

Autour de l'acteur.rice et l'équipe de film

Entretien avec Nicolas Cantin¹

par Camille Pierre



Nicolas Cantin est un ingénieur du son et un monteur son français. Après des études de physique, il sort diplômé de l'ENS Louis Lumière où il reviendra en tant que formateur. Il débute sa carrière en tant que perchman auprès de Brigitte Taillandier et de Jean-Claude Laureux. C'est ensuite qu'il devient ingénieur du son et monteur son et travaille auprès de réalisateur.rice.s tel.le.s que Benoît Jacquot, David Cronenberg, Brian De Palma, Anne Le Ny ou encore Anne Fontaine. Parmi les cinéastes avec lesquels il collabore de manière récurrente se trouvent Olivier Assayas, Bertrand Bonello et Arnaud Desplechin. Il a été nommé trois fois aux Césars du meilleur son : en 2009 pour *Un Conte de Noël* d'Arnaud Desplechin, en 2015 pour *Saint Laurent* de Bertrand Bonello, en 2016 pour *Trois souvenirs de ma jeunesse* d'Arnaud Desplechin et est récompensé en 2005 pour *Les Choristes* de Christophe Barratier et en 2020 pour *Le Chant du loup* d'Antonin Baudry. Son expérience auprès de cinéastes et d'acteur.rice.s reconnu.e.s ainsi que ses connaissances sur la continuité de la création du son d'un film – puisqu'il s'occupe parfois de la prise de son et du montage des directs – lui permettent de porter une parole riche et éclairante sur le rapport entre la création sonore et le jeu.

*

Le travail du perchman avec les acteur.rice.s et l'équipe de film

Perchman c'est un métier passionnant parce que l'on est vraiment au cœur du film. On est parfois même mieux placé que le metteur en scène pour voir les acteurs. Qui plus est, on connaît le texte qu'on a appris le soir dans sa

¹ Entretien réalisé le 18 décembre 2019.

chambre et si on ne connaît pas précisément chaque mot, on doit savoir comment la réplique se termine pour pouvoir placer la perche sur la réplique d'après. On connaît la focale et on connaît le cadre puisque notre travail est tout à fait dépendant de celui du cadreur. On connaît le plan de lumière puisqu'on travaille en posant son micro à tel ou tel endroit tout en évitant de créer des ombres dans le champ. Tout cela fait qu'on est plus conscient que d'autres membres de l'équipe de tout un tas d'éléments cruciaux et de la totalité de ce qui constitue un plan au moment même où il se fabrique.

Au milieu de tout cela, il faut arriver à être à la fois un danseur et un artisan technique. Quelqu'un qui réussit à se déplacer de la manière la plus discrète possible et en harmonie totale avec les autres. Par exemple, je viens de finir un film qu'on a tourné en sept jours, une gageure absolue, c'est l'adaptation d'une pièce de théâtre écrite par Marguerite Duras et réalisée par Benoît Jacquot : *Suzanna Andler* (2020). On tournait quotidiennement des tranches de texte dont la durée allait de quinze à vingt-cinq minutes. C'est colossal pour un film. D'habitude, on est entre deux minutes et sept minutes de film tournées par jour. Pour ce travail, le perchman, Emmanuel Ughetto², apprenait le texte au cordeau le soir. En discutant à la fin du tournage avec un des acteurs, Niels Schneider, il me racontait à quel point c'était précieux car même s'il connaissait son texte, il n'était pas toujours sûr de celui de Charlotte Gainsbourg, sa partenaire de jeu, et quand il sentait que la perche venait sur lui, il savait que ça allait être à lui de parler.

On en arrive à dire que quand une prise est bonne, elle est bonne collectivement. On peut bien sûr rater une prise magnifique, ça peut arriver, mais ça se produit rarement. C'est tout un dispositif qui « prend » à un moment donné. Le perchman a vraiment ce devoir de sentir ce que font les autres, d'être en phase avec le reste de l'équipe. Après, il peut arriver qu'il fasse une erreur et oublie d'aller sur une réplique, il est alors à contretemps et quand il se déplace vers le second comédien, le premier s'est remis à parler. Globalement, c'est la recherche d'un état de grâce, arriver à être en harmonie avec les acteurs presque sans être là. Presque, c'est à dire réussir à faire oublier sa présence physique. Je me souviens de ce que Jean-Claude Laureux³ m'avait appris : si un acteur pose le regard sur toi pendant que tu travailles, tu te dois de détourner

² Emmanuel Ughetto est un perchman français. Il travaille avec Nicolas Cantin sur *Personal Shopper* (2016), *Double vies* (2018) et *Cuban Network* (2019) réalisés par Olivier Assayas.

³ Jean-Claude Laureux était un chef opérateur du son français. Il a collaboré avec Louis Malle de 1969 à 1990 et a travaillé également avec Jacques Doillon et Krzysztof Kieslowski. Il a obtenu le César du meilleur son en 1988 pour *Au revoir les enfants* (Louis Malle, 1987) et en 1994 pour *Trois couleurs : Bleu* (Krzysztof Kieslowski, 1993).

les yeux. Si le regard de l'acteur s'arrête sur toi, tu dois le sentir et tu dois regarder ailleurs parce que sinon tu deviens un spectateur qui communique avec l'acteur. Ce qui est amusant c'est que même à mon poste d'ingénieur du son j'ai encore cette sensation quand une prise est bonne, de la réussir, d'être en phase. Même si ce ne sont que des signaux électriques que je gère, ceux des micros que j'ai cachés, celui du perchman et ceux qui sont sur les acteurs, ça fait partie de cette connexion plus psychique que technique, de l'idée d'un plan qui est en train d'être interprété par des acteurs et qu'on doit tous capter à différents endroits.

L'émotion du jeu des acteurs va être restituée par le biais du travail du perchman. Je trouve que quand on rate notre prise de son ce n'est pas juste un problème technique, c'est qu'on ne restitue pas l'émotion, le travail d'un acteur et ça c'est désastreux. Quand on doit faire de la post synchronisation, il faut recréer autre chose. Cela peut être mieux mais en tout cas quand on dit qu'on reféra en post synchronisation, ce n'est pas vrai. C'est un autre dispositif. Tu peux singer éventuellement ce qui a été tourné mais il y a des choses qui ne sont pas reproductibles. À moins que l'acteur soit un technicien incroyable, ce qui est parfois le cas, et qu'il soit capable de savoir mesurer la moindre inflexion de sa voix. Mais un chat dans la gorge tu ne le reproduis pas. Le trouble, la gêne, l'émotion ça ne se fait pas à la demande. L'acteur n'est pas non plus en costume et les pieds dans le décor. Ça s'entend toujours un peu. La post synchronisation ça fonctionne sur quelques phrases, quelques mots mais quand tu synchronises une séquence en entier c'est très souvent décelable. Il y a toujours un truc auquel tu ne crois pas dans la manière de placer la voix, aussi habiles que puissent être les acteurs. Peut-être que je me trompe, mais il me semble que c'est souvent décelable.

Sur le plateau : Suivre les répétitions, poser des HF⁴, écouter les prises...

S'il y a des répétitions, je n'en rate jamais aucune. Le chef opérateur image a un énorme avantage c'est qu'il a été présent pendant la préparation du film. La durée varie mais il arrive qu'il passe plusieurs semaines avec un metteur en scène avec lequel il visite chaque décor et dans chaque décor ils font un découpage. Un découpage qu'ils ne vont généralement pas respecter à la lettre

⁴ Ensemble de deux boîtiers, émetteur-récepteur, avec un microphone pour une transmission du signal sonore sans fil. Le plus souvent cela permet de cacher un microphone miniature sur l'acteur.rice et d'enregistrer au plus près sa voix.

mais en tout cas il y a déjà un premier travail qui a été fait. Ensuite, le chef opérateur en parle au chef électricien et au chef machiniste, il transmet toutes les informations importantes qui les concernent. Nous, au son, on va venir pendant les repérages, ils durent deux à trois jours, mais le découpage a déjà été fait. On repère simplement les problèmes techniques. Par exemple, s'il manque un carreau à une fenêtre, il va falloir le boucher ; on commence à comprendre par où les gens vont faire passer les câbles électriques etc. On règle des problèmes techniques mais on ne sait toujours pas ce qui va se passer ensuite quand on arrivera sur le plateau. C'est donc au moment de la répétition qu'on va pouvoir imaginer comment on va travailler. À ce stade, même quand on me dit que certains metteurs en scène veulent répéter uniquement avec les acteurs et éventuellement le chef opérateur, je pousse toujours la porte pour me mettre dans un coin, je me tasse derrière un canapé, mais je regarde. Idéalement, j'aime également que le perchman soit là. Après, si on ferme la porte et qu'on autorise déjà à peine ma présence je ne vais pas faire venir mon équipe. Mais si c'est admis qu'il y ait un peu de monde alors tout le monde regarde et on commence à dire : « Là tu pourras passer, là on mettra une deuxième perche, là comment on fait on va avoir un problème de lumière, là le reflet ... ». C'est un peu comme un jeu, une énigme : comment déjouer les pièges, éviter les reflets, s'en sortir avec la lumière et anticiper les problèmes. Il faut faire en sorte de pouvoir être le plus discret possible pendant la prise et que les acteurs aient le plus de liberté sans que l'on interfère. Le but, ce que l'on recherche, c'est qu'il puisse advenir un petit miracle, qu'il puisse se passer quelque chose d'un peu extraordinaire, ce n'est donc pas pour contraindre les acteurs avec des dispositifs techniques. Il faut arriver à comprendre comment leur laisser l'opportunité de restituer au mieux la performance dans l'idée que le réalisateur en a. Tout en gardant à l'esprit qu'on ne travaille pas pour un plan mais qu'on travaille pour un film. L'important c'est de se demander comment ces plans vont s'enchaîner, comment ils vont résonner les uns avec les autres, comment tout ça va être monté, est-ce qu'il sera possible de mixer l'ensemble. Le son du comédien qui joue hors champ, pourra-t-il être utilisé au montage non plus « off » mais « in » ? Toutes ces questions, ce sont celles qu'il faut se poser tout le temps.

Savoir quand tu peux travailler et combien de temps tu as pour travailler est une question d'expérience. Il faut avoir un dispositif technique qui soit souple et efficace sans être contraignant. Il s'agit de comprendre quels sont les moments où l'on peut le mettre en place. Typiquement, on peut parler de la question des Hfs. Si les acteurs sont en train de répéter entre eux ou avec le metteur en scène et qu'ils ne sont pas encore équipés, tu ne leur installes pas de Hfs. Le plateau, à ce moment-là, n'est disponible que pour eux et nous, « en

observation », pouvons chercher à comprendre ce qu'on va devoir faire plus tard.

Qui pose les Hfs ?

Je suis celui qui pose les Hfs. Il y a deux raisons : la première c'est que si c'est le perchman qui pose les Hfs, il quitte le plateau au moment où pourrait arriver un projecteur qui pourrait nous gêner et pour lequel il faudrait demander un drapeau ou un aménagement de lumière, et cela fait partie de son travail, de sa relation à l'équipe lumière. Deuxièmement, je trouve que ça fait partie de mon boulot. Si le micro caché dans les habits frotte, je n'ai à m'en prendre qu'à moi. Ça m'est arrivé une fois d'en confier la pose et au final le micro était dans le champ, très visible et je n'ai pas eu le temps d'aller l'enlever. J'aime bien prendre des risques avec les Hfs, je trouve qu'un bon Hf doit être un peu risqué : si tu l'enfouis sous des tonnes et des tonnes de trucs, on a rarement un bon son. De plus, si je retourne auprès du comédien ou de la comédienne, ça peut les ennuyer, c'est plus sport que ce soit moi qui assume le fait d'y retourner plutôt que de venir corriger quelque chose que quelqu'un aurait mal fait. Du coup, je m'éclipse du plateau pendant un moment mais le perchman est là, le second assistant est là, ils voient les problèmes arriver. C'est pareil pour les micros d'appoint c'est moi qui vais les mettre en général. Je vais toujours un peu les réajuster, parce que j'ai mon idée du rendu.

Des Hfs, j'en mets systématiquement pour ne pas m'en servir et même, je ne les ouvre quasiment pas dans le mixdown sauf si j'en ai vraiment besoin. Par exemple, si c'est un plan large et que je suis « battu ». Au moins je les ai mis en place, ce qui fait que quand on est dans le processus de tournage je n'arrête pas tout pour dire : « Attention j'ai besoin de mettre un micro » alors que les acteurs sont déjà immersés dans leur travail. C'est comme si tout d'un coup on disait : « Attention je vais maquiller l'acteur ». Pour moi cela fait partie de la préparation du matin. Si après on doit changer les piles, on change les piles, ou replacer le micro s'il faut le replacer, s'il s'est décroché ou s'il fait du bruit etc. Cela dépend aussi des rythmes de travail, il y en a qui sont infernaux, où tu as à peine le temps de comprendre ce qu'on va faire qu'il faut choisir une option qui sera définitive.

Quand tu ne répètes pas, comme c'est de plus en plus souvent le cas, tu tournes et entre deux prises tu sais que tu vas avoir droit à trente secondes pour rectifier les problèmes. Tu fais au plus vite et tu essaies de le faire de manière à ce qu'on t'attende le moins possible. Si tu as vraiment besoin de

temps, tu le demandes. Un bon premier assistant quand il te voit travailler, il ne te presse pas, il attend que tu aies fini puis il te regarde et s'il ne voit personne d'autre en train de bosser, il dit au metteur en scène : « C'est bon, on va pouvoir y aller » et il laisse le taureau rentrer dans l'arène. Il y a des metteurs en scène qui sont très impatients, le premier assistant peut les faire attendre un peu mais pas toute la journée. Au contraire, il y a des gens qui font une mise en place, deux mises en place, une répétition etc., qui te laissent le temps de choisir ton dispositif technique mais après, quand on tourne, quand les choses se passent vraiment, ils ne veulent plus qu'on change rien. Les deux écoles ont du sens, mais personnellement je n'adore pas les répétitions, souvent il s'y passe des choses formidables qu'on ne retrouve plus après. Je préfère l'option que prennent les metteurs en scène qui tournent directement et pour lesquels ce n'est pas un problème si tu dois prendre quarante-cinq secondes entre deux prises pour changer un élément. De toute façon, les réalisateurs eux-aussi parlent aux acteurs entre les prises, il faut réussir à s'immiscer dans ces moments-là sans déranger.

Je reviens à ce que je disais tout à l'heure c'est à dire que nous, au son, il est rare que l'on vienne nous donner les informations. C'est-à-dire, quand un réalisateur dit à tel acteur : « ça tu ne le diras pas c'est pas la peine », il ne pense pas toujours à venir nous le dire alors que ça a une incidence énorme. Le perchman qui a appris son texte et qui doit aller après telle réplique percher tel comédien se retrouve à contretemps. Donc, pendant les quarante-cinq secondes durant lesquelles nous devons faire nos rectifications techniques, remettre un micro, ajouter un appoint, déplacer celui qu'on a failli voir etc., on se doit d'écouter tout ce que le réalisateur dit. Dès que le metteur en scène parle à un acteur (qu'il le fait dans l'espace « public » du plateau, donc dans le cadre du travail), on doit écouter de loin, avoir une attention constante, permanente, afin de glaner les informations qui nous concernent : sur le niveau par exemple, s'il lui demande de porter plus, ou au contraire d'aller plus bas. C'est beaucoup de travail d'écoute pour récolter les informations. Ça implique une certaine forme de discrétion et de s'éloigner dès lors que la conversation n'a plus à voir avec le film.

Rendre les Hfs silencieux pour s'adapter aux usages du plateau.

Une des raisons pour lesquelles beaucoup d'acteurs n'aiment pas avoir de Hfs c'est qu'il y a eu beaucoup d'histoires à propos d'indiscrétions. Quand tu as fini ta prise, il arrive que tu aies très peu de temps pour améliorer ton dispositif, pour mieux restituer les voix etc. Tu coupes, tu cours, tu vas mettre

un micro, tu reviens et tu as laissé tes pistes de Hfs ouvertes. Pendant ce temps, le comédien dit : « J'en peux plus de ce film » ou n'importe quoi dans le même esprit, le réalisateur l'entend et c'est le début d'une histoire merdique. Ce que j'avais demandé à Jean-Pierre Beauviala et à son équipe, au moment de la conception du *Cantar*⁵ d'AATON, c'est qu'après la prise, quand je reviens sur PAUSE, mon réseau d'écoute et celui du reste du plateau soient différenciés, à savoir que dans mon casque je puisse tout écouter mais que dans celui du réseau mise en scène les Hfs ne soient plus audibles, quelque soit la position de mes faders sur la console. Si je passe en PREREC⁶, pour une répétition par exemple, le réalisateur entend de nouveau tout, y compris les Hfs si je les envoie dans le mixdown, exactement comme en REC, mais en fin de prise c'est fini. Plus d'indiscrétion possible. Toutefois, il faut prévoir en PAUSE qu'il y ait quand même la perche qui alimente le casque du réseau mise en scène, car quand le metteur en scène et la scripte ne peuvent pas être directement sur le décor, ils ont besoin d'avoir un lien sonore avec le plateau. Si on coupe tout, ils ont l'impression d'être exclus. Cela marche plutôt bien. Cela te permet à toi, l'ingénieur du son, si tu as un problème avec le placement d'un micro cravate, de l'écouter et d'essayer d'analyser d'où vient le problème, sans que tout le plateau entende. Cependant, si tu sens que l'acteur dit quelque chose d'intime, tu ne l'écoutes pas, tu coupes et tu réécoutes le Hf plus tard.

Quelles dynamiques entre l'ingénieur du son, les acteur.ice.s et le la réalisateur.ice ?

Quand tu retrouves un acteur avec qui tu as déjà bossé c'est toujours chouette. Quand ça c'est bien passé une première fois, la complicité persiste, tu te connais, la confiance est là. Il n'y a pas besoin de gagner cette confiance. Mais ça tient beaucoup à la personnalité des acteurs. Si on prend l'exemple de Mathieu Amalric, Mathieu est quelqu'un d'extrêmement généreux, très chaleureux. C'est un immense acteur mais, dès le premier film, il te met très à l'aise. Donc quand tu le retrouves ça n'en est que plus sympa, tu connais sa générosité. Il y a des acteurs qui sont abordables et d'autres qui le sont un peu moins. Abordables, dans le sens où justement on n'a pas vraiment besoin de les aborder d'une manière particulière. Après, le trio avec le metteur en scène, cela dépend énormément de la place que laisse le metteur en scène. Puis, ce

⁵ Enregistreur son numérique multipiste.

⁶ Mode accessible sur l'enregistreur qui permet d'écouter les micros affectés à des pistes avant de les enregistrer et d'enclencher la mémoire tampon de la machine pour pallier, par exemple, à un déclenchement tardif de l'enregistrement.

n'est pas forcément un trio, ça peut être un quintet ou un big band selon l'envie du metteur en scène d'impliquer beaucoup, peu ou pas de collaborateurs.

Toutefois, l'ingénieur du son est un des premiers spectateurs à entendre le jeu et si le jeu tu ne le trouves pas bon ou si tu penses qu'il est perfectible, à mon sens, il faut aller en parler au metteur en scène. Mais avant je vérifie ma sensation auprès de la scripte, si elle me dit : « Oui, je suis d'accord », je lui réponds : « Qui est-ce qui y va, toi ou moi ? ». On se relaie en quelque sorte. Quand c'est mon tour, je dis des choses du genre : « Tu ne crois pas qu'on devrait en faire une de plus ? », « Est-ce qu'on a vraiment bien tout, t'es sûr ? » ou : « Ça te convient ça ? Je suis un peu gêné sur cette réplique ». Tu as des metteurs en scène qui sont très sûrs d'eux, ils te disent : « Non mais c'est ce que je voulais, cette fausseté m'intéresse, ne t'inquiète pas » et d'autres qui disent : « D'accord, on va en refaire une ». Quelqu'un comme Arnaud Desplechin, un metteur en scène que j'admire énormément, quand je viens lui dire quelque chose sur le jeu il me dit : « Viens, viens, viens », il me prend par la main et me dit : « Vas-y répète ce que tu viens de me dire à l'acteur ». Tu te retrouves à répéter la remarque que tu lui as faite et ça engendre une discussion. C'est quelqu'un qui est extrêmement sûr de lui et en même temps content qu'on s'implique. Il est très particulier dans sa manière de travailler. Chaque metteur en scène a sa manière de travailler, à toi de trouver ta place par rapport à eux.

Parfois les acteurs ont compris que tu étais attentif à la question du jeu et ils vont venir vers toi, ils vont te poser des questions. Dans ce cas, j'essaie de rester le plus positif possible mais sans rentrer dans les détails. Si je dois parler de mon sentiment sur le jeu c'est au réalisateur que je dois le dire, ensuite lui en fera ce qu'il en veut. Ce que j'aime bien c'est quand les metteurs en scène sont sûrs d'eux parce qu'il n'y a rien de pire que les metteurs en scène pour lesquels c'est le dernier qui parle qui a raison. Au bout d'un moment tu n'oses plus y aller parce que tu as le sentiment d'outrepasser ta fonction. Si dès que tu dis quelque chose cela devient une vérité, c'est un problème. Je ne suis pas du tout metteur en scène, je vais juste dire ce que je ressens en tant que premier spectateur. Aussi, quand tu vas voir un metteur en scène et que tu lui donnes ton sentiment et qu'il te répond : « Non je ne crois pas, ça me va comme ça », ça te permet d'y retourner le coup d'après. Mais s'il te dit tout le temps non, c'est qu'il y a un autre problème, soit vous ne ressentez pas la même chose de la même façon, soit il y a une tension qui vient d'ailleurs.

Veiller à l'intelligibilité sur le plateau

En ce qui concerne la question de l'intelligibilité, il faut faire très attention. C'est extrêmement important, primordial, je me dis toujours que personne n'accepterait que dans un livre certains mots soient effacés et ainsi d'être privé d'une partie du récit. Au cinéma, quand on ne comprend pas ce qu'un acteur vient de dire, on se retourne vers la personne qui nous accompagne, on demande l'information, bref, on s'exclut du film le temps de retrouver le sens et on est frustré que l'histoire ait avancé sans nous. D'ailleurs, les rares retours du grand public sur notre métier de preneur de son concernent cette question. Toutefois, il faut faire hyper gaffe car pendant le tournage un acteur se doit d'être un très bon technicien pour digérer une information sur l'intelligibilité sans que cela se sente dans son jeu. Quand tu n'as pas compris un mot, par exemple « climatosceptique sexagénaire », que tu en fais part à l'acteur et que la prise d'après l'acteur dit climato-sce-pti-qu-e, forcément le son de la prise ne sera pas utilisable. On ne pourra ni post synchroniser, ni utiliser un « climatosceptique » venant d'une autre prise, parce qu'il y a trop de syllabes, on n'aurait pas dû entendre le « e » etc. La meilleure solution, c'est de ne rien faire pendant quelques prises, en espérant qu'à un moment, naturellement, l'acteur dise le mot de manière compréhensible ; la difficulté étant de réussir à se projeter dans le futur montage des paroles et d'imaginer si la version intelligible peut marcher en terme de jeu et d'énergie avec les bonnes prises. C'est donc toujours rassurant de ne pas avoir une seule version claire mais plusieurs. Si le problème persiste, je vais toujours voir le metteur en scène avant d'en parler aux acteurs. Sauf, pour être tout à fait honnête, si j'ai l'impression que de manière implicite il m'a confié le « dossier intelligibilité » parce que depuis le début du tournage à chaque fois que je vais le voir il me dit : « Oui mais vas-y, vas lui dire toi », dans ce cas quand je replace un Hf, entre deux prises, je leur en parle.

Dans le même ordre d'idée, je n'ai pas le texte devant moi quand je travaille parce que quand tu lis en écoutant tu comprends toujours tout. De la même manière, plus tard pendant le montage, à force de visionnages, le réalisateur et la monteuse comprennent parfaitement des phrases qu'une personne extérieure peut ne pas saisir du tout à la première écoute. Il y a à l'écrit des choses qui fonctionnent très bien et une fois qu'elles passent dans la bouche, on ne les entend plus. Souvent, il faut réécrire, changer une formulation qui est trop difficile, parfois il faut prendre un temps ou encore mettre un petit accent sur un mot pour qu'il ressorte. Ce qu'on fait assez peu dans la langue française. L'anglais est plus facile à enregistrer. C'est une professeure d'anglais qui m'avait appris ça et je trouve ça formidable, elle m'avait dit qu'en anglais tous les mots

importants de la phrase sont accentués. Donc, quand vous êtes en situation d'écoute et que vous avez l'impression que vous ne comprenez pas, essayez de ne vous focaliser que sur les mots accentués, en tout cas restez concentré sur les mots sur lesquels il y a un accent. En fait, ces mots là sont ceux qui vont vous permettre de reconstituer la phrase. Et c'est pour ça que l'anglais est plus facile à enregistrer. La langue française est très belle, les mots sont magnifiques mais la musique est absolument linéaire, il n'y a des accents qu'en fin de phrase.

Le film que je viens de faire, *Suzanna Andler* de Benoît Jacquot, on l'a tourné en sept jours donc autant dire qu'on a fait deux prises par plan voire une seule prise. Donc là, dès que je n'entendais pas un mot, dès qu'il y avait quelque chose qui était perdu, j'allais en parler à Benoît pour que ce soit corrigé, pour qu'on ait la chance de comprendre quelque chose après. Si tu travailles avec quelqu'un qui fait sept/huit prises, tu en laisses passer trois/quatre avant d'intervenir. Ça te donne l'occasion de voir si à un moment donné le problème se corrige tout seul. Il faut comprendre la logique des plateaux mais tous les plateaux ont des logiques différentes. Le metteur en scène fait un casting d'acteurs mais il fait aussi un casting de collaborateurs et ce sont des espèces d'équilibres comme ça qui fonctionnent bien, qui fonctionnent mal et qui ne sont pas toujours les mêmes d'un film à l'autre. Puis, tu vas tourner en neuf semaines ou sept jours, tu vas avoir vingt-cinq décors ou tu ne vas en avoir que trois, tu vas être en voiture, sur des bateaux ou dans des avions. À chaque fois ce sont des dispositifs qui sont très différents et qui ont énormément d'importance sur le mode de fonctionnement. Il y a une méthode de travail propre à chaque réalisateur mais après arrivent là dedans les acteurs avec leur ego, leur souplesse ou leur manque de souplesse et qui vont venir déstabiliser cette méthode ou rentrer dans le jeu. Forcément quand Arnaud Desplechin travaille avec Mathieu Amalric ou quand Olivier Assayas travaille avec Juliette Binoche, ils se connaissent, ils n'ont pas besoin de redéfinir les règles, ils savent ce qu'ils peuvent attendre les uns des autres, ils ont un respect mutuel immense, c'est fluide et il n'y a pas besoin de tout ré-expliquer. C'est très beau d'assister à ça.

Méthodes de travail avec les acteurs en question

Il n'y a pas de raison d'adapter son processus de travail selon que l'acteur est connu ou pas, professionnel ou pas. Tu peux avoir des gens qui ont une voix et une fragilité extraordinaire. Tu regardes le premier film de Mathieu Amalric il y avait déjà un peu tout, la voix était moins belle parce qu'elle était

encore un peu jeune. Isabelle Adjani pareil, la musique elle l'a toujours eue dès le premier film. Il y a des gens qui ont un talent extraordinaire et quand tu as la chance d'enregistrer des gens qui ont un talent extraordinaire, tu as les mains qui tremblent et tu vérifies quatre fois que tu enregistres bien parce que tu te dis que c'est vraiment précieux. Mais ça peut être précieux avec un primo arrivant comme avec Jean-Louis Trintignant (j'imagine car c'est un rêve que j'ai de l'enregistrer). Après forcément tu es impressionné par la carrière de l'acteur, tu es super content de travailler avec un tel ou un autre. Parce que ça te ramène à ton passé de spectateur donc tu te dis que tu as de la chance, tu sais que tu vas ressentir des émotions particulières parce que c'est un artiste impressionnant. Si on te dit que tu vas enregistrer Herbie Hancock tu te dis : « Oh là, c'est génial » mais c'est plus de l'ordre de l'émotion que de l'ordre du dispositif qu'on va mettre en place. En réalité ça va être un peu plus facile. Charlotte Gainsbourg a une toute petite voix mais elle n'est pas si dure que ça à enregistrer parce que la musique est très belle et c'est très précis. Quand j'allais voir Benoît Jacquot pour lui dire que je n'avais pas compris telle phrase ou tel mot, il m'envoyait lui dire et c'était corrigé et surtout pas avec l'aspect traumatisant où après le jeu s'appauvrit. Au contraire, elle arrivait à jouer avec et ça devenait précis. Donc c'est plus facile, parce pour le coup aller parler d'intelligibilité à un primo arrivant ce n'est pas évident, tu vas commencer à en parler au metteur en scène qui lui ne va pas vouloir en discuter avec eux pour ne pas les gêner, ne pas briser la confiance. L'autre différence, c'est qu'on a un petit coup d'avance avec les gens qui sont connus et qui ont de l'expérience parce qu'on sait que tel acteur articule, n'articule pas, accepte les Hfs, ne les accepte pas, a une voix de stentor etc. Donc on peut se dire qu'à tel endroit, il va falloir plutôt travailler comme ci ou comme ça alors qu'avec un acteur inexpérimenté on découvre tout.

Chez nous, en France, il y a eu une culture qui vient de Jacques Doillon, qui vient de Gainsbourg le père, qui consistait à dire, à très juste titre, si l'ingénieur du son te demande de parler plus fort, ne le fait surtout pas c'est une horreur. Et ils ont bien raison ce n'est pas à nous de demander à ce que les acteurs jouent plus fort. Mais par contre un acteur doit savoir, même sans parler fort, timbrer. Tu peux mettre de l'énergie dans la voix et être précis, ce que fait merveilleusement Charlotte Gainsbourg. C'est quelqu'un qui ne parle pas fort mais qui timbre parfaitement sa voix à un petit niveau et ça, ça fait partie du boulot des acteurs. Les anglo-saxons, parce que la langue est plus timbrée naturellement, c'est une langue qui vient plus du ventre, il y a plus de musique, sont plus faciles à enregistrer. Beaucoup de langues étrangères sont beaucoup plus faciles à enregistrer que le français. J'ai fait des films au Liban, l'arabe c'est très projeté, c'est assez facile à enregistrer. Le brésilien, l'italien ce sont des

langues qui chantent et qui accrochent plus. On en revient à la musicalité, la musicalité de la langue. La complexité des mots probablement aussi. Le français est une langue complexe : verre, vert, vers ... C'est facile d'avoir des contresens.

Les différentes temporalités du jeu : enregistrer et monter le son

Les dialogues et les sons directs c'est la même chose, ce sont les sons du plateau. Je monte les sons seuls que j'ai fait, j'essaie de livrer l'ensemble tel que je l'ai imaginé en dehors des ambiances que je laisse au monteur son. J'essaie de faire des sons directs un peu étoffés mais ce sont essentiellement les voix.

Faire ces deux métiers rend exigeant et aussi plus souple. Il y a des fois où tu sais que tu laisses passer deux ou trois prises avant de sauter sur l'acteur pour lui dire que tu ne comprends pas. Mais tu peux te tromper aussi parce que tu sais ce qu'on peut faire maintenant comme nettoyage avec un plugin comme Izotope. Tu te dis : « C'est pas grave je laisse passer ce bruit là maintenant, on s'en sortira » et ensuite on se retrouve dans une logique de production qui n'intègre pas du tout le temps de nettoyage et qui préfère aller vers le doublage, en apparence plus confortable, ce qui peut être désastreux. Je connais des copains qui font du montage son et de la prise de direct et qui se disent concernant les sons seuls : « Non mais c'est bon ce son je l'ai en sonothèque je ne le fais pas ». Je ne suis pas dans cette logique là, je trouve qu'on se doit de ramener les sons à chaque fois, de faire tous les sons qu'on peut faire, sans se dire : « Non mais je sais où le trouver ». C'est comme si on se disait que non, ce plan on ne va pas le tourner, on l'a déjà tourné sur un autre film.

Ça peut être un piège d'être dans la logique de la post production au moment de l'enregistrement et en même temps c'est très riche, le bruit de couvert qui tombe sur une réplique on sait par exemple qu'on peut l'enlever. Ce n'est pas si grave, je ne vais pas commencer à ennuyer les acteurs pour qu'ils fassent vraiment attention à leur petite cuillère quand ils parlent. Certains le font naturellement parce que c'est dans leur manière de travailler, qu'ils savent et qu'ils essayent de préserver le son. Pour d'autres, ce n'est pas dans leur habitude et là tu risques de casser un truc. C'est sûr que quand tu as la chance de monter les directs après, de bricoler, tu t'autorises plus de liberté sur le tournage. Tu mesures mieux les endroits où on peut s'arranger, tu vois le bruit de chaise sur mon mot ce n'est pas rattrapable. Il faut soit le refaire, soit avoir une autre prise. Je préfère demander une prise supplémentaire que demander un son seul. Il manquera toujours une chose au son seul : la tension

que crée la caméra en route. Rares sont les acteurs qui arrivent à recréer ça. Kristen Stewart dans *Personal Shopper* (2016) d'Olivier Assayas est un bon contre-exemple. Pour toutes les déambulations lorsqu'elle arrive dans la maison on tournait avec une Dolly sur un parquet qui craquait beaucoup. Tout ce qu'on a, toutes ses respirations, tous ses pas, proviennent de sons seuls que j'ai fait à la fin de chaque prise où elle a rejoué la scène pour le son mais avec la même intensité en terme de respirations, en terme de mouvements, en terme de jeu. C'était exactement comme si on la filmait et ensuite j'ai pu tout recréer. Une fois ajouté le montage son, qu'a fait Nicolas Moreau⁷, et qui lui s'est chargé de faire exister la maison et « ses présences habitées », c'est formidable. Quand on voit la séquence, c'est comme si c'était uniquement du son direct, comme si la caméra n'avait pas existé et n'avait pas fait du bruit à ce moment là. C'est comme si on avait pu être là, parce qu'elle a accepté de jouer ces sons seuls alors que ce n'étaient que des bruits de pas et de respiration. Mais là, typiquement, on ne pouvait pas le faire avec la caméra car la caméra était la nuisance. Aussi, en bruitage, il aurait été difficile de recréer l'espace de la maison, le craquement de ce plancher. Il faut recréer l'acoustique, recréer les pas sur un bout de palette avec une seule personne qui fait ça avec un seul pied et puis les pas c'est du jeu, comme fermer une porte, c'est une intention, poser un verre, tout est du jeu. Sur *Carlos* (2010) d'Olivier Assayas on a fait beaucoup ça et les acteurs adoraient refaire les actions pour les sons. Produire un son c'est jouer.

Influer sur le jeu tout au long de la chaîne de fabrication du son

Des fois on sauve des acteurs et des performances en post production en redonnant du relief, en allant prendre d'autres moments, qu'ils n'arrivent jamais à jouer vraiment bien sur trois phrases d'affilée. Tu vas reprendre un bout ici, tu le remets là, des fois on bricole de manière incroyable. Surtout dans le cas d'Arnaud Desplechin, il continue à diriger les acteurs au montage à travers une combinaison entre le montage des directs et le choix des doubles⁸. Il va diriger le mixeur comme il aurait dirigé les acteurs, comme il a dirigé la caméra pendant le tournage. Comme un personnage. C'est très beau de voir

⁷ Nicolas Moreau est un ingénieur du son et monteur son français. Il est nommé pour le César du meilleur son pour *Lady Chatterley* (Pascale Ferran, 2007), *L'Apollonide : Souvenirs de la maison close* (Bertrand Bonello, 2012), *Bird People* (Pascale Ferran, 2015) et *Saint Laurent* (Bertrand Bonello, 2015). Il travaille également avec Olivier Assayas.

⁸ Il s'agit là de sélectionner dans une autre prise, du même plan ou même parfois d'une séquence différente, un son identique qui pourra éventuellement remplacer le son synchrone du plan.

comment il travaille et les intentions qu'il met jusqu'au bout de la réalisation du film. Il minimise un personnage, il en met un autre en avant. À une époque, il voulait toujours avoir plein de choix de doubles possibles à écouter pour continuer à essayer de se surprendre et amener la scène à un autre endroit que là où elle était quand on l'a tournée. Après, il est un peu unique là dedans et du coup, fort de cette expérience là, je propose ça un peu à tous les metteurs en scène avec qui je travaille d'essayer de changer un peu, de proposer des variations de jeu. Après évidemment, j'imagine que tous les monteurs paroles font ça mais à différents degrés. Sur *Le Chant du loup* (2020) par exemple j'ai fait beaucoup ça avec Antonin Baudry, lui proposer plein de choses et après il me disait ce qu'il aimait ou non ; comme en plus il y avait beaucoup de « off » c'était toute une composition qui était très amusante à faire.

Des fois, tu as le souvenir que c'était mieux sur le tournage. Enfin, je n'ai pas une si bonne mémoire que ça pour me rappeler précisément de chaque prise, mais j'ai parfois une intuition. Quand un endroit me gêne et que j'ai l'intuition que c'est perfectible, je vais réécouter chacune des prises y compris quand c'est en « off ». C'est pour ça que je me bats pour qu'on soit trois dans l'équipe son sur le tournage, pour avoir un second assistant et pouvoir enregistrer très bien les « off⁹ ». Il y a des acteurs, souvent dans les moins expérimentés, qui sont meilleurs quand ils n'ont pas la pression de la caméra. Donc j'écoute tout, qu'ils aient été à l'image ou pas et j'essaie de voir s'il n'y a pas des choses à proposer, à bricoler. Par contre, à chaque fois que je mets un double, je mets un code couleur pour que lorsqu'on regarde le film avec le metteur en scène, de la même manière que je m'adresse à lui avant d'aller parler à un acteur, je lui signale que j'ai échangé des sons. Donc, on écoute, il voit les codes couleurs, il me dit de lui faire écouter ce qu'il y avait avant et soit il préfère l'ancienne version, soit il aime la nouvelle. Mais c'est formidable le travail de monteur paroles parce que tu peux faire des propositions comme ça qui sont vraiment chouettes. J'aime beaucoup être dans cette logique d'aider les acteurs jusqu'au bout, ils n'en ont pas forcément conscience et c'est peut-être mieux ainsi. En même temps, ce sont eux qui ont tout produit, qui ont donné une matière avec laquelle le metteur en scène joue. On est les artisans de ce jeu, ce n'est pas nous qui sommes les maîtres du jeu, vraiment pas. Mais oui ça continue, ça continue jusqu'au mix en fait, avec certains le mixage est encore un moment où ce travail continue même si les choix les plus importants concernant le jeu à mon sens sont les choix de montage image. Mais Arnaud

⁹ Cela désigne le son de ce qui n'est pas dans le champ mais interagit avec l'image ; par exemple, la voix d'un acteur qui n'est pas filmé mais qui donne la réplique à celui qui l'est.

2021 © Création Collective au Cinéma

Desplechin te prouverait que juste en jouant sur les volumes, les *équalisations*, le placement, tu arrives encore à donner l'avantage à tel ou tel acteur, et à raconter une autre histoire.