henry Torgue. *À l'écoute de l'environnement : répertoire des effets sonores*. Collection Habitat/ressources. Marseille : Parenthèses, 1995.
- Bailey, Peter. « Breaking the sound barrier: A historian listens to noise ». *Body & Society* 2, n° 2 (1996): 49–66.
- Bijsterveld, Karin. *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. Bielefeld : transcript Verlag, 2013.
- Bijsterveld, Karin, et José van Dijck, éd. *Sound souvenirs: audio technologies, memory and cultural practices*. Transformations in art and culture. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2009.
- Birdsall, Carolyn. *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2012.
- Birdsall, Carolyn, et Anthony Enns, éd. *Sonic Mediations: Body, Sound, Technology*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2011.
- Boidy, Maxime, Pali Meursault, et Fred Pailler, éd. *Politiques sonores*. 130. Paris : Poli éditions, 2015.
- Born, Georgina, éd. *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge : Cambridge University Press, 2015.
- Braun, Hans-Joachim. *Music and technology in the twentieth century*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.
- Bull, Michael. *Sound Studies*. 4 vol. Londres : Routledge, 2013.
———, éd. *The Routledge Companion to Sound Studies*. Londres : Routledge, 2018.
- Bull, Michael, et Les Back, éd. *The Auditory Culture Reader*. Londres ; New York : Bloomsbury Academic, 2015.
- Cardinal, Serge. *Profondeurs de l'écoute et espaces du son : cinéma, radio, musique*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2018.
- Cobussen, Marcel, Vincent Meelberg, et Barry Truax, éd. *The Routledge Companion to Sounding Art*. New York : Routledge, 2016.

- Cockayne, Emily. « A Cultural History of Sound in England 1560-1760 ». University of Cambridge, 2000.
- . *Hubbub: Filth, Noise & Stench in England 1600-1770*. New Haven [Conn.] ; Londres : Yale University Press, 2007.
- Connell, John, et Chris Gibson. *Sound Tracks: Popular Music, Identity, and Place*. Critical geographies 17. Londres ; New York : Routledge, 2003.
- Connor, Steven. « The Modern Auditory I ». In *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*, Roy Porter., 203–23. Londres : Routledge, 1997.
- Corbin, Alain. *Histoire du silence : de la Renaissance à nos jours*. Paris : Albin Michel, 2016.
- . *Les Cloches de la terre : paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. 1994. Réimpr., Paris : Flammarion, 2013.
- Cox, Trevor J. *The Sound Book: The Science of the Sonic Wonders of the World*. New York : W.W. Norton & Company, 2014.
- Daughtry, J. Martin. *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*. Oxford : Oxford University Press, 2015.
- Denning, Michael. *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution*. Londres ; Brooklyn, NY: Verso, 2015.
- Descamps, Florence, Dominique Schnapper, et François Monnier, éd. *L'historien, l'archiviste et le magnétophone : de la constitution de la source orale à son exploitation*. Paris : Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2005.
- Engel, Laurence, éd. *Le mur du son : quand le son fait sens*. Revue de la Bibliothèque Nationale de France, no. 55., 2017.
- Erlmann, Veit, éd. *Hearing Cultures: Essays On sound, Listening, And Modernity*. Wenner-Gren international symposium series. Oxford ; New York : Berg, 2004.
- . *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*. New York : Zone Books, 2014.
- Farge, Arlette. *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*. Montrouge: Bayard, 2009.
- Folkerth, Wes. *The Sound of Shakespeare*. Accents on Shakespeare. Londres : Routledge, 2002.
- Gétreau, Florence, éd. *Entendre la guerre : sons, musiques et silence en 14-18*. Paris : Gallimard ; Historial de la Grande Guerre, 2014.
- Gomery, Douglas. *The Coming of Sound: A History*. New York : Routledge, 2005.
- Goodale, Greg. *Sonic Persuasion: Reading Sound in the Recorded Age*. Urbana: University of Illinois Press, 2011.
- Goodman, Steve. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, MA: MIT Press, 2012.

- Greene, Liz, et Danijela Kulezic-Wilson, éd. *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media: Integrated Soundtracks*. Londres : Palgrave Macmillan, 2016.
- Gutton, Jean-Pierre. *Bruits et sons dans notre histoire : essai sur la reconstitution du paysage sonore*. Paris : Presses universitaires de France, 2000.
- Hainge, Greg. *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*. New York : Bloomsbury Academic, 2013.
- Halliday, Sam. *Sonic Modernity: Representing Sound in Literature, Culture and the Arts*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2013.
- Hartford, Kassandra. « Listening to the Din of the First World War ». *Sound Studies* 3, n° 2 (3 juillet 2017): 98-114.
- Hendy, David. *Noise: A Human History of Sound and Listening*. New York : HarperCollins, 2013.
- Hilmes, Michele. « Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter? » *American Quarterly* 57, n° 1 (mars 2005): 249-59.
- Ihde, Don. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. 2nd ed. Albany: State University of New York Press, 2007.
- Judkins, Phil. « Sound and Fury: Sound and Vision in Early U.K. Air Defence ». *History and Technology* 32, n° 3 (2 juillet 2016): 227-44.
- Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
- Kahn, Douglas, et Gregory Whitehead. *Wireless Imagination Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
- Kane, Brian. *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford : Oxford University Press, 2014.
- Kelman, Ari Y. « Rethinking the Soundscape: A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies ». *The Senses and Society* 5, n° 2 (juillet 2010): 212-34.
- Kendrick, Laura, Juliette Aubrun, Catherine Lavandier, et Nathalie Simonnot, éd. *Silences et bruits du Moyen Âge à nos jours : perceptions, identités sonores et patrimonialisation*. Paris : L'Harmattan, 2015.
- Kessler, Frank, Jean-Marc Larrue, et Giusy Pisano, éd. *Machines, magie, médias*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2018.
- Kittler, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Writing Science. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1999.
- LaBelle, Brandon. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. 2010. Réimpr., New York : Bloomsbury Academic, 2019.
- Larrue, Jean-Marc, et Marie-Madeleine Mervant-Roux, éd. *Le son du théâtre XIXe - XXIe siècle : histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. Paris : CNRS éditions, 2016.

- Launchbury, Claire. *Music, poetry, propaganda: constructing French cultural soundscapes at the BBC during the Second World War*. Modern French identities, v. 78. Oxford ; New York : Peter Lang, 2012.
- Le Breton, David. *Du Silence : Essai*. Paris : Éditions Métailié, 1997.
- Le Guern, Philippe, éd. *Sound studies : à l'écoute du social*. Politiques de communication, Hors-série n° 1. Fontaine : Presses universitaires de Grenoble, 2017.
- Lewty, Jane. « Broadcasting Modernity: Eloquent Listening in the Early Twentieth Century ». University of Glasgow, 2002.
- Linehan, Andy, éd. *Aural History: Essays on Recorded Sound*. Londres : British Library, 2001.
- Maeder, Christoph. « Analysing Sounds ». In *The Sage Handbook of Qualitative Data Analysis*, Uwe Flick., 424–434. Los Angeles : SAGE Publications Ltd, 2013.
- Maisonneuve, Sophie. *L'invention du disque 1877-1949 : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*. Paris : Archives contemporaines, 2009.
- Mansell, James G. *The Age of Noise in Britain: Hearing Modernity*. Urbana: University of Illinois Press, 2016.
- Marvin, Carolyn. *When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication In the Late Nineteenth Century*. Oxford : Oxford University Press, 1988.
- Meilinger, Phillip S. « Sound and War ». *The RUSI Journal* 161, n° 5 (2 septembre 2016): 78-83.
- Mervant-Roux, Marie-Madeleine, et Giusy Pisano, éd. « Art et bruit : Théâtre, magie, cinéma, musique, radio, opéra, performance, ciné-danse ». *Ligeia* 141-144, n° 2 (2015).
- Morat, Daniel. *Sounds of Modern History: Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe*. New York Oxford : Berghahn, 2016.
- Morris, Leslie. « The Sound of Memory ». *The German Quarterly* 74, n° 4 (2001): 368-78.
- Morton, David. *Sound Recording: The Life Story of a Technology*. Westport : Greenwood Publishing Group, 2004.
- Mowitt, John. *Sounds: The Ambient Humanities*. Oakland, California: University of California Press, 2015.
- Nancy, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris : Galilée, 2002.
- Nasta, Dominique, Didier Huvelle, et Archimedia (Organization), éd. *Le son en perspective : nouvelles recherches = New perspectives in sound studies*. Repenser le cinéma, Rethinking cinema, no 1 =. Bruxelles ; New York : P.I.E.-Peter Lang, 2004.
- Novak, David, et Matt Sakakeeny, éd. *Keywords in sound*. Durham ; Londres : Duke University Press, 2015.
- Pecqueux, Anthony, éd. *Les bruits de la ville*. Paris : Seuil, 2012.

- Picker, John M. *Victorian Soundscapes*. Oxford : Oxford University Press, 2003.
- Pinch, Trevor, et Karin Bijsterveld, éd. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford : Oxford University Press, 2012.
- Rath, Richard Cullen. *How Early America Sounded*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005.
- Revill, George. « Music and the politics of sound: nationalism, citizenship, and auditory space ». *Environment and Planning D: Society and Space* 18, n° 5 (2000): 597–613.
- Ross, Charles D. *Civil War Acoustic Shadows*. Shippensburg, Pa: White Mane Books, 2001.
- Saunders, Nicholas J., et Paul Cornish, éd. *Modern Conflict and the Senses*. Milton Park, Abingdon ; New York, NY: Routledge, 2017.
- Scales, Rebecca P. *Radio and the Politics of Sound in Interwar France, 1921-1939*. Cambridge : Cambridge University Press, 2016.
- Southworth, Michael. « The Sonic Environment of Cities ». *Environment and Behavior* 1, n° 1 (juin 1969): 49-70.
- Schafer, Raymond Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. 1977. Réimpr., Rochester, Verm.: Destiny Books, 1994.
- Schwartz, Hillel. *Making Noise: From Babel to the Big Bang & Beyond*. Brooklyn, NY : Cambridge, Mass: Zone Books ; Distributed by MIT Press, 2011.
- Smith, Bruce R. *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor*. Chicago : University of Chicago Press, 1999.
- Smith, Mark M., éd. *Hearing History: A Reader*. Athens: University of Georgia Press, 2004.
- . *Listening to nineteenth-century America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- . « Listening to the heard worlds of antebellum America ». In *The Auditory Culture Reader*, Michael Bull et Les Back. Londres ; New York : Bloomsbury, 2003.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham ; Londres : Duke University Press, 2003.
- , éd. *The Sound Studies Reader*. New York : Routledge, 2012.
- Strasser, Susan, et David Suisman. *Sound in the Age of Mechanical Reproduction*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 2013.
- Szendy, Peter. *Listen: A History of Our Ears*. New York : Fordham University Press, 2008.
- Taylor, Timothy Dean, Mark Katz, et Tony Grajeda, éd. *Music, Sound, and Technology in America: A Documentary History of Early Phonograph, Cinema, and Radio*. Durham, N.C: Duke University Press, 2013.

- Thompson, Emily Ann. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008.
- Thompson, Marie. *Beyond Unwanted Sound: Noise, Affect and Aesthetic Moralism*. New York : Bloomsbury Academic, 2017.
- Thompson, Marie, et Ian Biddle. *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*. Londres : Bloomsbury, 2013.
- Toop, David. *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. Five Star Paperback. Londres : Serpent's Tail, 2001.
- Trower, Shelley. *Senses of Vibration a History of the Pleasure and Pain of Sound*. New York : Bloomsbury, 2012.
- Velasco-Pufleau, Luis. « Listening to the Sounds of War: An Interview with Michel Chion ». *Sound Studies* 3, n° 2 (3 juillet 2017): 165-69.
- Wurtzler, Steve J. *Electric Sounds: Technological Change and the Rise of Corporate Mass Media*. Film and Culture Series. New York : Columbia University Press, 2007.
- Zoladz, Lindsay. « Learning to Listen to, and Beyond, the Siren's Call ». *The New York Times*, 6 avril 2020.

Esthétique documentaire

- Allen, Richard, et Murray Smith. *Film Theory and Philosophy*. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2003.
- Allen, Robert Clyde, et Douglas Gomery. *Film History : Theory and Practice*. New York : Alfred A. Knopf, 1985.
- Baddeley, W. Hugh. *The Technique of Documentary Film Production*. 4^e édition. New York : Hastings House, 1975.
- Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the Nonfiction Film*. Oxford : Oxford University Press, 1983.
- Barsam, Richard Meran. *Non-fiction Film: A Critical History*. Bloomington : Indiana University Press, 1992.
- Bordwell, David. *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1997.
- Bulgakowa, Oksana. « The Ear against the Eye: Vertov's Symphony ». *Monatshefte* XCVIII, n° 2 (1 juin 2006): 219-39.
- Chanan, Michael. *The Politics of Documentary*. Londres : British Film Institute, 2007.

- Corner, John. *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester University Press, 1996.
- Grant, Barry Keith, Jeannette Sloniowski, et Bill Nichols, éd. *Documenting the documentary: close readings of documentary film and video*. Nouvelle édition. Contemporary approaches to film and media series. Détroit : Wayne State University Press, 2014.
- Guynn, William. *A Cinema of Nonfiction*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1990.
- Lovell, Alan, et Jim Hillier. *Studies in Documentary*. Vol. 21. New York : Press, 1972.
- Reisz, Karel, et Gavin Millar. *The Technique of film editing*. New York : Focal Press, 2009.
- Renov, Michael. *Theorizing Documentary*. New York : Routledge, 1993.
- Richardson, John, Claudia Gorbman, et Carol Vernallis, éd. *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Oxford : Oxford University Press, 2015.
- Spottiswoode, Raymond. *A Grammar of the Film : An Analysis of Film Technique*. Londres : Faber and Faber, 1935.

Histoire britannique et de la Seconde Guerre mondiale

- Adey, Peter. « Holding Still: The Private Life of an Air Raid ». *M/C Journal* 12, n° 1 (19 janvier 2009). <http://www.journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/112>.
- Brinson, Charmian, et Richard Dove. *A Matter of Intelligence: MI5 and the Surveillance of Anti-Nazi Refugees, 1933-50*. Manchester : Manchester University Press, 2016.
- Calder, Angus. *The Myth of the Blitz*. Londres : Pimlico, 1992.
———. *The People's War: Britain 1939 - 1945*. 1969. Réimpr., Londres : Pimlico, 2002.
- Clampin, David. *Advertising and Propaganda in World War II: Cultural Identity and the Blitz Spirit*. International Library of Twentieth Century History 69. Londres : Tauris, 2014.
- Clapson, Mark. *The Blitz Companion: Aerial Warfare, Civilians and the City since 1911*. Londres : University of Westminster Press, 2019.
- Crisell, Andrew. *An Introductory History of British Broadcasting*. Londres ; New York : Routledge, 2002.
- Deer, Patrick. *Culture in Camouflage: War, Empire, and Modern British Literature*. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2015.
- Doherty, Thomas Patrick. *Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II*. New York : Columbia University Press, 2005.
- Field, Geoffrey. « Nights underground in darkest London: the Blitz, 1940–1941 ». *International Labor and Working-Class History* 62 (2002): 11–49.

- Fisher, Katherine E. « Writing (in) the Spaces of the Blitz: Spatial Myths and Memory in Wartime British Literature ». University of Michigan, 2014.
- Freedman, Jean R. *Whistling in the Dark: Memory and Culture in Wartime London*. Lexington: University Press of Kentucky, 1999.
- Fussell, Paul. *Wartime: Understanding and Behavior in the Second World War*. Oxford : Oxford University Press, 1990.
- Gardiner, Juliet. *The Blitz: The British Under Attack*. Londres : Harper Collins, 2010.
- Griffin, Susan. *A chorus of stones: the private life of war*. 1st Anchor Books ed. New York : Anchor Books, 1993.
- Haining, Peter. *The Day the War Broke out: 3 September 1939*. Londres : W.H. Allen, 1989.
- Halpern, D.B. « Economic aspects of the cinema trade ». *Bulletin of the Oxford University Institute of Economics & Statistics* 3, n° 8 (1941): 169–175.
- Harrison, Tom. *Britain Revisited*. Londres : Gollancz, 1961.
 ———. *Living through the Blitz*. Londres : Penguin, 1990.
- Hendy, David. « Painting with sound: the kaleidoscopic world of Lance Sieveking, a British radio modernist ». *Twentieth Century British History* 24, n° 2 (2012): 169–200.
- Higgins, Charlotte. *This New Noise: The Extraordinary Birth and Troubled Life of the BBC*. Londres : Guardian Books, 2015.
- James, Robert. *Popular Culture and Working-Class Taste in Britain, 1930-39: A Round of Cheap Diversions?* Oxford : Oxford University Press, 2010.
- Lambert, Derek. *The Sheltered Days: Growing up in the War*. Londres : A. Deutsch, 1965.
- Lewis, Tim. *Moonlight Sonata: The Coventry Blitz, 14/15 November 1940*. Coventry: Coventry City Council, 1990.
- Mackay, Robert. *Half the Battle: Civilian Morale in Britain During the Second World War*. Manchester : Manchester University Press, 2013.
- McLaine, Ian. *Ministry of Morale: Home Front Morale and the Ministry of Information in World War II*. Londres : Allen & Unwin, 1979.
- Miller, Kristine. *British Literature of the Blitz: Fighting the People's War*. New York : Palgrave Macmillan, 2009.
- Nicholas, Siân. *The Echo of War: Home Front Propaganda and the Wartime BBC, 1939-45*. Manchester : Manchester University Press, 1996.

- Noakes, Lucy, et Juliette Pattinson. *British Cultural Memory and the Second World War*. Londres : Bloomsbury Academic, 2014.
- Perry, Colin. *Boy in the Blitz*. Londres : Leo Cooper, 1972.
- Porter, Jeffrey Lyn. « You are there: Edward R. Murrow and the proximity effect ». In *Lost Sound: The Forgotten Art of Storytelling*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2016.
- Quart, Leonard. « Wartime memories. » *Cineaste* 20, n° 3 (1994): 63–64.
- Richards, Jeffrey, et Dorothy Sheridan. *Mass-Observation at the Movies*. Abingdon : Routledge, 1987.
- Seib, Philip. *Broadcasts from the Blitz: How Edward R. Murrow Helped Lead America into War*. Washington D.C.: Potomac Books, 2007.
- Summerfield, Penny, et Corinna Peniston-Bird. *Contesting Home Defence: Men, Women and the Home Guard in the Second World War*. Manchester : Manchester University Press, 2014.
- Taylor, Alan J. P. *English History 1914-1945*. Oxford : Oxford University Press, 2001.

Idée de nation et mémoire

- Anderson, Benedict R. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. ed. Londres ; New York : Verso, 2006.
- Cameron, Keith, éd. *National identity*. Intellect European studies series. Exeter :: Intellect, 1999.
- Gagnepain, Pierre, Thomas Vallée, Serge Heiden, Matthieu Decorde, Jean-Luc Gauvain, Antoine Laurent, Carine Klein-Peschanski, Fausto Viader, Denis Peschanski, et Francis Eustache. « Collective Memory Shapes the Organization of Individual Memories in the Medial Prefrontal Cortex ». *Nature Human Behaviour* 4, n° 2 (février 2020): 189-200.
- Gamble, Andrew, et Anthony Wright, éd. *Britishness: perspectives on the Britishness question*. Chichester, U.K. ; Malden, MA: Wiley-Blackwell in association with The political quarterly, 2009.
- Geisler, Michael E., éd. *National Symbols, Fractured Identities: Contesting the National Narrative*. Middlebury, VT : Lebanon, NH: Middlebury College Press ; published by University Press of New England, 2005.
- Giles, Judy, et Tim Middleton, éd. *Writing Englishness, 1900-1950: an introductory sourcebook on national identity*. Londres ; New York : Routledge, 1995.
- Halbwachs, Maurice. *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Félix Alcan, 1925.
- Langlands, Rebecca. « Britishness or Englishness? The historical problem of national identity in Britain ». *Nations and Nationalism* 5, n° 1 (1999): 53–69.
- Martin, David. « The Sound of England ». In *Nationalism and Ethnosymbolism*, Athena Leoussi et Steven Grosby., 68-83. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2007.

Porter, Roy, éd. *Myths of the English*. Cambridge : Polity Press, 1994.

Smith, Anthony D. *National Identity*. Reno: University of Nevada Press, 1991.

Warren, C. Henry, et Denys J Watkins-Pitchford. *England Is a Village*. Londres : Eyre and Spottiswoode, 1944.

Wiener, Martin J. *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit: 1850-1980*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

Musique britannique

Blake, Andrew. *The Land Without Music: Music, Culture and Society in Twentieth-Century Britain*. Music and society. Manchester : Manchester University Press, 1997.

Day, James. « *Englishness* » in *Music: From Elizabethan Times to Elgar, Tippett and Britten*. Londres : Thames, 1999.

Hughes, Meirion, et R. A. Stradling. *The English Musical Renaissance, 1840-1940: Constructing a National Music*. 2nd ed. Manchester : Manchester University Press, 2001.

Schaarwächter, Jürgen. « Chasing a Myth and a Legend: “The British Musical Renaissance” in a “Land Without Music” ». *Musical Times* 149 (2008): 53–60.

Ouvrages et articles généraux : cinéma, études culturelles, histoire, philosophie, sociologie et théorie critique

Adorno, Theodor W., et Max Horkheimer. « La production industrielle de biens culturels ». In *La dialectique de la raison*, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno. 1944. Réimpr., Paris : Gallimard, 1974.

Barthes, Roland. « L'effet de réel ». *Communications* 11, n° 1 (1968): 84–89.

Benjamin, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traduit par Maurice de Gandillac. 1936. Réimpr., Paris : Allia, 2003.

Bourdieu, Pierre. *La distinction : critique sociale de jugement*. 1979. Réimpr., Paris : Éditions de Minuit, 1992.

Genin, Christophe. « Les études culturelles : une résistance française ? » *MEI. Media et Information* 24-25 (2006): 43-55.

- Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life*. 1957. Réimpr., Londres : Penguin, 2009.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley : University of California Press, 1993.
- Johnson, Richard. « The Story So Far and Other Transformations ». In *Introduction to Contemporary Cultural Studies*, David Punter. Londres : Longman, 1986.
- Livingston, Paisley. « Cinematic authorship ». In *Film Theory and Philosophy*, 132-48. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2003.
- Metz, Christian. *Essais sémiotiques*. Paris : Klincksieck, 1977.
- Nora, Pierre, éd. *Les lieux de mémoire*. 3 vol. Paris : Gallimard, 1986.
- Olney, James. *Metaphors of Self - the Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Paxson, James J. *The Poetics of Personification*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.
- Shell, Hanna Rose. *Hide and Seek: Camouflage, Photography, and the Media of Reconnaissance*. New York : Zone Books, 2012.
- Staiger, Janet. « The handmaiden of villainy: methods and problems in studying the historical reception of a film ». *Wide Angle* 8, n° 1 (1986): 19–28.
- Trahndorff, Karl Friedrich Eusebius. *Aesthetik, oder Lehre von der weltanschauung und kunst*. Berlin: in der Maurerschen buchhandlung, 1827.
- Virilio, Paul. *Guerre et cinéma*. Nouv. éd. augm. Cahiers du cinéma. Collection Essais. Paris : Éditions Cahiers du cinéma, 1991.
- . *La machine de vision*. Paris : Éditions Galilée, 1988.

Ouvrages de référence

- Opie, Peter. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford : Clarendon Press, 1951.
- Robert, Paul, Alain Rey, et Josette Rey-Debove. *Le petit Robert 1: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert, 1987.

INDEX DES NOMS

A

Adey, Peter, 83, 441
Adorno, Theodor W, 192, 444
Aitken, Ian, 158, 165, 191, 318, 426, 430
Aldgate, Anthony, 33, 312, 378, 379, 426
Alexander, Donald, 131, 395
Alexandrov, Grigori, 28, 167, 426
Altman, Rick, 28, 432
Alwyn, William, 28, 160, 202, 265, 266, 274, 309, 332, 422, 430, 431
Anderson, Benedict, 334, 335
Anstey, Edgar, 115, 116, 130, 144, 162, 166, 171, 186, 249, 275, 405, 412, 422
Anthony, Scott, 177, 190
Ashford, Pam, 85
Asquith, Anthony, 119, 127, 214, 256, 264, 299, 341, 395, 396, 401, 405, 408, 409, 410, 411
Attali, Jacques, 17, 302, 303, 435
Auden, W.H., 144, 158, 163, 165, 166

B

Balcon, Michael, 119, 124, 125, 183, 192, 194, 206, 224, 426, 427
Ball, Joseph, 115, 117, 122
Barthes, Roland, 355, 444
Baxter, John, 408, 409, 410
Baylis, Peter, 288, 395
Beard, George Miller, 299
Beattie, James, 248, 342, 418, 430
Beddington, Jack, 117, 123, 125, 126, 153, 186
Bell, Amy Helen, 35, 105, 106
Bell, Geoffrey, 397, 401, 404, 405
Benjamin, Walter, 178, 192
Bijsterveld, Karin, 15, 19, 435, 438
Birdsall, Carolyn, 2, 21, 181, 248, 304, 432, 435
Birt, Daniel, 147, 155, 396, 397, 406, 422
Blakeston, Oswald, 28, 155, 157, 159, 160, 418
Bond, Ralph, 205, 312, 360, 361, 395, 400, 401, 403, 404

Bordwell, David, 9, 440
Boulting, Roy, 30, 123, 127, 227, 271, 336, 341, 395, 396, 397, 403, 405, 409, 411
Bourdieu, Pierre, 215, 444
Box, Kathleen, 132, 420
Bracken, Brendan, 140, 359, 416
Bridson, D.G., 259
Brittain, Vera, 26, 83, 85, 92, 418
Britten, Benjamin, 144, 158, 163, 165, 235, 314, 315, 327, 444
Britton (Colonel), 68, 69, 70, 71, 72, 423, 430
Brockington, Leonard, 252, 301, 306, 362
Brunel, Adrian, 123, 155, 283, 398, 401, 410, 418
Bryce, Alex, 76, 308, 346, 403, 404
Bulgakowa, Oksana, 172, 173, 440
Bull, Michael, 19, 67, 439

C

Calder, Angus, 10, 71, 76, 84, 103, 108, 306, 384
Calder, Ritchie, 26, 97, 103
Cameron, Ken, 27, 117, 149, 150, 151, 153, 154, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 184, 187, 188, 189, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 208, 209, 211, 212, 213, 217, 219, 221, 251, 271, 289, 305, 326, 327, 350, 379, 414, 418, 422, 443
Carstairs, John Paddy, 155, 395, 397, 400, 402, 410
Cass, Henry, 397, 399, 406
Cavalcanti, Alberto, 28, 115, 117, 119, 123, 124, 125, 144, 148, 149, 155, 157, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 166, 177, 182, 184, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 280, 281, 283, 284, 305, 395, 397, 398, 399, 400, 401, 404, 406, 408, 411, 423, 430, 431, 432
Cekalski, Eugene, 213, 400, 402
Chapman, James, 33, 359, 430
Chion, Michel, 17, 18, 28, 34, 181, 188, 206, 241, 266, 267, 304, 349, 433, 440
Christie, Ian, 360, 427

Churchill, Winston, 59, 61, 65, 69, 105, 119, 120, 229,
271, 284, 307, 354, 358, 359, 360, 372, 378, 404, 416,
427
Clark, Kenneth, 113, 117, 119, 120, 123, 125, 250, 298,
417
Cockayne, Emily, 9, 21, 435
Connor, Steven, 81, 258
Corbin, Alain, 12, 16, 17, 62, 64, 436
Coward, Noel, 119, 225, 408
Cox, Geoffrey, 2, 34, 167, 326, 434
Crampton, Patricia, 88
Curtiz, Michael, 337

D

Dalrymple, Ian, 118, 140, 159, 291, 307, 308, 320, 373,
374, 402, 409, 414, 416
Danks, Adrian, 373, 430
Day, James, 314, 315
Deer, Patrick, 258
Dickinson, Thorold, 28, 30, 71, 120, 127, 188, 229, 256,
359, 396, 398, 399, 405, 406, 410, 440

E

Eisenstein, Sergei, 28, 167, 172, 175, 333, 372, 426
Eldridge, John, 5, 30, 187, 188, 273, 274, 276, 278, 279,
312, 383, 395, 396, 398, 400, 401, 402, 405
Ellitt, Jack, 28, 162, 321, 322, 324, 326, 368, 369, 395,
396, 402, 431
Elton, Ralph, 115, 118, 153, 158, 327, 401, 403, 404,
406, 412
England, Len, 133, 137, 139, 204, 205, 218, 219, 229

F

Farmer, Richard, 134, 226
Flanagan & Allen, 246, 250, 306
Forbes-Robertson, Diana, 26, 76, 94, 98, 419
Ford, John, 196, 197, 373
French, Harold, 30, 72, 221, 337, 338, 370, 401, 408,
409, 410, 411
Frend, Charles, 120, 229, 266, 333, 392, 404, 409, 410

G

Gardiner, Juliet, 35, 223, 441

Garfield, Simon, 84, 85, 88, 91, 419
Geisler, Michael, 335, 443
Gifford, Denis, 29, 427
Gilliat, Sydney, 119, 408, 409, 411
Goodale, Greg, 253, 436
Goodman, Steve, 34, 180, 436
Gorbman, Claudia, 28, 266, 433, 441
Goring, Marius, 268
Granger, Isabelle, 99, 415
Greene, Graham, 26, 34, 76, 93, 115, 116, 408, 419, 423,
433, 436
Greenwood, John, 332, 438
Grierson, John, 23, 28, 112, 115, 117, 119, 126, 129,
147, 148, 154, 156, 158, 162, 163, 164, 166, 167, 168,
171, 172, 175, 176, 177, 178, 179, 182, 184, 185, 186,
188, 189, 190, 191, 193, 200, 251, 280, 305, 309, 320,
326, 327, 397, 404, 412, 423, 425, 430, 431, 432
Gunn, Gilbert, 396, 397, 401, 405
Guynn, William, 28, 247, 248, 249, 250, 440

H

Haendel, Georg Friedrich, 273, 311, 315, 410
Halbwachs, Maurice, 75, 90, 443
Hasse, Charles, 283, 344, 403, 405
Hendy, David, 13, 21, 437, 442
Hickman, Tom, 152, 258, 263, 419
Higson, Andrew, 33, 426, 428
Hilmes, Michele, 15, 437
Hitler, Adolf, 49, 70, 205, 268, 281, 282, 285, 286, 287,
354, 406
Hodgson, Vere, 103, 415
Holmes, J.B., 30, 118, 124, 155, 158, 159, 198, 201, 203,
253, 257, 274, 291, 302, 320, 397, 400, 401, 416
Horder, Thomas (Lord), 56, 423
Horkheimer, Max, 192, 444
Horrocks, Roger, 244, 270, 322, 323, 364, 368, 424, 431
Howard, Leslie, 30, 136, 256, 259, 332, 345, 351, 409,
410
Huntley, John, 169, 170, 350, 372, 419, 434
Hurst, Brian Desmond, 123, 395, 400, 407, 408, 410, 411

J

Jackson, Kevin, 33, 157, 373

Jackson, Pat, 124, 157, 188, 198, 214, 232, 237, 241, 396,
398, 399, 405
Jay, Martin, 82
Jennings, Humphrey, 24, 28, 30, 33, 124, 152, 157, 159,
160, 162, 177, 180, 181, 182, 186, 187, 198, 203, 221,
224, 232, 235, 237, 241, 245, 246, 248, 249, 251, 252,
263, 272, 273, 276, 287, 289, 290, 291, 294, 295, 296,
300, 306, 311, 312, 313, 318, 320, 328, 370, 371, 372,
373, 374, 378, 380, 381, 384, 391, 395, 397, 398, 399,
402, 403, 404, 405, 412, 414, 416, 417, 419, 424, 426,
430, 431, 432
Jesse, Fryniwyd Tennyson, 26, 66, 87, 88, 93, 95, 96, 99,
104, 419
Johnson, Ian, 265, 308, 332
Johnson, Richard, 90
Joseph, Noel, 291, 294, 295, 416
Joubert, Philip (Sir), 88

K

Kanin, Garson,, 198, 404
Keene, Ralph, 188, 276, 312, 397, 401, 402, 403, 404,
405
Klemmer, Harvey, 26, 43, 75, 76, 77, 86, 87, 96, 97, 101,
420
Koch, Ludwig, 73, 74, 312, 319
Korda, Alexander, 120, 123, 137, 409, 410

L

Lamač, Karel, 344, 410
Langdon-Davies, John, 49, 420
Langlois, Philippe, 19, 34, 325, 434
Lastra, James, 9, 10, 434
Lauder, Frank, 119, 144, 408, 409, 411
Le Breton, David, 17, 437
Le Guern, Philippe, 17, 19, 20, 437
Lean, David, 22, 119, 144, 155, 408, 409, 411
Lee, Jack, 30, 118, 198, 253, 396, 397, 401
Leigh, Walter, 28, 162, 163, 168, 169, 170, 305
Lejeune, C.A., 154, 332, 333, 423
LeSueur, Larry, 259
Levine, Joshua, 35, 86, 88, 420
Liddell, Alvar, 378
Logan, Philip C., 33, 157, 159, 248, 431

Lye, Len, 28, 30, 187, 212, 214, 217, 243, 244, 245, 268,
269, 270, 310, 321, 322, 323, 324, 326, 361, 362, 363,
364, 366, 367, 368, 369, 381, 384, 393, 396, 399, 400,
404, 405, 416, 423, 424, 430, 431, 433

M

Macdonald, David, 395, 409, 411
Macdonald, Kevin, 349, 351, 356
MacNiece, Louis, 259
Madge, Charles, 24, 419, 424
Maeder, Christoph, 15, 438
Mansell, James G., 21, 32, 35, 36, 40, 55, 62, 64, 74, 177,
190, 228, 430, 438
Manvell, Roger, 33, 131, 169, 170, 193, 211, 219, 220,
221, 420, 424, 428, 434
Marinetti, Filippo Tommaso, 172, 178, 179, 426
Massingham, Richard, 312, 396, 397, 398, 399, 401, 402,
403
Mathieson, Muir, 160, 166, 191, 192, 350, 424
Mayer, J. P., 25
McNaughton, R.Q., 189, 198
Meyer, Ernst, 162, 309, 361, 366, 367, 368, 369, 427
Miles, Bernard, 195, 410
Moffat, Ivan, 188, 396, 397, 405
Monck, John, 198, 405
Moor, Andrew, 346, 347, 348, 354, 428
Moss, Louis, 132, 420
Murphy, Robert, 33, 428
Morrow, Edward, 26, 83, 84, 95, 97, 98, 102, 104, 259,
260, 261, 262, 263, 272, 274, 420, 442

N

Nancy, Jean-Luc, 17
Nicolson, Harold, 26, 76, 77, 420, 427
Niven, David, 353
Nora, Pierre, 378, 445

O

Olivier, Laurence, 119, 122, 299, 311, 408
Olney, James, 105, 445
Orwell, George, 317, 421
Osbiston, Alan, 30, 285, 396, 404

P

Paxson, James J., 77, 78, 445
Peniston-Bird, Corinna, 35, 90, 443
Perry, Colin, 77
Picker, John, 9, 21, 438
Pickles, Wilfred, 195, 378
Poole, Julian, 135, 136, 137, 428
Poudovkine, Vsevolod Illarionovich, 28, 166, 167, 168,
172, 175, 320, 423, 424, 426
Powell, Michael, 23, 27, 30, 120, 123, 136, 195, 224,
264, 267, 290, 331, 335, 336, 338, 347, 349, 350, 353,
355, 358, 395, 404, 407, 408, 409, 410, 411, 421, 429
Pressburger, Emeric, 6, 23, 30, 120, 136, 144, 195, 224,
264, 267, 290, 331, 335, 336, 338, 339, 347, 348, 349,
350, 351, 352, 354, 355, 356, 358, 360, 404, 407, 408,
409, 410, 411, 427, 428, 429, 431, 434
Priestley, John B., 26, 107, 195, 243, 378, 421
Pronay, Nicholas, 22, 29, 114, 115, 116, 117, 130, 131,
138, 145, 359, 427, 428, 429
Pyle, Ernie, 259, 261, 421

R

Reed, Carol, 119, 120, 122, 144, 198, 229, 256, 332, 404,
409, 411
Reynolds, Quentin, 98, 187, 196, 259
Richards, Jeffrey, 33, 123, 138, 277, 312, 379, 426
Ridley, Charles, 30, 281, 282, 398, 406, 407
Robertson, Ben, 26, 83, 85, 99
Robertson, F.A. de V., 87, 424
Rogers, Holly, 34, 248, 432, 433
Rolo, Charles J, 72, 73, 421
Rose, Sonya O., 30, 31
Rosen, David, 33, 248, 431
Rotha, Paul, 27, 115, 116, 118, 125, 126, 129, 130, 131,
148, 153, 161, 162, 168, 169, 175, 177, 178, 182, 186,
206, 320, 395, 398, 399, 400, 403, 404, 405, 407, 411,
412, 421
Rowson, Simon, 25, 133, 134, 424
Russolo, Luigi, 81, 172, 174, 179, 319, 320, 421
Ruttman, Walter, 173, 175, 248, 304, 325, 367, 432

S

Schaarwächter, Jürgen, 317, 444

Schaeffer, Pierre, 28, 171, 172, 174, 233, 319, 320, 321,
324, 325, 326, 327, 328, 368, 421, 425
Schafer, Raymond Murray, 12, 16, 29, 66, 67, 246, 272,
377, 439
Searle, Francis A., 395, 399, 402, 404, 406
Sexton, Jamie, 175, 178, 431
Sharp, Cecil, 316, 343
Shaw, Alexander, 361, 396, 398, 402, 404
Sheean, Vincent, 26, 76, 89, 94, 98, 259, 419, 421
Sheridan, Dorothy, 123, 137, 138, 139, 142, 225, 226,
229, 442
Shirer, William L., 259
Smythe, Luke, 368, 369, 431
Spiro, Julian, 198, 283, 405
Sterne, Jonathan, 9, 13, 14, 19, 21, 200, 439
Stockhausen, Karlheinz, 321, 325
Strachey, John, 84, 421
Summerfield, Penny, 35, 90, 443
Sussex, Elizabeth, 125, 126, 140, 158, 164, 191, 327
Swann, Paul, 33, 153

T

Taylor, John, 186, 401
Tennyson, Pen, 26, 66, 87, 88, 93, 95, 96, 99, 104, 124,
222, 408, 419
Thomas, Dylan, 274, 276, 277, 278, 279, 285, 290, 311,
404, 432
Thompson, Emily Ann, 9
Thorpe, Frances, 22, 29, 114, 115, 116, 117, 130, 131,
429
Timofeev, Nikolai, 172
Tomlin, Christopher, 84, 88, 92, 93
Trout, Robert, 259

V

Varah, Hugh, 86
Varnel, Marcel, 119, 337, 407, 408, 409, 410, 411
Vaughan Williams, Ralph, 28, 160, 313, 316, 340, 341,
342, 348, 349, 350, 422, 426
Vaughan, Dai, 159, 306
Vertov, Dziga, 163, 172, 173, 174, 175, 181, 190, 248,
251, 304, 325, 327, 398, 432, 434, 440
Virilio, Paul, 82, 445

W

Watt, Harry, 22, 27, 30, 46, 115, 123, 124, 125, 128,
144, 148, 150, 158, 162, 164, 165, 166, 171, 188, 189,
192, 232, 236, 237, 241, 288, 289, 330, 343, 390, 395,
396, 397, 399, 400, 402, 403, 408, 409

Weiss, Jiri, 198, 214, 289, 395, 396, 398, 400, 409

Woon, Basil, 26, 77, 86, 89, 96, 104, 107, 222, 297, 422

Wright, Basil, 115, 117, 118, 130, 144, 153, 162, 163,
164, 165, 168, 171, 177, 186, 326, 402, 404, 412

INDEX DES FILMS

- 100 Million Women*, 214, 395
49th Parallel, 23, 120, 136, 194, 220, 277, 330, 331, 336, 339, 342, 348, 350, 351, 407
6.30 Collection, 144, 166, 167, 327, 395
- A Call for Arms*, 139, 395
A Canterbury Tale, 277, 330, 352, 407
A Diary for Timothy, 203, 395
A Matter of Life and Death, 30, 331, 348, 353, 354, 407
A Midsummer Day's Work, 276
A Tale of Two Cities, 264, 370, 395
Ack-Ack, 253, 256, 267, 287, 288, 395
All Those in Favour, 131, 395
Another Day – A Symphony of London Life, 305, 395
Atlantic Trawler, 256, 396
- Battle for Freedom*, 256, 396
Battle for Music, 311, 396
Before the Raid, 187, 198, 270, 289, 396
Behind the Guns, 256, 270, 396
Black Narcissus, 347, 348
Britain at Bay, 127, 128, 188, 252, 253, 287, 396
Builders, 188, 214, 396, 415
Burma Victory, 123, 187, 256, 270, 271, 396
Butterfly Bomb, 127, 396
By Sea and Land, 270, 396
- Cameramen at War*, 244, 361, 362, 396
Canteen on Wheels, 253, 267, 287, 396
Channel Incident, 139, 255, 396
Christmas Under Fire, 267, 397
Close Quarters, 30, 118, 122, 197, 198, 199, 201, 256, 397
Coal Face, 118, 144, 148, 165, 170, 176, 186, 327, 397
Coastal Command, 24, 30, 122, 124, 140, 158, 187, 194, 198, 201, 256, 258, 270, 302, 397
Contraband, 136, 296, 332, 336, 408
Convoy, 124, 125, 136, 222, 334, 408
Country Town, 276
- Dai Jones*, 138, 397
Dangerous Comment, 127, 397
Dangerous Moonlight, 136, 408
Desert Victory, 30, 123, 140, 187, 224, 225, 226, 227, 256, 265, 270, 397, 428
Dim Little Island, 313, 314, 397
Down on the Farm, 282, 406
- Eastern Symphony*, 305, 397
Eating Out with Tommy Trinder, 138, 144, 398
Enthusiasm : The Symphony of Donbass, 172, 173, 305, 398, 434
Eve of Battle, 256, 270, 398
- Ferry Pilot*, 198, 256, 270, 398
Fires Were Started, 124, 140, 144, 187, 224, 225, 253, 263, 287, 288, 398, 432
Foreign Correspondent, 136, 222, 262
French Communiqué, 252, 253, 334, 398
- Germany Calling*, 30, 281, 282, 284, 285, 398
Gofer Trouble, 138, 252, 253, 398
- Henry V*, 119, 122, 311, 408
Her Father's Daughter, 139, 187, 399
Hitler Entertains, 281, 282, 406
- If War Should Come*, 30, 232, 234, 235, 236, 238, 267, 399
In Which We Serve, 119, 137, 194, 224, 225, 330, 408
- Kill or Be Killed*, 30, 244, 267, 268, 269, 270, 361, 399, 423
- Listen to Britain*, 30, 33, 144, 180, 181, 187, 188, 189, 232, 235, 239, 242, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 267, 298, 300, 301, 305, 308, 312, 362, 380, 381, 382, 399, 416, 422, 431, 432
London 1942, 252, 287, 305, 399
London Can Take It, 30, 139, 144, 187, 188, 196, 198, 203, 206, 218, 219, 253, 263, 273, 287, 301, 399
London Scrapbook, 305, 400

Men of the Lightship, 118, 138, 187, 194, 220, 255, 400
Merchant Seamen, 124, 138, 140, 158, 187, 194, 198, 256, 257, 270, 400
Millions Like Us, 33, 119, 137, 194, 224, 225, 243, 409, 427, 428
Miss Grant Goes to the Door, 127, 139, 187, 252, 253, 400
Morning, Noon and Night, 305, 307, 308, 400, 414
Mr Proudfoot Shows a Light, 253, 267, 287, 400
Musical Poster #1, 362, 368, 400

Neutral Port, 119, 337, 409
New Builders, 161, 400
Newspaper Train, 30, 213, 214, 217, 244, 267, 288, 361, 362, 400
Night and Day, 256, 400
Night Mail, 144, 148, 165, 170, 327, 368, 400, 428
Night Train to Munich, 136, 409
Nine Men, 30, 124, 125, 194, 220, 224, 225, 256, 296, 330, 331, 332, 343, 409
North Sea, 176, 189, 190, 400
Now You're Talking, 127, 400

Oh, Rosalinda!!, 348
One of Our Aircraft is Missing, 194, 195, 220, 225, 264, 267, 290, 330, 331, 338, 409
Ordinary People, 30, 84, 85, 88, 91, 158, 243, 252, 253, 255, 273, 287, 305, 401, 419, 427
Our Country, 5, 30, 253, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 308, 364, 383, 401, 422, 425
Our Film, 370, 401

Pastor Hall, 331, 336, 341, 409
Pattern of Britain, 188, 276
Pett and Pott, 118, 164, 327, 401
Pimpernel Smith, 30, 136, 331, 332, 345, 409
Post 23, 252, 287, 401

Rush Hour, 127, 214, 401

Salute to Farmers, 276, 401
Salvage with a Smile, 401
San Demetrio-London, 194, 256, 266, 333, 409
Scottish Symphony, 305, 402
Sea Fort, 127, 334, 402

Seaman Frank Goes Back to Sea, 213, 214, 402
Secret Mission, 331, 338, 410
Ships with Wings, 358, 410
Shunter Black's Night Off, 187, 267, 402
Song of Ceylon, 168, 169, 171, 176, 186, 305, 327, 402, 431
Spare Time, 182, 263, 402
Spring Offensive, 263, 276, 402
Spring on the Farm, 157, 188, 276, 402
Squadron 992, 30, 236, 390, 402
SS Ionian, 255, 402
Summer on the Farm, 188, 276, 402
Symphony in Colour, 305, 402

Target for Tonight, 22, 30, 46, 118, 122, 124, 136, 140, 187, 188, 194, 224, 256, 270, 289, 402
The Answer, 346, 403
The Big Blockade, 120, 229, 256, 270, 410
The Broad Fourteens, 198, 256, 403
The Crown of the Year, 188, 276, 403
The Day Will Dawn, 30, 72, 331, 337, 410
The Demi-Paradise, 277, 299, 410
The Dutch Tradition, 270, 403
The Eighty Days, 263, 270, 272, 273, 391, 403, 430
The First Days, 30, 187, 232, 237, 241, 247, 263, 267, 287, 403
The First of the Few, 224, 256, 265, 270, 332, 410
The Flemish Farm, 264, 410
The Foreman Went to France, 124, 125, 220, 270, 330, 331, 333, 392, 410
The Front Line, 127, 252, 403
The Gentle Sex, 331, 332, 410
The Great Mr. Handel, 311, 410
The Greek Testament, 283, 331, 344, 403
The Green Girdle, 276, 312, 403
The Harvest Shall Come, 206, 207, 276, 403
The Heart of Britain, 263, 273, 403
The Life and Death of Colonel Blimp, 120, 224, 225, 348, 358, 359, 410, 427
The Lion Has Wings, 120, 123, 143, 194, 410
The New Britain, 305, 404
The New Lot, 332, 404
The Next of Kin, 30, 71, 120, 224, 229, 256, 265, 271, 330, 331, 336, 359, 410
The People's Land, 187, 312, 404
The Red Shoes, 348

The Silent Village, 5, 6, 30, 33, 38, 187, 233, 290, 291, 292,
 294, 295, 296, 307, 340, 370, 371, 372, 373, 374, 381,
 384, 404, 414, 416, 417, 419, 423, 425, 430
The Silver Fleet, 224, 225, 264, 296, 337, 411
The Sky's the Limit, 256, 404
The Spy in Black, 335, 411
The Story of an Air Communique, 270, 404
The Tales of Hoffmann, 348
The True Glory, 198, 202, 404
The True Story of Lili Marlene, 188, 404
The Voice of the Guns, 302, 407
The Way Ahead, 119, 120, 229, 256, 265, 270, 271, 330,
 331, 332, 411
The Way to the Stars, 119, 256, 277, 411
These Are the Men, 30, 161, 285, 404, 425
These Children Are Safe, 276, 404
They Also Serve, 127, 188, 404
This England, 277, 311, 411
This Happy Breed, 22, 411
Tomorrow We Live, 331, 337, 340, 411
Total War in Britain, 252, 253, 267, 404
Trade Tattoo, 322, 323, 326, 362, 368, 369, 404
Tunisian Victory, 123, 187, 256, 270, 405
Uncensored, 264, 270, 296, 331, 341, 411
Unpublished Story, 221, 411
War and Order, 287, 405
War Comes to London, 252, 287, 405
We Dive at Dawn, 256, 265, 271, 411
We Sail at Midnight, 197, 198, 271, 405
Weather Forecast, 166, 405
Weekend, 173, 175, 248, 304, 325, 367, 432
Went the Day Well, 277, 411
Western Approaches, 24, 118, 122, 124, 194, 197, 198, 256,
 270, 405
Westward Ho!, 127, 188, 276, 405
When the Pie Was Opened, 6, 30, 38, 233, 244, 267, 310,
 323, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 384, 393,
 405, 418, 433
Winter on the Farm, 188, 276, 405
Words for Battle, 187, 253, 287, 405
Work Party, 362, 405
Worker and Warfront, 206, 207, 405
Yellow Caesar, 281, 283, 284, 334, 406, 426
Young Veteran, 334, 406

INDEX DES NOTIONS

- acousmatique, 28, 188, 241, 289
- asynchronicité, 28, 38, 164, 167, 168, 169, 234, 374, 382, 424
- audiospectateur, 28, 206, 213, 237
- audio-vision, 18, 28, 181, 206, 211, 433
- bruit, 4, 8, 9, 15, 16, 17, 21, 24, 27, 31, 35, 36, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 67, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 107, 109, 148, 153, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 179, 180, 181, 182, 199, 201, 203, 208, 211, 214, 217, 228, 232, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 246, 247, 249, 250, 251, 254, 255, 256, 258, 262, 265, 266, 268, 269, 271, 272, 273, 278, 279, 287, 289, 291, 292, 295, 299, 301, 302, 303, 310, 317, 318, 319, 320, 324, 327, 328, 332, 334, 341, 343, 344, 349, 354, 364, 366, 381, 382, 421, 434, 435, 437, 438
- business as usual*, 5, 11, 38, 109, 120, 183, 218, 219, 233, 234, 245, 255, 273, 274, 279, 280, 297, 380, 383, 457
- circuit culturel, 90, 109
- concerto, 248, 250, 303, 304, 306, 346
- contrepoint, 5, 28, 38, 164, 166, 167, 169, 218, 234, 237, 239, 247, 274, 280, 281, 286, 362, 366, 367, 374, 382, 383, 424, 434
- écoute réduite, 28, 172, 320, 324
- Gesamtkunstwerk*, 331, 348
- habitus, 215
- hors-champ, 28, 214, 241, 251
- icône sonore, 5, 11, 37, 66, 230, 234, 242, 246, 252, 273, 376, 377, 457
- keynote sound*, 29, 66, 67, 92, 272
- mémoire collective, 35, 75, 90, 91, 109, 427
- musique électroacoustique, 19, 28, 34, 167, 168, 170, 171, 174, 233, 321, 324, 325, 326, 327, 328, 433, 434
- mythe du Blitz, 10, 31, 356
- objet sonore, 28, 324, 328, 331
- ouïe, 9, 13, 20, 40, 43, 46, 48, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 75, 78, 80, 81, 84, 95, 99, 116, 131, 159, 165, 168, 171, 172, 205, 206, 211, 228, 229, 266, 268, 288, 317, 318, 322, 376, 389, 417, 422, 434
- People's War*, 10, 31, 36, 115, 120, 194, 384, 457
- punctuation narrative, 28, 266
- pulling together*, 10, 11, 31, 38, 183, 234, 256, 380, 382, 457
- rondo, 170, 173, 303
- signals*, 29, 66, 67, 102, 147, 352, 353, 364, 377
- son in, 5, 6, 10, 23, 38, 68, 99, 115, 149, 170, 177, 187, 188, 203, 233, 237, 241, 252, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 277, 280, 290, 299, 302, 304, 309, 327, 329, 330, 332, 336, 345, 348, 349, 351, 361, 367, 368, 371, 379, 381, 383, 385, 457
- son off, 28, 181, 188, 239, 241, 247, 250, 252, 256, 265, 267, 270, 271, 276, 333, 336, 341, 345, 346, 348
- sonate, 170, 173, 303, 304, 308, 442
- sons *on the air*, 181
- sound studies*, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 385, 438
- soundmark*, 5, 29, 66, 67, 68, 242, 246, 265, 286, 378, 379, 457
- soundscape*, 1, 4, 9, 10, 12, 13, 16, 17, 18, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 35, 36, 37, 40, 66, 67, 75, 76, 84, 85, 92, 95, 109, 159, 170, 195, 201, 218, 228, 230, 232, 234, 238, 255, 256, 259, 260, 261, 262, 264, 272, 274, 289, 290, 293, 295, 301, 364, 374, 376, 377, 378, 381, 385, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 457
- symphonie, 1, 6, 69, 71, 72, 73, 74, 103, 104, 163, 170, 172, 173, 176, 180, 196, 235, 242, 247, 297, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 314, 319, 320, 328, 362, 370, 380, 382, 385, 395, 396, 397, 398, 400, 402, 433, 440

Résumé en français

Cette thèse porte sur le traitement du paysage sonore de la Grande-Bretagne de la Seconde Guerre mondiale dans la propagande britannique de la période. Plus précisément, nous nous intéressons à la façon dont le Ministère de l'Information – créé le 4 septembre 1939 dans le but de « promouvoir la cause nationale au sein du pays et à l'étranger en temps de guerre » à travers la projection de messages de propagande et le contrôle de l'information et des productions culturelles – chercha, pendant toute la durée du conflit, à contrôler l'environnement sonore de la Grande-Bretagne en guerre. Ce contrôle se traduisit, d'une part, par une tentative de neutralisation des sons de la guerre que le gouvernement, avec l'appui de la communauté scientifique, considérait comme délétères pour la santé physique et mentale des citoyens britanniques pendant le Blitz, de manière effective ou métaphorique (en rendant ces sons inoffensifs par exemple). D'autre part, les principes de propagande formulés par le gouvernement à compter du début du Blitz en particulier (septembre 1940) tels que le « People's War » (la « guerre du peuple ») ou le « pulling together » (« tous dans le même bateau ») trouvèrent une illustration particulière dans la mise en avant de sons fédérateurs considérés comme typiques de la nation britannique. L'association entre les principes de propagande et leur traduction en termes sonores s'exprima non seulement dans les discours officiels, mais également dans les récits personnels des Britanniques ayant vécu le Blitz, qui portent la trace de ces discours officiels.

Les Britanniques étaient incités à chérir et à préserver ces « icônes sonores » afin de démontrer la vivacité et la résilience d'une nation résistant à l'ennemi coûte que coûte. Nous nous intéressons en contrepartie aux réactions des civils à ces sons nouveaux de la guerre, et plus particulièrement au processus de métaphorisation inhérent à ces discours, qui témoigne d'une volonté d'appriivoiser des sons *a priori* effrayants et aliénants. Il est intéressant de constater, en particulier, que les récits individuels étaient mâtinés d'éléments typiques du discours officiel de propagande.

Le cœur de notre travail réside dans l'étude de la bande-son des films officiels de propagande commandés, produits ou sponsorisés par la Films Division du Ministère de l'Information. À compter du début de la guerre, l'unité documentaire britannique GPO (General Post Office) Film Unit, qui fut créée dans les années 1930 dans le but de réaliser des documentaires sur les activités des services postaux britanniques, fut intégrée au Ministère et renommée Crown Film Unit. Son rôle fut donc, tout au long de la guerre, aux côtés du Army Film Unit et des unités documentaires indépendantes – telles que le Shell Film Unit, Strand Film Company, le Realist Film Unit ou Spectator Short Films – de relayer les messages du gouvernement à travers des courts-métrages, des moyens-métrages ou des longs-métrages documentaires. Nous démontrons notamment que les principes de propagande chers au gouvernement – le « People's War », le « pulling together », le « business as usual », etc. – ainsi que la mise en avant de la grandeur de la nation britannique et de son peuple et sa supériorité sur l'Allemagne nazie, se traduisirent dans le traitement de la bande-son de ces films et notamment dans une esthétique sonore créative. Notre étude de la bande-son des films documentaires officiels porte notamment sur le processus de « mise en musique » des sons de la nation et sur l'instauration d'un ordre musical au sein de sons disparates ainsi que sur

l'établissement de constantes sonores encourageant le peuple britannique à résister face à l'adversité.

Mots clés : paysage sonore, cinéma, Grande-Bretagne, Seconde Guerre mondiale, idée de nation.

Summary in English

This thesis deals with the treatment of the soundscape of World War II Britain in British propaganda of the period. More specifically, it focuses on how the Ministry of Information – which was established on 4 September 1939 in order to “promote the national case to the public at home and abroad in time of war” – sought to control Britain's wartime sonic environment through the projection of propaganda messages and the control of information and cultural productions. This resulted, on the one hand, in an attempt to neutralize the sounds of war that the government, with the support of the scientific community, considered harmful to the physical and mental health of British citizens during the Blitz, either effectively or metaphorically (by making these sounds harmless, for instance). On the other hand, the propaganda principles formulated by the government such as the “People's War” or the idea that British people were “pulling together”, were specifically illustrated by several “aural icons” that were considered typical of the British nation. The association between propaganda principles and their sonic translation was expressed not only through official speeches, but also through the personal accounts of British citizens, which bear the traces of these official speeches.

Britons were urged to cherish and preserve these “aural icons” to demonstrate that they were part of a resilient nation that resisted the enemy at all costs. Conversely, I analyse the reactions of civilians to the new sounds of war, and particularly the metaphorisation process that characterises their speeches and reflects an attempt to tame frightening and alienating sounds. Individual narratives were, interestingly, intermingled with elements typical of the official propaganda discourse.

At the heart of my study lies the analysis of the soundtracks of official propaganda films commissioned, produced or sponsored by the Films Division of the Ministry of Information. From the beginning of the war, the British General Post Office (GPO) Film Unit, which was set up in the 1930s to document the activities of the British postal services, was integrated into the Ministry and renamed the Crown Film Unit. Its role throughout the war was therefore, alongside the Army Film Unit and independent documentary units – such as the Shell Film Unit, Strand Film Company, Realist Film Unit and Spectator Short Films – to convey the government's messages through short, medium and feature-length documentaries. What I demonstrate is that the government's propaganda principles as well as their extolling of the British nation and its people, and of their superiority over Nazi Germany, were reflected in the treatment of the soundtrack of these films. Through a creative sound aesthetics, these films endeavoured to “harmonize” the sounds of the nation and establish a musical order within discrete sounds, as well as soundmarks encouraging the British people to resist in the face of adversity.

Keywords : soundscape, cinema, Great Britain, World War II, Britishness.