

# La justesse de la voix des acteur-ric-e-s

**Clémence Peloso**

Mémoire de fin d'études,  
Son - Promotion 2018

*Sous la direction de Jean-Pierre Laforce et Stéphane Thiébaud*

## Remerciements

Erwan Kerzanet, Rym Debbarh Mounir pour le temps qu'ils m'ont accordé et les expériences qu'ils ont partagées,

Brigitte Taillandier, Dominique Eyraud pour l'expérience de stage qui a nourri ce mémoire, Tania Press, Caroline San Martin, pour cette quatrième année,

Marie-Mars Prieur, Léa Mothet, Geoffrey Perrier, Marine Chiu, Grégoire Chauvot, Corvo Lepasant-Lamari, Clément Fourment pour leur collaboration à mon film de fin d'études, Jean-Pierre Laforce, Stéphane Thiébaud, Michaël Stab, Jacques Descomps, Gaël Blondet, Lucille Waterlot pour leur suivi et leurs attentions,

Stéphanie Pouech pour son accueil amical au CDI et ses conseils avisés durant ces quatre années,

Thomas Petit, Camille Polet, Raphaël Guillemot, Rémi Langlade, Léo Richard et les autres compagnons de vie et d'écriture du CDI,

Armin Reiland pour nos échanges et nos collaborations durant ces quatre années,

Léa Carbogno pour son soutien d'ancienne étudiante de la Fémis,

Clémence Le Gall pour tes relectures attentives,

Mes parents et mes soeurs pour leur présence inconditionnelle durant mes années d'études.

## Préambule

*« La voix du comédien est la vague vibratoire qui transfère son émotion au collectif. Le falsificateur est vite démasqué. »<sup>1</sup>*

En tant que spectatrice, je garde en mémoire les voix des acteur-ric-e-s. Elles déclenchent nombre d'émotions, j'aimerais pouvoir comprendre pourquoi.

Au cours de ces quatre années d'études à la Fémis, j'ai développé un grand intérêt pour l'enregistrement des voix en tournage, le montage et le mixage des voix, en post-production. Dans le premier cas, je peux trouver une posture de spectatrice active. On est au coeur de l'action et l'émotion, mais dans une position de travail influente. Tout en essayant d'avoir les meilleures conditions de prise de son, le travail est lié à la mise en scène et rend possible une opinion et une intervention sur celle-ci. Aussi, percher devient le poste le plus stimulant et amusant pour moi. Je suis proche du jeu des acteurs : cela permet de comprendre leur manière de parler, de bouger dans l'espace, d'entendre et voir leur jeu évoluer. On s'intéresse au comportement d'un autre humain avec bienveillance. Dans le second cas, on peut modérer le jeu d'un-e acteur-ric-e, utiliser les possibilités données pour rendre encore plus juste le montage image et la narration, l'évolution d'un personnage.

L'origine de ce mémoire est cette quête permanente de justesse dans un film, fruit de nombreuses discussions lors de la construction d'un film. Il crée pour moi l'occasion de prendre du recul après cette quatre années à la Fémis et de m'intéresser dans un support différent à quelque chose qui me passionne : la voix des acteurs et les conditions si spéciales dans lesquelles elle s'enregistre puis se travaille.

Ce choix de sujet se lie donc à une envie professionnelle et se nourrit de l'apprentissage de ces quatre années. Je profite de l'occasion pour aiguiser une pensée, la mienne, concernant mon futur métier. J'espère que le lecteur y trouvera un intérêt.

---

<sup>1</sup> Jean Abitbol, *L'odyssée de la voix*, Edition Champs Sciences, 2005, page 370

## SOMMAIRE

Remerciements

Préambule

INTRODUCTION.....p5

### I) La justesse de manière ponctuelle : à l'échelle du tournage

#### A) La situation initiale de tournage : données humaines et techniques

- 1) La voix humaine, singularités et origines.....p8
- 2) L'ouïe : un sens humain pour ressentir la justesse de la voix d'un-e acteur-ric-e.....p13
- 3) Les habitudes d'écoute en tournage.....p17

#### B) Le travail de l'équipe son sur la justesse

- 1) Réalisateur-ric-e-s : directeur-ric-e-s de la voix des acteur-ric-e-s.....p19
- 2) Diction, mouvement de la voix et intelligibilité.....p25
- 3) La notion de vérité dans les niveaux de voix.....p28

### II) La justesse conditionnée par l'univers d'un film, créé par un-e réalisateur-ric-e

#### A) Construction du film de fin d'études

- 1) Volonté d'écriture, de casting et de tournage.....p32
- 2) Réunion des corps, de la narration et des voix : le montage.....p35
- 3) Vers le travail de la post-production image et son.....p37

#### B) L'acteur-ric-e et le film

- 1) L'incarnation du personnage.....p43
- 2) Évolution de la voix de l'acteur-ric-e dans l'histoire du cinéma : une quête de vérité.....p51

III) Une justesse *absolue* dans le film documentaire ?.....p57

CONCLUSION.....p61

Bibliographie.....p62

Filmographie.....p66

## INTRODUCTION

*Justesse : fait d'être juste ; qualité de ce qui est juste.*

*Conformité d'une réalisation à son objet, sans excès ni défaut.*

*[ En parlant des manifestations de l'affectivité, du comportement dans la vie ou sur la scène ]*

*Justesse de déclamation, de diction; justesse d'une inflexion de la voix.*

[La voix caractérisée par les états physiques ou moraux de la pers.]

[États moraux] *Voix affectueuse, aimable, amusée, attendrie, caressante, cordiale, gaie, joyeuse, riieuse, songeuse, tendre; voix autoritaire, bourrue, courroucée, étranglée, furieuse, glapissante, gouailleuse, impérieuse, indignée, ironique, irritée, mordante, sévère, solennelle, terrible, timide, tonitruante; voix calme, changée, déchirante, défaillante, désespérée, ferme, frémissante, inquiète, plaintive, résolue, sûre, tranquille, tremblante.*

[La voix caractérisée d'après le volume, le timbre, le mode d'articulation]

*Voix grasse. Grosse voix. Voix claironnante. Voix rauque.*

**SYNT.** *Voix aiguë, basse, faible, fluette, forte, grave, grêle, imperceptible, profonde; voix argentine, chantante, claire, flûtée, harmonieuse, mélodieuse, musicale, suave, bien timbrée, vibrante; voix métallique, monotone, perçante, pointue, sèche, stridente, traînante, vulgaire, zézayante.*

CNRTL, extraits des définitions de justesse et voix.

*Paroles : « La plupart du temps elles ne signifient pas par elles-mêmes, mais par le ton dont on les dit ».*

Montesquieu. L'esprit des Lois.

Lorsqu'on parle de la justesse d'une voix, on pense à la voix chantée. Si elle se plie aux règles de l'harmonie musicale, est-ce au à la réalisateur-riche qu'obéirait la voix d'un acteur-riche ?

Les paroles de l'acteur-riche mettent en voix les dialogues du scénario. L'acteur-riche qui joue juste en tournage, c'est une prise réussie, la possibilité de passer au plan suivant ou à une autre proposition de jeu. Il y a comme quelque chose d'impalpable dans l'enregistrement d'une prise de cinéma où la voix se pose avec l'émotion juste. Est-ce dans la diction, les accents, le rythme ? Dans tous les cas, cela va correspondre à un rendu

plaisant pour le-la réalisateur-riche, que le ton soit naturel, réaliste, distancié, étrange ou neutre.

La voix, dont les acteur-riche-s sont l'essence, est l'une des matières de la bande son d'un film, malléable et singulière. C'est un élément crucial dans le travail de l'ingénieur-e du son, le-la monteur-se son et le-la mixeur-se.

Quelles sont les différentes possibilités d'intervention de l'équipe son dans l'élaboration d'un film ?

La pensée de justesse est érigée par une recherche de vérité dans l'oeuvre cinématographique. C'est une manière de se positionner au monde qui existe.

La justesse de la voix des acteurs peut-elle exister davantage dans certains contenus cinématographiques ?

Il y a des films où même si l'acteur-riche joue bien, il-elle n'est pas juste : on ne croit pas au personnage. Dans « *Blow out* » de Brian de Palma, un personnage ingénieur du son cherche le cri d'une femme qu'on assassine. Il trouve satisfaction avec le cri d'une femme qu'on assassine réellement.

À quel point le cinéma a-t-il besoin de vérité pour que les voix soient justes ?

Dans « *Chantons sous la pluie* » de Stanley Donen, en 1952, le passage au cinéma parlant rend compliquée la carrière d'actrice de Lina Lamont, jouée par Jane Hagen. Elle a une voix de crécelle atroce. Ce problème de justesse qui pourrait être un simple problème technique devient un enjeu narratif. Pour son premier rôle dans un film parlant, elle n'arrive pas à s'adapter aux microphones. L'ingénieur du son et le réalisateur s'arrachent les cheveux. Le film échoue sa première projection : le son est mauvais, la voix de Lina insupportable et les acteurs jouent mal. L'idée vient alors que Katy, jouée par Debbie Reynolds, double le chant de Lina, puis ses dialogues. L'anecdote ici est « que lorsque Debbie Reynolds double Jean Hagen pour le texte parlé de "The Duelling Cavalier", c'est en réalité Jean Hagen qui double Debbie Reynolds en train de la doubler, car l'accent texan de celle-ci était trop prononcé pour un texte à consonances classiques. Quant à la chanson "Chantons sous la pluie",

que Reynolds double, c'est en fait Betty Noyces qui la double en train de doubler Hagen. »<sup>2</sup>. La volonté d'avoir une voix juste va donc jusqu'à re-inverser ce que dit la narration du film. Il y a une confrontation entre la voix de l'acteur et la voix du personnage. Au moment du passage au parlant, ce film raconte que la justesse est importante pour une bonne réception des spectateurs et une réussite commerciale.

En 1954, Roman Kroitor tourne « *Paul Tomkowicz* », un documentaire sur un aiguilleur immigré polonais à Winnipeg. Ce dernier raconte son travail et sa vie au Canada en la comparant à celle qu'il a connue en Pologne. Mais la prise de son est mauvaise : « To get Tomkowicz to open up about his life, Kroitor has hidden the microphone. During the recording, Tomkowicz had walked around a bit often moving too far away from the microphone. »<sup>3</sup>. Lui-même et le scénariste, Stanley Jackson, vont essayer de retrouver la voix off idéale pour l'aiguilleur, jusqu'à dépasser le budget du film. Chaque voix qu'ils enregistrent est trop propre. Ils finissent par trouver leur voix avec un animateur de radio Polonais, à Toronto qui correspond enfin à leur personnage principal. C'est une prise de position qui se crée par rapport à l'image.

Comment la voix peut-elle correspondre à un personnage ?

Où se situe la justesse des acteur-riche-s ? Quand ils suivent ce que le réalisateur demande, lorsqu'ils arrivent à être eux-mêmes et le personnage ? Les acteur-riche-s ont un métier très particulier. Ils ont leur histoire, leurs préoccupations, leurs obsessions, leurs souffrances, qui s'inscrivent aussi dans le cadre qui leur est donné.

Alors, qu'est-ce qui rend juste la voix des acteur-riche-s ? Leur vécu personnel, qui les habite ? Leur voix manipulée par les professionnels du son, le réalisateur qui en dirige le ton et la musique ? Dans la possibilité d'une recherche de la justesse cohabite le fait que cela peut être juste. Dans quel rapport cela devient-il juste ?

---

<sup>2</sup> Noël Simsolo, « Livret sur le film "*Chantons sous la pluie*", de Stanley Donen », CNC, 2006, page 4 [http://www.cip-paris.fr/uploads/media/default/0002/28/53c9eddbf101dcde50c4255a87b0b0b7018d0280.pdf]

<sup>3</sup> Vincent Bouchard, *Pour un cinéma léger et synchrone ! Invention d'un dispositif à l'Office national du film*, à Montréal, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, page 86

## **I) La justesse de manière ponctuelle : à l'échelle du tournage**

D'emblée, nous pouvons considérer que la justesse des acteurs dépend surtout de ce qui se passe au tournage, de cette récolte en direct d'une voix chargée de l'intention du-de la réalisateur-riche. Mais même lors de la seule échelle du tournage, les paramètres à rassembler pour favoriser l'enregistrement d'une voix juste sont déjà aussi multiples que complexes. Cela ne dépend pas que de la voix de l'acteur en elle-même, mais aussi évidemment de la façon de l'enregistrer et de l'environnement. D'autres facteurs plus prosaïques tels que la fatigue physique et psychologique de l'acteur ou de l'équipe sont aussi à garder en tête, même si certaines méthodes cherchent à traquer la justesse dans la voix à travers l'épuisement. Cela peut aussi être surprenant de justesse dans n'importe quelles conditions. En bref, chercher à enregistrer une voix juste à l'échelle du tournage n'est jamais quelque chose de mécanique. La justesse est un équilibre capricieux et compliqué d'autant plus qu'il est intimement lié à la subjectivité. Comment l'équipe son peut-elle prendre en charge, dès le tournage, l'enregistrement d'une voix « juste » ?

### **A) La situation initiale de tournage : données humaines et techniques**

#### **1) La voix humaine, singularités et origines**

« La voix de quelqu'un peut changer énormément, selon ses différents états. »<sup>4</sup>

Michel Chion

« En échappant à l'emprise directe de la psychologie et de la linguistique, la voix conquiert un nouvel espace de questionnement où se dessinent des zones de contraintes et de liberté ainsi que des moyens de faire sens qui ne doivent rien aux mots. »<sup>5</sup>

Patrick Berthier

---

<sup>4</sup> Isabelle Didier et Philippe Raynaud, « La voix au cinéma, une constante mutation : entretien avec Michel Chion », décembre 2017  
[<https://www.inaglobal.fr/cinema/article/la-voix-au-cinema-une-constante-mutation-10030>]

<sup>5</sup> Patrick Berthier, « Territoires de la voix », *MEI, Médiation et information*, n° 8, 1998, page 54

Pour être sûr-e de comprendre avec rigueur la complexité des enjeux engagés par la question de la recherche de la justesse, il est nécessaire de rappeler rapidement quelques données physiologiques basiques. Revenons rapidement sur l'origine de la voix et ses principaux paramètres.

La voix est l'air rendu audible <sup>6</sup> par la vibration des cordes vocales au passage de l'air, ce que l'on appelle phonation. <sup>7</sup> La différence de voix selon chaque individu dépend d'un grand nombre de caractérisations.

Le timbre des voix - leur richesse en harmoniques - va se différencier selon la dimension des cordes vocales et des résonateurs du corps (gorge, bouche, poitrine,...). En cela chaque voix devient singulière et particulière. Ce qui explique aussi une génétique de la voix : dans la même famille, les voix peuvent se ressembler, et pas seulement à cause d'une possible vie commune.

La durée des sons émis va dépendre de l'air expiré. Notre fréquence respiratoire est de quinze prises par minutes, elle ralentit par exemple lorsque nous parlons.

L'intensité - force ou faiblesse du son émis - est liée à l'amplitude des vibrations des cordes vocales.

La caractéristique la plus évidente de timbre et de hauteur est la différence entre les voix selon les sexes : les cordes vocales sont plus épaisses et plus longues chez les hommes, leur fréquence de vibration est donc moins importante et la hauteur plus grave.

L'articulation, outil de la compréhension des paroles, « résulte surtout des mouvements des lèvres, de la langue, de la mâchoire inférieure et du voile du palais » <sup>8</sup>.

En somme, la maîtrise de la voix parlée demande autant de paramètres avec lesquels jouer et s'exercer comme l'expiration, la phonation et l'articulation, que de paramètres physiques : « Apprendre à poser sa voix parlée est aussi important pour le professionnel de la voix qu'apprendre à chanter pour le chanteur. La voix parlée exige une assise et un maintien du cou, du

---

<sup>6</sup> Anne Karpf, *La voix, un univers invisible*, Edition Autrement, 2008, page 43

<sup>7</sup> Odile Poisson, « Les mystères de la voix, 4 notions pour comprendre », décembre 2013  
[<http://www.cite-sciences.fr/fr/ressources/bibliotheque-en-ligne/dossiers-documentaires/les-mysteres-de-la-voix/4-notions-pour-comprendre/>]

<sup>8</sup> *Ibid.*

buste, du ventre, et une verticalité efficace dans l'émission vocale. Pour s'épanouir, parler nécessite une décontraction, une facilité d'expression et une souplesse respiratoire et physique. »<sup>9</sup> . Cependant, l'acteur-riche pourra avoir besoin de contraindre sa voix et son corps pour jouer juste : il-elle va manipuler ces éléments.

La voix est donc un instrument éminemment *personnel* lié à un corps précis et à des utilisations différentes chez chaque individu. Cependant, cet instrument peut aussi être influencé par un travail effectué sur le processus intime de phonation. En l'occurrence, c'est ce travail que l'acteur-riche met en place, vers un contrôle de sa respiration - souffle et débit de parole -, son intensité, son articulation, et plus encore de paramètres qui, mêlés, tentent de trouver une justesse à travers la mémoire qu'il-elle doit avoir du dialogue du scénario.

L'aspect de la voix humaine qui nous intéresse se retrouve dans sa fonction d'« outil spontané de communication, qui engendre aussi des modifications de l'état psychique du locuteur et son auditoire et laisse transparaître des émotions et des états mentaux. »<sup>10</sup>

La voix est une source sonore qui est sous l'influence de la pensée de la personne qui l'émet. Cela devient essentiel dans le contexte d'une oeuvre cinématographique. C'est ce qui se passe dans la tête - le cerveau - de l'acteur-riche qui va rendre un ton, une intention, des silences dans les dialogues qui ont été appris : « Le texte devient un souvenir naturel et il ne reste plus qu'à l'interpréter et non pas à le répéter. »<sup>11</sup> . Faisons état des possibilités d'expression émotives de la voix, « ciment personnel et social ».<sup>12</sup>

Dans son ouvrage, Anne Karpf explique le principe des variations de la voix selon l'émotion : « Les émotions modifient la tension musculaire, le rythme de la respiration, le fonctionnement du cerveau. Sous l'effet du stress ou de l'excitation, à l'inverse, les muscles laryngés se contractent, exerçant une tension plus forte sur les cordes vocales, de sorte que le locuteur doit produire une pression supérieure pour ouvrir à l'air un passage. Les états émotifs tels que le mensonge, le conflit et l'angoisse peuvent modifier la respiration. La respiration rapide altère

---

<sup>9</sup> Jean Abitbol, *L'odyssée de la voix*, page 352

<sup>10</sup> Odile Poisson, « Les mystères de la voix, 4 notions pour comprendre », décembre 2013

<sup>11</sup> Jean Abitbol, *L'odyssée de la voix*, page 356

<sup>12</sup> Anne Karpf, *La voix, un univers invisible*, page 230

le tempo de la parole, quand nous nous sentons sûrs de nous, nous avons tendance à respirer plus profondément, et notre voix se fait plus grave. Le simple souvenir d'une émotion (événement heureux ou choc d'un accident) affecte le mouvement du diaphragme. Quand on fait une grimace, les coins de la bouche s'abaissent, le conduit vocal se raccourcit, les parois se rétractent, la voix est plus aiguë et plus nasale. [...] Le sourire peut être audible. ».

Son étude et ses recherches l'amènent à pouvoir associer des sentiments à la hauteur et au volume de voix : la dépression, l'ennui - hauteur basse; l'angoisse, le bonheur - hauteur élevée ; le mépris- fort et lent; la colère - haut et rapide; le stress, la confiance - haut, fort et rapide; le chagrin - lent, avec des pauses; la surprise - glissement de hauteur; le dédain - régulier et descendant. <sup>13</sup> Le paramètre de tempo est primordial. Par exemple, il est vrai que nous allons parler vite pour ne pas être coupé-e-s ou mettre de la distance avec un sujet qui nous touche.

Nous pouvons cependant remettre en question une trivialité dans le fait d'associer une émotion à un « trait phonique » <sup>14</sup> : « les émotions n'étant nullement des entités discrètes mais les moments d'un mouvement émotionnel continu et complexe. [...] La tristesse, n'étant rien d'uniforme, s'exprime naturellement de manière multiple. » <sup>15</sup> La voix de chacun va changer selon un état psychologique, mais il semble qu'il n'y ait pas d'universalité dans ces changements.

Nous comprenons tout de même à travers cette palette de variations l'importance que les intentions de jeu peuvent avoir sur la qualité de la voix. L'acteur-riche va devoir d'une certaine manière vivre ou imiter ces émotions.

Nous avons vu dans la couleur de la voix, les paramètres de hauteur, de volume et de tempo. Ils participent à l'expression d'émotions, plus ou moins communes à tous les humains, créant un grand champ de perception possible à un auditoire. Nous nous sommes déjà entendus dire: « Non, non ce n'est pas comme ça que je voulais le dire » parce que notre ton a fourché, et nous avons déjà mal interprété ou mal compris une intention, un

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, page 234

<sup>14</sup> Patrick Berthier, « Territoires de la voix », page 63

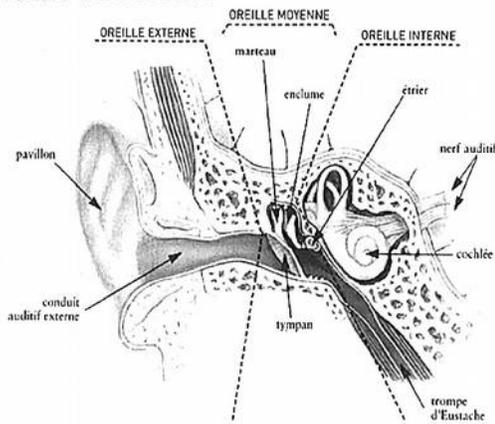
<sup>15</sup> *Ibid.*, page 64

sentiment de quelqu'un qui nous parle. Cette perception n'est pas simple, mais elle est au centre de la notion de justesse de la voix au cinéma et du travail du-de la réalisateur-riche et de l'ingénieur-e du son. C'est une expérience subjective. Dans un film, il y a un contexte, une esthétique, une histoire, un personnage et ses pensées, des dialogues qui accompagnent les voix des acteur-riche-s.

Il y a cette possibilité de ne pas croire au jeu, de ne pas trouver juste la voix. Ainsi, un-e acteur-riche en proie à des émotions extérieures à la mise en scène, contradictoires ou au trac, peut le trahir s'il-elle ne le maîtrise pas. Autant la justesse d'une scène n'est pas inhérente à un référentiel relationnel de la vie de tous les jours. Il y a un curseur dans l'expression de l'émotion qui est choisi par la mise en scène. Nous y reviendrons.

Tous ces éléments de la voix parlée sont donc intimement liés à l'expérience d'acteur-riche et de spectateur-riche. Intéressons-nous rapidement à l'oreille qui reçoit et au cerveau qui analyse la voix parlée.

## Éclaté de l'oreille



## 2) L'ouïe : un sens humain pour ressentir la justesse de la voix d'un-e acteur-ric

Michel Chion explique que « le son, c'est aussi celui de la voix humaine qui centre l'attention, même si on ne comprend pas la langue parlée. Notre attention d'êtres humains est toujours attirée par la présence vocale de quelqu'un car cela peut s'adresser à nous, nous concerner, c'est humain. Le rapport entre la voix et le corps nous interpelle aussi, puisque, selon moi, au début de la vie, il faut un certain temps pour intégrer que le corps et la voix appartiennent à une même personne. [...] »<sup>16</sup>

La voix est une source réceptionnée par l'oreille et analysée par le média du cerveau. C'est celui-ci qui fera le lien avec la personne qui produit la voix et en déduira des informations sur celle-ci.

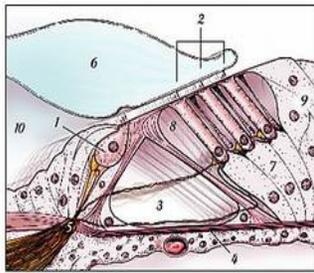
L'oreille humaine est l'organe du sens de l'ouïe. Nous pouvons ici énoncer quelques notions sur le chemin de l'écoute : l'onde acoustique qui traverse l'oreille jusqu'à être comprise par le cerveau.

Dans l'*oreille externe*, le pavillon a la fonction « de mettre en regard l'orifice du canal auditif avec le plan de l'onde sonore afin que celle-ci puisse frapper avec le maximum d'efficacité la membrane du tympan. [...] Le tympan transmet l'énergie acoustique captée aux articulations des osselets logés dans la caisse de l'*oreille moyenne*. »<sup>17</sup> Les osselets, ce sont le marteau, l'enclume et l'étrier. L'étrier est le dernier contact vers la porte d'entrée de l'*oreille interne* : la fenêtre ovale. Il possède le muscle stapédien, qui permet de protéger les récepteurs de l'audition de grandes pressions acoustiques.

<sup>16</sup> Isabelle Didier et Philippe Raynaud, « La voix au cinéma, une constante mutation : entretien avec Michel Chion », décembre 2017  
[<https://www.inaglobal.fr/cinema/article/la-voix-au-cinema-une-constante-mutation-10030>]

<sup>17</sup> Benoît Virole, « Les aspects culturels de la vision et les autres modalités perceptives, partie III. L'ouïe : Précis de l'audition considérée sous l'angle de ses singularités », *Voix*, n°30-31, novembre 2005

### Coupe schématique de l'organe de Corti



- 1-Cellule ciliée interne (CCI)
- 2-Cellules ciliées externes (CCEs)
- 3-Tunnel de Corti
- 4-Membrane basilaire
- 5-Habenule perforata
- 6-Membrane tectoriale
- 7-Cellules de Deiters
- 8-Espaces de Nuel
- 9-Cellules de Hensen
- 10-Sillon spiral interne

S. Blatrix

L'oreille interne est par conséquent un labyrinthe osseux, avec son vestibule - qui détecte la position de la tête et ses mouvements, donne la perception de l'équilibre - et la cochlée - organe de l'audition. A l'intérieur du canal de la cochlée, l'organe de Corti est celui de la

perception auditive.

Voici son fonctionnement partiel, pour un son de faible intensité, comme la parole. Les vibrations sonores transmises à la périlymphe - un liquide dans l'oreille interne - font onduler la membrane basilaire vers le haut et le bas. Les fréquences se distribuent le long de la membrane : les sons aigus à la base (à partir de 20kHz) et les sons graves à l'apex (jusqu'à 20Hz).<sup>18</sup>

Le long de la cochlée humaine, il y a environ 3 500 cellules ciliées internes et 12 500 cellules ciliées externes, qui sont reliées à environ 35 000 fibres nerveuses. Ce sont elles qui vont permettre la transformation de la vibration sonore en message nerveux interprétable par le cerveau: « ainsi, les influx nerveux de l'audition atteignent le cortex auditif primaire où s'effectue l'intégration perceptive. »<sup>19</sup>

L'anatomie de l'oreille permet à l'onde sonore d'atteindre le cerveau. Voyons désormais la manière de les interpréter. Comment s'en saisit la pensée ?

Pour Pierre Schaeffer, il y aurait quatre types d'écoutes : écouter, ouïr, entendre et comprendre.<sup>20</sup> Elles composent une attitude d'écoute de l'être humain, c'est-à-dire qu'elles peuvent fonctionner ensemble, tout en ayant chacune leur objectif. Ecouter, c'est pouvoir

<sup>18</sup> Rémy Pujol et Marc Lenoir, « Organe de Corti », octobre 2016  
[<http://www.cochlea.eu/cochlee/organe-de-corti>]

<sup>19</sup> Benoît Virole, « Les aspects culturels de la vision et les autres modalités perceptives, partie III. L'ouïe : Précis de l'audition considérée sous l'angle de ses singularités »

<sup>20</sup> Serge Cardinal, « Les quatre écoutes : écouter, ouïr, entendre, comprendre » Notes sur Pierre Schaeffer, "Le donné à entendre" et "les quatre écoutes", chap. In *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris : Seuil (1966), p.103-128, janvier 2014  
[[http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2015/10/resumes\\_serje-cardinal\\_les-quatre-ecoutes.pdf](http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2015/10/resumes_serje-cardinal_les-quatre-ecoutes.pdf)]

identifier la source sonore, sa cause et son contexte. C'est sûrement ce qu'il nous vient en premier, de manière spontanée : « au rôle primitif de la perception : avertir d'un danger, guider une action. » .<sup>21</sup> Ouïr est une attitude humaine plus passive, car il n'y a aucune intention. C'est ce que l'oreille perçoit, un processus continu où le monde est un fond sonore : « Je vis dans un monde qui ne cesse pas d'être là pour moi. » .<sup>22</sup> C'est comme s'il n'y avait que la partie anatomique de l'oreille qui était utilisée. Lorsque Pierre Schaeffer écrit « entendre », il dit que c'est la focalisation de l'ouïe, le choix des sons que nous allons situer, séparer, privilégier, qualifier. « “ Comprendre ” va traverser toutes les attitudes de l'oreille humaine et du cerveau : c'est mettre nos “ expériences passées ”, “ nos intérêts dominants actuels ”, une “ forme particulière de connaissance ”, un système signifiant, des conventions explicites, un conditionnement pratique, des codes culturels, au service de l'*écouter* et de l'*entendre*, de manière à favoriser la précision et la clarification de l'expérience. [...] Les sons ne sont plus des indices, ni un fond, ni des aspects, mais des signes, appartenant à des “ systèmes signifiants ”, qui ont leur propre temporalité, celle de l'histoire culturelle d'un domaine de valeurs - telle forme musicale, tel système langagier, tel cadre social ou professionnel, etc. » .<sup>23</sup> C'est cela qui va permettre d'avoir un avis, une opinion, sur le ton et le jeu d'un acteur.

En cela, je déduis qu'une équipe son en tournage adapte ce qu'elle entend à ce qu'elle doit comprendre. L'écoute et l'ouïe sont évidentes et essentielles. Entendre est la racine du travail, savoir ce qui pose problème, ce qu'il faut privilégier - en général, la prise de son des voix. Comprendre, c'est la spécificité de l'écoute : « c'est une écoute spécialisée devenue banale. » .<sup>24</sup> Si je continue l'analogie, je peux avancer qu'un-e ingénieur-e du son ayant une grande habitude d'écouter certains environnements, certaines voix, saura diriger son écoute et son travail, en fonction de la mise en scène. Il-elle a aussi élaboré une écoute personnelle liée à son métier, en retrouvant des phénomènes récurrents, de même pour un-e monteur-euse son et un-e mixeur-se.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, page 114

<sup>22</sup> *Ibid.*, page 104

<sup>23</sup> *Ibid.*, page 110

<sup>24</sup> *Ibid.*, page 125

S'il y a une personne qui lie voix et écoute sur un tournage, c'est l'acteur-riche. Il-elle entend et comprend ses mots : « Quand on prononce un mot, il va de nos lèvres au pavillon de l'oreille, c'est le circuit externe. Le circuit interne relie directement les vibrations de notre larynx et notre propre oreille par la conduction osseuse et parfois le canal de la trompe d'Eustache. »<sup>25</sup> .

Alfred Tomatis, docteur oto-rhino-laryngologiste va jouer sur cette possibilité d'écoute pour améliorer l'émission vocale : « Lâcher un son, c'est d'abord l'auto-contrôler, puis élaborer un son ou un cri, c'est l'imaginer tel qu'on le voudrait, puis le jeter dans l'espace et l'écouter pour juger s'il répond bien à ce que nous pensions créer. » .<sup>26</sup> Il crée une méthode pour coordonner l'audition et le langage, dont a par exemple bénéficié Gérard Depardieu, bègue et émotif à ses débuts, cachant sa peur : « Le docteur Alfred Tomatis [...] m'a décelé des troubles de l'oreille. J'entendais trop, et tout. Il m'a rééduqué en me faisant percevoir les sons, en m'aidant à sélectionner les aigus [...] puis les graves...Ça a canalisé aussi mon hyper-émotivité. »<sup>27</sup> .

Les acteur-rices sont les premiers préoccupé-e-s par leurs voix, leurs mouvements, leurs visages durant le tournage. Voyons comment les membres de l'équipe réceptionnent leur jeu.

---

<sup>25</sup> Jean Abitbol, *L'odyssée de la voix*, page 125

<sup>26</sup> Alfred Tomatis, *L'oreille et le langage*, Editions du Seuil, 1963, page 75

<sup>27</sup> Fabienne Pascaud, « Entretien avec Gérard Depardieu », mai 2014  
[<http://www.telerama.fr/cinema/gerard-depardieu-j-aime-tellement-la-vie-que-je-me-suis-toujours-senti-riche,111917.php>]

### 3) Les habitudes d'écoute en tournage

Plus concrètement, en tournage, la matière qu'enregistre l'ingénieur-e du son lui vient aux oreilles à travers un casque audio. Voyons quelles réflexions cela peut faire exister.

Nicolas Cantin est un ingénieur du son, qui travaille avec Arnaud Desplechin. Lorsqu'il lui est demandé s'il a déjà été bouleversé par une voix, sa réponse est assez révélatrice de la puissance de la mise en scène de la voix des acteurs : « Parfois, on tremble de tout notre être et on vérifie sans cesse qu'on enregistre bien, tant ce qu'on entend est beau. Dans *Trois souvenirs*, dans la scène où Mathieu Amalric écrit à son ami Kovalki, c'est un moment où je tremblais ! Je sentais à quel point ce moment était précieux et ne se reproduirait pas. Dans ce film, plus d'une fois, Lou, la jeune actrice qui joue Esther, m'a subjugué par son naturel. Il arrive qu'on soit cueillis sur le plateau, nous, premiers spectateurs du film. C'est le son de la voix, l'émotion, l'intimité du personnage qui passe par la voix. [...] la voix, c'est chavirant, l'incarnation de la personne resurgit instantanément. Donc, quand on a le casque sur les oreilles, on voit le personnage qui est là et qui nous touche. On sent quelle prise est la bonne, la plupart du temps. »<sup>28</sup>.

Il y a donc dans l'écoute de l'ingénieur du son une sensation très immédiate quant à la qualité du jeu des acteurs. Elle est nourrie par une connaissance du scénario et de la volonté du réalisateur. Mais c'est aussi tout simplement une sensibilité, une construction personnelle, dans un rapport au monde prédéfini à l'avance.

L'autre point d'écoute du plateau est donné par le retour casque - ou réémission -. Il retransmet le son enregistré instantanément, laissant le choix à l'ingénieur-e du son de la composition du signal audio envoyé - perche(s), HF(s). Ce retour audio donne une écoute

---

<sup>28</sup> Anne-Laure Cieutat, « Entretien avec Nicolas Cantin », mai 2015  
[<http://www.bande-a-part.fr/cinema/entretiens/nicolas-cantin-ingenieur-du-son-trois-souvenirs-de-ma-jeunesse/>]

précise de la voix des acteur-ric-e-s au-à la réalisateur-ric-e. Diriger par l'oreille est possible : « Marcel Pagnol était souvent dans un lieu insonorisé, pour écouter ses acteurs casques aux oreilles, pendant la prise, et percevoir, loin de la caméra, la justesse de leur jeu. Deux méthodes sont possibles, et parfois complémentaires. Être là, à la fin de la prise, pour que l'acteur puisse tout de suite voir dans les yeux du cinéaste ce qu'il sent de son interprétation. »<sup>29</sup> Patrice Chéreau déclare que « le son donne plus d'informations que l'image »<sup>30</sup>, il n'écoute jamais le texte à l'oreille nue.

Toutes ces approches de l'écoute sont essentielles si l'on cherche à déterminer la justesse : à l'oreille nue, dans les oreilles de l'ingénieur-e du son, avec ou sans retour vidéo.

Nous avons montré que la voix est un média puissant de l'être humain dont l'acteur-ric-e doit se saisir. Sa force ne peut être maîtrisée qu'en utilisant son oreille et sa sensibilité. C'est ce qui construit le travail de l'acteur-ric-e, du-de la réalisateur-ric-e et de l'ingénieur-e du son au moment du tournage. Voyons comment ce travail peut se mettre en place.

---

<sup>29</sup> Frédéric Sojcher (coordonné par), *La direction d'acteur*, Edition Les Impressions Nouvelles, 2017, page 25

<sup>30</sup> *Ibid.*, page 60

## **B) Le travail de l'équipe son sur la justesse**

Le travail de l'équipe son en tournage ne résume pas à la prise de son de la voix des acteur-ric-e-s : la matière sonore enregistrée en tournage - le direct - va être nourrie de sons seuls - inhérents aux scènes. Ceux-ci peuvent autant inclure des déplacements des personnages, des objets particuliers, en passant par des ambiances du décor ou des environs. Ici, nous nous focalisons sur l'enregistrement du direct contenant des dialogues.

Deux départements sont particulièrement attentifs au jeu des acteur-ric-e-s : l'équipe mise en scène, réalisation et scripte, et l'équipe son, ingénieur du son et perchman. Dans un idéal, il y a un réalisateur attentif aux dialogues, au ton et au jeu. Ce dernier dirige ses comédiens. Il y a aussi un ingénieur du son qui écoute, qui fait le travail d'enregistrer une voix nette et compréhensible, sans parasites, tout en intégrant la mise en scène dans son travail.

### **1) Réalisateur-ric-e-s : directeur-ric-e-s de la voix des acteur-ric-e-s**

L'ingénieur-e du son et le-la perchman enregistrent donc au mieux les ondes sonores, avec une sensibilité à la voix des acteurs. Dans l'idéal, ils peuvent intervenir sur la mise en scène, c'est-à-dire que pour travailler, ils doivent la comprendre, mais ils peuvent aussi communiquer avec les autres corps de métiers sur les intentions de mise en scène et les moyens dont ils ont besoin pour mettre en oeuvre leur travail.

A l'école, j'ai eu l'occasion de travailler plusieurs fois en tant que ingénieure du son avec le même réalisateur. C'est une expérience de travail et de dialogue avec un apprenti metteur en scène. Elle a nourri des réflexions autour de la justesse du jeu.

Il travaille beaucoup sur la recherche des acteur-rice-s qui vont pouvoir correspondre à ces personnages, auquel-le-s il va croire. Pendant le tournage, il se focalise sur le jeu des acteurs : le ton, le rythme et la hauteur par exemple. Il veut suivre dès les répétitions avec un retour casque, ce sont des scénarios très dialogués. Souvent, les premières prises tournées restent encore des répétitions. Tant qu'il n'a pas ce qu'il veut en jeu, il continue à faire des prises. Par exemple, une prise mauvaise au jeu vaut une prise mauvaise à l'image. Il demande souvent de réécouter les prises. Parfois, cette demande fait lien avec la décision de faire des faux synchrones en direct. Il sait quelles phrases il a envie de refaire en son seul, pour obtenir tous les éléments pour la scène. Il prend des notes. Je peux lui faire réécouter plusieurs fois une phrase pour avoir le rythme qui coïncidera avec les labiales. Il les fait répéter à ses acteurs avec l'intonation qu'il veut. C'est parfois un peu désarmant, dans le sens où l'acteur-rice se fait mime vocal du réalisateur et aussi que nous faisons ces prises en fin de plan ou de séquence, avec l'urgence d'enchaîner. Parfois, je me dis que l'acteur-rice pourrait penser que le réalisateur n'était pas content des prises. Il a en fait surtout une idée précise au tournage du jeu qu'il voudrait, ou des différentes versions dont il a envie. Il sait aussi qu'il va beaucoup travailler en montage avec des doubles et ces répliques non synchrones.

Voyons le cas d'une relation entre une ingénieure du son, Brigitte Taillandier, et la mise en scène sur le tournage « *Les frères Sisters* », film réalisé par Jacques Audiard. C'est le quatrième film que Brigitte Taillandier fait avec Jacques Audiard - après « *De battre mon coeur s'est arrêté* » en 2005, « *Un prophète* » en 2009, « *De rouilles et d'os* » en 2012, de même pour le perchman, Dominique Eyraud. C'est donc quelqu'un qui connaît bien la manière de travailler du réalisateur. Elle s'investit vraiment dans la mise en scène du film : elle en est partie intégrante et sa relation avec le réalisateur le lui permet. En l'occurrence, c'est une ambiance de plateau très rapide et changeante, donc il n'y a pas toujours le temps pour toutes les discussions et aussi des problèmes à régler - par exemple : environnement, acoustique, matériel, informations sur le plan...

Mais, au sein de l'équipe son, la mise en scène est au sein des discussions, pour mettre en place la prise de son. Ils ont aussi un avis sur le jeu des comédiens et leur voix.

Pour les grandes scènes de dialogues, j'ai assisté à des échanges de ressentis entre la mise en scène et l'équipe son.

Entre les prises ou au changement de plan, Jacques Audiard demande régulièrement son opinion à l'ingénieur du son sur la scène qu'on tourne - a tourné. Cela peut donner lieu à des propositions de ton et de jeu, à une comparaison entre les prises qui ont été faites et des accords tacites sur la qualité d'une prise. La scripte et la traductrice anglais-français étaient d'autres interlocutrices de la mise en scène. Par exemple, la scripte et l'ingénieur du son pouvaient se retrouver côte à côte devant le même retour vidéo et échanger très vite après les prises. La traductrice était aussi utile pour la compréhension des dialogues, en cas de doute, et le jeu, même si les paroles dans une langue étrangère ne sont pas un obstacle à la compréhension d'un ton et d'émotions. Elle traduisait les directions du réalisateur aux acteurs qui ne jouaient donc pas dans sa langue maternelle.

Il semble donc que l'ingénieur-e du son est un-e interlocuteur-riche pour la mise en scène. Dans un idéal, il est intelligent de tirer profit de son écoute et de ses remarques. Mais il y a une mesure dans la possibilité d'intervenir, nous y reviendrons.

Dans le cadre du tournage, ce qui sculpte le travail de la mise en scène est aussi lié aux nombres de prises. C'est crucial dans la manière de travailler. Combien de fois l'acteur va-t-il dire cette phrase ? A quel moment sera-t-elle juste ? Parfois, c'est là dès le début, mais plusieurs prises s'enchaînent dans le but de se couvrir. Ou, c'est une volonté de recherche, la construction du jeu peut aussi prendre du temps. La scripte pourra en être juge, en prenant en compte sa vision globale du film. Elle-il peut rappeler des intentions et des enjeux du film, ou l'état du personnage dans la scène précédente ou suivante, tournée ou non. Il ne faut pas perdre la continuité du récit et d'un personnage dans le film.

Erwan Kerzanet, ingénieur du son, donne un avis : « Il y a un travail. Je ne crois pas au phénomène de spontanéité. Soixante-douze prises pour Pialat... Ou trois semaines pour une séquence chez Kechiche. Ce n'est pas de la spontanéité. Il y a des niches de spontanéité à l'intérieur mais c'est un grand travail de composition, chacun avec son geste, son rythme... Certains fatiguent leurs acteurs. Avec Kyoshi Kurosawa, c'est deux répétitions et deux prises, pas plus. Il veut que ça reste fragile. » . Sur le film « *Le secret de la chambre noire* » de Kyoshi Kurosawa où Erwan

a travaillé, il tourne avec des acteurs français. Il parle de différences culturelles entre les acteurs japonais et français : « Il y a une tradition de récitation plus calibrée et autonome. Avec une note d'intention, les acteurs japonais savent ce qu'ils ont à faire. Les acteurs français ont quelque chose qui se sculpte, cela sort de prise en prises. Sur ce tournage par exemple, Olivier Gourmet monte en puissance de jeu au fur à mesure des prises. Tahar Rahim a envie de rejouer, il veut pousser les possibilités et négocie des prises en plus. Le réalisateur est étonné. » .

Ce nombre de prises conditionne une vraie dynamique de tournage. L'acteur-riche en est dépendant et peut envisager très différemment une nouvelle prise, sous les directions du-de la réalisateur-riche : neutre, mécanique, envie de faire mieux, incompréhension, fatigue, par exemple.

Les manières de travailler avec l'acteur-riche et d'envisager la relation de travail sont multiples. Nous avons vu le facteur du nombre de prises par plan. Mais qu'en est-il d'une direction de la voix des acteur-riche-s ?

Chaque metteur-se en scène possède une conception de l'acteur, du moins une méthode personnelle de la direction d'acteur. Jacqueline Nacache dira que la direction d'acteur est « comme un rapport de pouvoir et de concurrence, sous quelque forme qu'il se présente »<sup>31</sup>, sous-entendu réciproquement. Elle fait une analogie avec l'amour : une admiration tacite platonique, une complicité où l'on se comprend ou une relation fusionnelle.<sup>32</sup> Tout autant de manières d'envisager une relation idéale et existante entre un-e réalisateur-riche et ses acteur-riche-s.

Voyons comment un réalisateur peut travailler avec ses acteur-riche-s. Prenons l'exemple de « *Trois souvenirs de ma jeunesse* », réalisé par Arnaud Desplechin : « Paul Dédalus va quitter le Tadjikistan. Il se souvient... De son enfance à Roubaix... Des crises de folie de sa mère... Du lien qui l'unissait à son frère Ivan, enfant pieux et violent... Il se souvient... De ses seize ans... De son père, veuf inconsolable... De ce voyage en URSS où une mission clandestine l'avait conduit à offrir sa propre identité à un jeune homme russe... Il se souvient de ses dix-neuf ans, de sa sœur Delphine, de son cousin Bob, des soirées d'alors avec Pénélope, Mehdi et Kovalki, l'ami qui devait le trahir... De ses études à Paris, de sa rencontre avec le docteur Behanzin, de sa vocation naissante

---

31 Frédéric Sojcher (coordonné par), *La direction d'acteur*, page 17

32<sup>n</sup> *Ibid.*, page 17

pour l'anthropologie... Et surtout, Paul se souvient d'Esther. Elle fut le cœur de sa vie. Doucement, «un cœur fanatique». »<sup>33</sup>

Les dialogues du film sont très littéraires, et d'un langage plutôt soutenu. Le jeu en devient particulier.

Sur le plateau, son ingénieur du son Nicolas Cantin parle de surinvestir les émotions<sup>34</sup> : « Lorsque'il dirige ses comédiens, il cherche toujours à aller vers le romanesque, l'expressivité, l'héroïsme, enfin globalement la surprise, l'inattendu. Il est merveilleux à entendre lorsqu'il explique les choses à ses acteurs et qu'il leur joue les scènes. Il surélève toujours le texte, il éclaire les scènes par sa direction. J'ai un souvenir extraordinaire d'une scène dans Un conte de Noël, dans la cuisine avec tous les personnages autour de la table. Arnaud a joué les rôles à tour de rôle, de façon outrancière. C'était une explication de texte, il donnait les intentions, on était tous assis comme au théâtre à le regarder jouer tous les personnages en faisant des parenthèses pour expliquer les non-dits, les lapsus, les subtilités. C'est sa façon à lui de nourrir les acteurs. [...] Et là, dans Trois souvenirs, avec ces jeunes comédiens, il allait les chercher, les surprenait, leur donnait des idées, leur expliquait ce qui se cache derrière les mots. Arnaud a cette manière de surinvestir les intentions et lorsque les acteurs s'approprient la scène, c'est magnifique, car la scène décolle. Il intervient de cette manière à tous les stades, jusqu'au mixage où il dirige son mixeur comme il dirige ses comédiens. » . Il le dit lui-même : « quand je joue les scènes devant eux, c'est très hystérique, je crie, car j'essaie de sortir du sens de chaque mot. Je parle très doucement quand je parle aux acteurs, mais je parle plus fort quand je leur joue les scènes. [...] Je suis tactile pendant les prises pour reconforter les acteurs, pour qu'ils sachent que je suis là, qu'ils ne sont pas tout seuls pendant le temps de la performance. [...] Je leur parle aussi beaucoup, je murmure, je souffle le texte si j'ai peur qu'ils l'oublient. [...] Moi, je ne suis pas vraiment spectateur, je suis entre les deux, entre acteur et spectateur. » C'est une position impliquée et bienveillante qu'a Arnaud Desplechin avec ses acteurs.

Quentin Dolmaire, qui joue Paul Dedalus jeune dans le film, a une voix très particulière : « Elle me fait penser à Charles Denner. Une voix hors du temps. Quand je l'ai rencontré, je me suis dit que ce type était inclassable, c'est un film d'époque à lui tout seul. Son élocution est très singulière. En plus, il n'a pas peur des mots. Il y a une musicalité extrême dans cette voix grave, qui

<sup>33</sup> Anne-Laure Cieutat, « Entretien avec Arnaud Desplechin », mai 2015

[<http://www.bande-a-part.fr/cinema/entretiens/arnaud-desplechin-trois-souvenirs-de-ma-jeunesse/>]

<sup>34</sup> Anne-Laure Cieutat, « Entretien avec Nicolas Cantin », mai 2015

[<http://www.bande-a-part.fr/cinema/entretiens/nicolas-cantin-ingenieur-du-son-trois-souvenirs-de-ma-jeunesse/>]

est plus grave que celle de Mathieu Amalric. [...] j'ai une façon singulière d'écrire ce personnage, qui fait qu'il n'y a pas mille façons de jouer ce texte. Souvent, comme le rôle était lourd à jouer et que Quentin était jeune et inexpérimenté, je lui disais : « Accroche-toi à moi, écoute comment je te parle, accroche-toi à la moindre de mes intonations, sers-toi ! ». [...] Quentin s'est donc accroché à moi avec sa personnalité à lui, ce qui a créé cette musique singulière. » . C'est un acteur qui est très attaché au texte et à la composition du personnage.<sup>35</sup> Lou Roy-Collinet, l'actrice qui joue Esther, dit que la direction de Desplechin est très précise sur les mots : « Ce n'est pas souviens-toi à ce moment-là elle est triste mais ce mot là doit être plus aiguë. » La réplique prend alors tout son sens.<sup>36</sup>

Arnaud Desplechin semble donc un réalisateur très attentif au jeu des acteurs, à leur ton et à la musique de leur voix.

Pour autant, qu'en est-il d'un dialogue entre ingénieur-e du son et acteur-ric-e ?

Erwan Kerzanet parle de la pression qu'il existe en tournage : « On est capable d'entendre les nuances d'un acteur mais on tourne d'une manière tellement rapide, c'est incroyable par moment. À la troisième prise, tu sors à peine la tête de l'eau. Tu écoutes tellement de choses, tu regardes ce qui se passe dans l'image, tu diriges le perchman, tu donnes des indications... Être en proie à des problèmes techniques peut créer un mépris, on peut croire qu'on est insensible à la dimension artistique. » . Les possibles échanges deviennent alors compliqués.

Il raconte une interaction possible avec les acteurs : « Je tournais avec Michel Piccoli. A la fin d'une scène, il vient me voir et me demande de lui faire écouter une prise de mon choix. Ca me pose la question d'une prise que j'ai trouvé bien. Il me dit qu'il n'aime pas se regarder mais qu'il aime bien s'entendre. C'est agréable un acteur qui aime parler avec les gens du son. » . Mais il ne faut pas créer d'interférences avec le-la réalisateur-ric-e. Ainsi, le dialogue aura plutôt lieu dans le sens acteur-ric-e vers équipe son. Il sera fait l'usage d'un intermédiaire sur des questions de jeu. Erwan parle par exemple du tournage sur lequel il travaille actuellement, avec Roschdy Zem, réalisateur et acteur du film : « Quand il dirige les autres acteurs, il ne veut pas d'interférences, ce qui est normal, la mise en scène et la direction d'acteur est très bien. Mais ça peut être compliqué pour travailler. Pendant son texte, l'acteur frotte des pieds, le bruit est

---

<sup>35</sup> Stéphane Delorme, « Dossier : Les jeunes acteurs français », *Cahiers du cinéma*, n°732, avril 2017, page 33

<sup>36</sup> Stéphane Delorme, « Dossier : Les jeunes acteurs français », page 19

dérangeant [nb : dans le sens qu'il est vrai mais pas intéressant et contraignant pour avoir le texte]. Soit tu vas le voir et tu lui dis. Dans ce cas là, tu interfères sur l'espace de l'acteur et prend le risque qu'il se mécanise, soit tu laisses la liberté. Tu mets une moquette si tu peux, si tu as le temps. Ou tu l'avais déjà mise mais tu ne peux pas tout prévoir, il y a tellement de possibilités. » . Un perchman m'avait dit : « Il faut jamais devenir proches ou amis des acteurs, ça rendra le travail compliqué. » . Il est vrai que c'est une prise de risque que de parler aux acteur-ric-e-s car cela peut perturber la mise en scène et l'acteur-ric-e. Pour autant, il nous semble désormais évident que toute collaboration et échanges sur un plateau de tournage est primordial.

## 2) Diction, mouvement de la voix et intelligibilité

*« Un acteur raide comme un balai n'ira pas très loin. La voix est au service des mots et de leur intelligibilité d'écoute. [...] La maîtrise de la voix dépend de l'expérience et de la technique. [...] le "vocaliste" se sert de son instrument sans contrainte : comme il veut, quand il veut, mais en connaissant ses limites. Il adaptera son jeu à sa voix si elle vient à se fatiguer. Pour cela, il doit connaître son texte. La technique n'est qu'un moyen de jouer son rôle. La véracité de l'interprétation dépend de la force, de l'équilibre et de la facilité apparente de l'artiste. »<sup>37</sup>*

L'objectif premier de l'équipe son est d'obtenir un texte intelligible.

Les acteurs sont la source d'intelligibilité des mots. S'ils articulent mal ou s'ils parlent trop bas, l'ingénieur-e son aura beau augmenter son gain et ses niveaux, le-la perchman positionner son micro au plan, le texte en pâtira. Gérard Lamps, mixeur, déplore : « Il y a quarante ans, les comédiens articulaient, y compris pendant les passages chuchotés ou dans les scènes d'émotion. Et on comprenait tout... »<sup>38</sup> . Il est vrai qu'il arrive de ne pas comprendre ce que quelqu'un-e acteur-ric-e dit en regardant un film, mais je ne saurais dire si c'est parfois une question de support d'écoute ou d'un registre de langue inhabituel à l'oreille. Il y a peut-être un début de réponse dans la nature de la langue française : sans

---

<sup>37</sup> Jean Abitbol, *L'odyssée de la voix*, page 353

<sup>38</sup> Aurélien Ferenczi, « Il était une voix », décembre 2009  
[<http://www.telerama.fr/cinema/il-y-a-des-sons-qui-se-perdent,50545.php>]

accent tonique, plate, avec des fins de phrases, contrairement par exemple à l'anglais, plus musical.

Dans une interview <sup>39</sup>, Guillaume Sciamma, ingénieur du son, parle lui d'acteurs qui connaîtraient mal leur texte ou cite Charlotte Gainsbourg, qui a une très petite voix. Comme elle connaît son problème et qu'elle est coopérative, il a pu se permettre d'en discuter avec elle.

Outre l'acteur-riche, cela peut être mis en difficulté par l'environnement sonore, qui masquerait les voix, une acoustique traître ou des conditions qui impose une position de perche non idéale.

Dans son travail, l'ingénieur-e du son se pose la question du moment où il-elle n'a plus le pouvoir sur l'intelligibilité du direct, même en ayant usé de tactiques diverses et variées, s'il s'agit de parasites dans l'environnement, d'un décor empêchant la compréhension des dialogues, d'un choix de cadre, d'une urgence de lumière naturelle... Les solutions se trouveront en post-production. Guillaume Sciamma raconte une situation où pour des scènes de voitures, la caméra était mise à la place du pare-brise : « *Déjà, il y a un problème de vraisemblance : si on filme à travers un pare-brise, on n'entend pas ce qui se dit dans la voiture ! Et puis, sans pare-brise, avec le vent et le bruit de la route, je ne vois pas comment faire du son direct intelligible !* ».

Sur le tournage du film de Jacques Audiard « *Les frères Sisters* », l'ingénieure du son, Brigitte Taillandier, était très rigoureuse à enregistrer tous les dialogues à la perche, in ou off, en respectant les rapports au plan. Quand je parle de off, je parle en général d'un champ contre-champ, aussi des actions reprises dans d'autres plans et des seconds plans. J'appelle second plan, les déplacements des personnages dont le dialogue peut passer de in à off ou une distance importante entre un personnage qui parle au premier plan et un autre personnage qui parle au second plan.

Il y a une volonté d'avoir tout le texte compréhensible pour chaque plan, ce qui peut exiger un dispositif à plusieurs perches, ou des micros cachés. Il est aussi important de pouvoir être dans le bon rapport de plan, que la voix de l'acteur soit à la bonne échelle par rapport à la place de l'acteur dans le cadre. Sur ce film, il est arrivé une fois que l'ingénieure du son demande à la seconde caméra de bouger un peu le cadre d'un plan à deux caméras avec

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

dialogues. La combinaison du soleil dans l'axe des caméras et des deux cadres rendaient impossible de percher le plan à la bonne échelle.

La situation pour les off dépend aussi de l'équipement en micro cravate HF des comédiens : s'ils sont tous équipés, le perchman prend tout dans les plans larges, en discutant éventuellement de ce qu'il faut privilégier, et sur les plans serrés, une seconde perche peut intervenir. Lorsqu'ils n'étaient pas équipés, ce qui est arrivé sur des séquences autour d'une rivière, les acteurs allant sans arrêt dans l'eau, la seconde perche est indispensable pour suivre tous les mouvements des personnages. Elle l'est aussi lorsque les personnages sont éloignés par du dénivelé. Même si la voix est créée, la perche du premier plan ne peut pas aller chercher le deuxième personnage et quitter sa position. Un micro cravate sur un off à grande distance, avec une voix très forte, ne sera pas adapté.

Trouver la justesse dans les voix commence par les enregistrer de manière intelligible, en adéquation avec la mise en scène et le cadre de l'image.

### 3) La notion de vérité dans les niveaux de voix

#### *Vérité*

Accord d'une œuvre avec la réalité ou avec l'idée qu'on s'en fait.

Qualité de naturel, de sincérité d'un interprète, d'un acteur. *Lorsqu'il [Jean Gabin] était en face de vous, qu'il vous donnait la réplique, il était tellement « juste » et il émanait de lui une telle vérité, un tel magnétisme qu'il finissait par vous communiquer un peu de son talent* (C. Mars ds A. Brunelin, *Gabin*, Paris, J'ai lu, t. 2, 1989 [1987], p. 56).

CNRTL

Un des éléments de la justesse d'une voix dans son jeu, outre le rythme, la hauteur, le ton est le niveau de la voix. Récemment, sur un tournage où je travaillais, le réalisateur voulait que les personnages parlent très bas, chuchotent. Au début, ils parlaient tellement bas que même dans le casque, on ne comprenait plus rien. Le problème d'intelligibilité reapparaît. Puis, nous avons trouvé le bon niveau, ils parlaient bas, en gardant un chuchotement, mais ils portaient quand même leur voix et articulaient. C'était le bon rendu.

Alors, ce qu'il faut trouver, c'est le bon niveau de voix, qu'il soit exact.

Toujours sur le tournage du film de Jacques Audiard, il y avait de nombreuses séquences avec une importante figuration, dans des villes, des bars. La justesse de la voix des acteurs et leurs niveaux de voix sont relatifs à l'ambiance qui les entourent. Cela doit alors s'inscrire avec la figuration. L'ingénieure du son a donc fait le travail, lorsque c'était possible, et que les figurants parlaient la bonne langue, d'enregistrer des sons seuls de figuration. Elle dirigeait comme une cheffe d'orchestre ces prises de son, pour avoir une

manière cohérente et riche. Aussi, pendant les prises, où la figuration était présente, elle communiquait directement avec la figuration, avec l'aide éventuelle de la directrice de casting figuration. Par exemple, pour une scène dans un restaurant, soit les figurants faisaient semblant de parler - chuchoter n'est pas cohérent -, soit l'ingénieure du son choisissait qui pouvait parler et à quel niveau.

Voyons le cas des scènes en boîte de nuit, où la musique peut être mise en post-production. Admettons que les acteur-riche-s parlent de choses intimes, ils-elles vont pourtant devoir parler à un niveau suffisant pour s'entendre. Jouer avec un niveau fort de voix sans entendre la musique rendra la justesse sur le plateau étrange. Les acteurs ne maîtrisent pas ce qui va être fait car il y a un effet de post-production, ça les fragilise. On peut utiliser des boules quiès pour assourdir l'environnement sonore et les faire parler plus fort. Ou alors, en post-production, la musique diminue pendant la conversation et justifie un ton plus bas.

Si la justesse est dans les très forts niveaux, ou avec une forte dynamique, outre être vigilant à ne pas saturer électriquement le signal audio, il faudra aussi composer le son. La position de la perche et le geste de niveau de l'ingénieur-e du son doivent se compléter. On peut aussi mettre un couple stéréo sur l'acoustique du lieu, pour donner une forme aux hauts niveaux, qui rendront compte de la réverbération du lieu. Si la perche est loin, on pourra aussi récupérer les souffles et respirations avec des micros HF aux capsules atténuées, par exemple.

Sur le film de fin d'études du réalisateur de l'école, évoqué précédemment, nous avons rencontré une situation intéressante où tous les éléments sonores s'accordaient à être à un fort niveau. L'une des séquences du film se passait pendant le carnaval de Paris, qui défile très rapidement dans le XXème arrondissement de Paris. Les trois personnages regardent passer le carnaval et une dispute éclate, déterminante dans le scénario du film. Au départ, j'ai reçu un coup de téléphone du directeur de production me disant que je n'aurais pas besoin d'être là, que tout serait sûrement refait en post-synchro. Bien évidemment, il n'était pas question de ne pas enregistrer ce dialogue, même si la musique allait être très forte, et le plan découpé. Le jeu allait se faire à ce moment-là. Nous avons donc enregistré avec perche et micro HFs cette séquence très bruyante, en essayant de trouver la bonne distance pour que les voix ressortent sans qu'elles se fassent couvrir par le carnaval. Il a fallu dire aux

acteurs de ne pas hésiter à porter leur voix. Ils avaient tendance naturellement à baisser leur voix, le vacarme musical était aussi plus puissant au casque. Au moment de la dispute, l'un des acteurs, qui est blessé par les paroles d'un autre, haussait la voix naturellement, en déballant son sac. Il était très émouvant. Malgré l'environnement compliqué, le fait que l'on tournait une fiction au milieu d'un événement avec beaucoup de gens, beaucoup de bruit, il a maintenu un curseur d'émotion impressionnant pendant toutes les prises. A chaque fois que je revois cette séquence et que je l'entends dans le film fini, j'ai le coeur qui se serre : la sensation de justesse est limpide. Il y a une troisième personne de l'équipe son qui a enregistré des longueurs d'ambiances, au cas où ils post-synchroniseraient tout, et pour la séquence suivante, en marge du carnaval, tournée plus tard. Nous y reviendrons.

Voyons les raisons pour lesquelles un acteur pourrait parler bas.

Les mauvaises raisons seraient un texte qui n'est pas bien su, un acteur qui joue pas ou un acteur qui ne veut pas s'entendre, qui ne s'accepte pas et qui a peur. Erwan Kerzanet dit : « Les jeunes acteurs non professionnels et sans expériences, ils ne veulent pas s'entendre parce qu'ils n'ont peut-être pas la technique, ils ne savent pas poser leur voix. Quand un acteur ne parle pas, on ne l'entend pas. ». Ils-elles peuvent aussi réagir au fait d'être équipées d'un micro HF et se dire qu'ils-elles n'ont pas besoin de puissance, et qu'ils-elles peuvent parler très bas, pour eux-mêmes. Cela devient problématique, car cela revient à anticiper le résultat de la mise en oeuvre d'un moyen de l'équipe son. Le micro HF peut avoir multiples utilisations et volontés : renforcer la perche sur un plan large, capter des respirations, des souffles ou résoudre un problème d'intelligibilité par exemple. On confuserait parler bas et ne pas jouer.

Il y a aussi un phénomène lié au découpage d'une séquence. C'est la dénaturation de quelque chose de logique : le fait de jouer plus expansif pour les plans larges et plus intérieur pour les plans serrés. Erwan remarque que les acteur-riche-s ont tendance à privilégier les gros plans, jusqu'à sous-jouer dans les plans larges. L'idée étant que si c'est les seules prises bonnes, elles seront montées dans le film.

C'est aussi par justesse que l'acteur parle bas. C'est là où l'ingénieur-e du son peut faire face à des contraintes pour garder cette justesse et l'accompagner. Dans ce cas là, on ne peut pas dire, l'acteur-riche doit parler plus fort : il-elle est juste dans cette intériorité. Il y a

une adaptation nécessaire et fondamentale entre le travail de l'acteur et le réel, pour pouvoir arriver à rendre juste et vrai quelque chose qui n'était au départ peut-être que seulement exact. Dans quel contexte l'acteur-riche parle-t-il-elle bas ? La cause de la difficulté est possiblement indépendant de son travail de jeu : un bruit de fond, le décor (voiture qui roule), des résonances. Cela pose la question d'à quel point - et si l'on peut - intervenir. Nous revenons à la problématique d'intelligibilité mais qui est plus accentuée dans le cas de bas niveaux de voix. Parfois, la conséquence est de retrouver cette justesse dans une post-synchronisation.

L'équipe son doit s'adapter à la justesse de la voix de l'acteur-riche. Elle prend sa place dans une temporalité où s'entremêlent de nombreux paramètres. C'est en cela qu'elle est fragile et complexe. On comprend que même dans des conditions sonores optimales, il est possible de ne pas atteindre cette justesse à ce moment-là d'un film.

Elle prend son essence dans un cadre plus global, celui du personnage d'un film. En effet, la voix est aussi juste par rapport à une image, un décor, un scénario... La justesse n'est pas seulement une donnée mais l'ensemble des éléments agglomérés qui la donnent. Finalement, elle ne peut être sentie comme telle à un moment ponctuel que dans la mesure où on projette, où on anticipe déjà l'agencement dans lequel la voix va venir se placer. Donc, le contexte est éminemment important pour la justesse, on ne peut pas être juste seulement un instant, de façon absolue et ponctuelle, c'est toujours relatif à quelque chose. Il faut définir le contexte dans lequel la voix est juste.

## **II) La justesse conditionnée par l'univers d'un film, créé par un-e réalisateur-ric**

La justesse de la voix est une négociation avec l'ensemble des données qui composent un film : le personnage, la narration, l'univers, le dialogue, l'image,... Il y a ainsi une cohérence de la justesse dans un film dans son entièreté, inhérente à son temps, aux influences et pensées de conception du-de la réalisateur-ric. Il se pose la question de l'utilisation de la voix des acteurs, dans un contexte de mouvements et de genres cinématographiques. Nous aborderons la question de justesse dans la globalité d'un film à travers le film de fin d'études que j'ai pu réaliser. Puis, nous analyserons l'incarnation des personnages par les acteur-ric-s dans le cadre d'exemples de mise en oeuvre d'un jeu de l'acteur-ric, de genres et d'époques - d'influences - différentes.

### **A) Construction du film de fin d'études**

Le film de fin d'études a été l'occasion d'une recherche dans la justesse de jeu et d'un travail sur les voix, dans le cadre d'une idée de mise en scène. Le ton de cette partie sera celui d'un carnet de bord du travail sur ce film.

#### **1) Volonté d'écriture, de casting et de tournage**

Mon film de fin d'études raconte l'histoire de Jeanne, qui habite avec ses deux amies, Alba et Léa. En partant d'une soirée, Jeanne tombe sur un garçon insistant. Lorsqu'elle lui

dit non, il ne l'écoute pas. Ça lui trotte dans la tête, elle en parle avec ses amies. Le garçon revenant à la charge, elle décide de régler ses comptes, soutenue par Alba et Léa.

La volonté était d'écrire des dialogues de la vie de tous les jours, sans tomber dans des clichés d'un langage « jeune ». C'est-à-dire qu'en les écrivant, je me disais qu'est-ce que j'aurais dit à ce moment-là, qu'aurait dit cette amie, comment j'aurais réagi, comment aurait-elle réagi ? Tout cela devait être très naturel. Les dialogues ont été aussi réécrits pendant les castings et les répétitions. L'autre but était d'avoir la sensation que ces trois filles sont très proches, amies et bienveillantes entre elles. Aussi, je voulais faire un film assez sincère, dans le sens où je parle d'un univers que je connais, de personnes que je connais ou qui ont un peu de moi.

Pour le casting, je cherchais donc des filles avec qui j'allais pouvoir me sentir proches, et que nous soyons très vite à l'aise pour travailler ensemble. Au départ, je souhaitais faire le film avec des amies comédiennes et non comédiennes, mais elles n'étaient pas disponibles. Avec la productrice, nous avons donc commencé à chercher sur tous les sites des agences, revu des courts-métrages...

Je parlais avec la fragilité de ne jamais avoir vraiment dirigé des acteurs. J'ai déjà joué et été dirigée, déjà vu des réalisateur-riche-s diriger des acteur-riche-s, mais je me demandais comment j'allais faire si le naturel ne venait pas dans leur ton. Les premiers castings que j'ai faits ont été bénéfiques pour roder, d'abord, ma manière d'aborder le jeu des actrices, puis le travail des dialogues. Sur ces premiers castings, je savais très vite que cela ne collait pas. La plupart étaient meilleures au moment où elles lisaient le texte avant de le jouer. Quand elles jouaient, elles exagéraient tous les mots, de manière très dramatique. Parfois, j'arrivais un peu à leur faire gommer tout ça, mais il y avait quelque chose dans le physique qui ne marchait pas. Finalement, j'ai repéré l'actrice principale en tombant par hasard sur sa bande démo. J'ai tout de suite trouvé qu'il y avait quelque chose qui collait dans son visage et dans sa voix au personnage que j'avais écrit et imaginé. Elle habite à Bruxelles, et elle a un léger accent, qui fait un peu chanter sa voix. Nous avons donc échangé plusieurs fois sur Skype, puis elle est venue deux jours avant le tournage faire les répétitions. Pour le deuxième rôle de l'amie, un peu plus énergique, un peu plus « grande gueule », l'ingénieur du son s'est souvenue d'une comédienne avec qui il avait tourné. Elle a parfaitement collé au personnage, c'est quelqu'un qui est très directe naturellement et qui a une voix un peu

grave. Les deux filles se sont rencontrées et ont répété les séquences qu'elles jouaient ensemble dans le décor du film. Le décor était celui d'une colocation d'ami-e-s, très petite, pleines de livres et de plantes, qui pouvait déjà mettre les actrices sur la piste de ces amies très proches. Ces répétitions ont été très bénéfiques : nous avons réécrit les dialogues toutes les trois - avec la scripte aussi -, et les deux actrices s'entendaient très bien, prenaient plaisir à chercher ensemble.

La deuxième rencontre a été entre l'actrice principale et l'homme insistant. Le casting de l'homme a été très rapide, c'est le premier que j'ai rencontré et cela a tout de suite collé. Nous avons répété la scène de l'agression. Leurs expériences mutuelles d'acteurs se complétaient bien. L'actrice avait déjà chorégraphié des bagarres et ils ont construits leurs propres mouvements, avec beaucoup de bienveillance. Je devais leur indiquer les moments justes pour les paroles. Il était très important que les étapes de cette scène soient claires et précises, je voulais qu'on sente ce qui se passe dans la tête de Jeanne au fur et à mesure de l'insistance de l'homme.

Nous avons donc préparé un terreau pour le jeu : un environnement, des relations entre les acteur-ric-e-s.

Pendant le tournage, la scripte a été très présente avec moi sur les questions de jeu, l'ingénieur du son aussi. Pour les scènes que nous avons déjà répétées, nous retrouvions très vite le bon ton. Il fallait que je leur dise les intonations qui me plaisaient en fin de prise et elles les gardaient. Le travail sur la justesse du jeu était plutôt dans des ajustements de répliques, de tempo, car le principal était là, que ça soit dans leurs niveaux de voix ou le ton qu'elles adoptaient entre elles. En général, nous ne dépassions jamais sept prises et nous trouvions souvent les trois dernières bonnes dans leur entièreté. Aussi, j'avais fait le choix de tourner dans un décor intérieur calme, pour ne pas avoir de problèmes de parasites d'environnement, c'est-à-dire que je voulais éviter au maximum d'avoir à choisir une réplique bonne au jeu mais à corriger techniquement ou impossible à corriger, qui amènerait à de la post-synchronisation. Il n'y avait pas de dialogues dans les décors extérieurs parisiens où j'ai tourné.

## 2) Réunion des corps, de la narration et des voix : le montage

L'écriture du film se poursuit au montage.

J'ai commencé le montage image deux jours après la fin du tournage. J'avais donc beaucoup le tournage dans la tête, et me souvenait très bien des prises cerclées avec la scripte. C'est un handicap - je trouve - que la monteuse a déjoué. L'un des enjeux du montage était de trouver une narration claire. Avec la monteuse, nous pensions que l'ordre des séquences ne pouvait pas changer, aussi pour des questions de raccord. Au final, c'est en les mélangeant que nous avons retrouvé une cohérence dans le film. Les séquences étaient tournées soit en plan séquence, soit en champ contre-champ. Nous avons d'abord trouvé un montage pour chaque séquence puis rééquilibré les séquences entre elles. Le découpage en champ contre-champ nous a amenées à un vrai tricotage des voix. C'est cette recherche que je voulais mener sur ce film. La ligne directrice de ce qu'était le film était assez claire : pas de drame, une proximité intime des trois filles dans l'appartement et un ton parfois un peu drôle.

Au début, je dirigeais le montage en écoutant juste les prises, sans regarder. Je gardais ce qui me semblait la bonne musique de voix et le bon ton. C'est comme cela qu'il y a beaucoup de faux synchrones dans le film. C'était essentiel pour moi de se consacrer à trouver les voix justes dès le montage. Au fur et à mesure, j'ai quitté cette manière de monter pour obtenir une cohérence entre les mouvements du corps et le ton de la voix. Il fallait aussi que les répliques soient justes toutes ensemble. Nous avons passé beaucoup de temps à redresser et équilibrer, pour obtenir plus que ce qu'il y avait déjà dans la matière, ajouter du sens. Les différentes versions de bouts de séquence possibles se sont peu à peu réduites. Parfois, nous avions plusieurs choix très biens mais l'un appuyait plus quelque chose, qui nous manquait justement ailleurs. Vers le milieu du montage, nous nous sommes rendues compte que le personnage de Jeanne n'avait pas assez l'air affecté, nous avons passé beaucoup de temps à positionner un curseur plus « down » sur elle. Nous avons choisi des moments où elle est plus agacée, où sa voix est plus fragile.

Le personnage qui s'est beaucoup redéfini en montage est la deuxième amie. Elle a un jeu très haché : c'est à dire qu'elle n'est pas toujours constante le long d'une prise. Elle peut

être très bien et d'un coup s'écouter, trouver ça mauvais et perdre le fil, puis reprendre très bien sur une réplique. C'est une actrice dont le jeu est devenu vraiment bon en montage. Il reste sur une scène des répétitions de mots que nous n'avons pas réussi à éviter, qui rendent le fil de la justesse un peu fragile.

Nous avons beaucoup monté sur la parole, c'est-à-dire que nous nous sommes appuyées sur les répliques pour passer d'un plan à l'autre. À un moment donné du montage, cela a ramené quelque chose de dynamique qui se prêtait à la durée du film et à ses filles, qui se parlent vite entre elles.

Nous avons aussi utilisé des « jump cut », par exemple pour le rythme. La mise en scène s'y prêtait pour dynamiser les plans fixes. Et cela nous permettait aussi de changer de prises dans une scène, pour combiner les moments favoris dans des prises différentes.

C'est le plan séquence de l'agression qui a été long à choisir. Il y avait des choses biens dans trois des prises, mais ce n'était pas possible de les combiner. Nous avons quand même pu récupérer des répliques de Jeanne plus justes d'une autre prise, le niveau de sa voix étant trop faible sur celle choisie à l'image. Nous tournions en journée dans un couloir d'immeuble, leur intuition était de ne pas parler fort. Mais, pour avoir le bon niveau, il fallait se souvenir qu'il y aurait la fête en off et que la situation fait hausser le ton de Jeanne.

Il y a eu beaucoup de doutes dans un plan séquence, qui, avec le recul, est un problème d'écriture. J'aurais voulu couper dans le dialogue mais plutôt au milieu. Sur le tournage, je n'arrivais pas à diriger la troisième actrice. Avec la scripte, nous ne trouvions jamais ça vraiment bien. Nous nous sommes rendues compte au montage d'une part du problème. Elle agitait ses mains exactement dans le rythme des syllabes qu'elle prononçait. Je crois qu'au final, on ne s'en rend pas compte dans le film, aussi parce qu'elle était déjà moins présente au scénario que l'autre amie.

Au montage son et au mixage, l'enjeu était plutôt technique, des questions de raccords, d'acoustique, ou de rendre plus jolies les voix. Je n'ai plus rien changé dans les prises et dans les faux synchrones. J'ai juste ajouté une post-synchro chuchotée pour un plan large en extérieur, où une des filles parle mais que l'on n'entend pas dans le direct, que j'ai faite moi-même.

### 3) Vers le travail de la post-production image et son

Complétons le problème de la recherche de justesse inhérente à un film avec d'autres exemples.

Revenons au travail du réalisateur de l'école évoqué précédemment.

Son film de fin d'études, où j'étais ingénieure du son, raconte l'histoire d'un dimanche entre trois amis, Alban, Nassim et Boris. Alban a tout prévu pour qu'ils passent un bon week-end à Paris. Mais rattrapé et frustré par ses sentiments pour Nassim, il sabote ce qui s'annonçait comme un dimanche ordinaire.

Au tournage, une blague récurrente de l'équipe à mon égard était que tout le film serait post-synchronisé. En effet, c'est un film de dialogues et les décors étaient principalement des extérieurs bruyants, bloqués de manière non idéale. Il y avait aussi la séquence du carnaval, évoquée dans la première partie. Mais cette réflexion n'avait pas la bonne base. Déjà, parce que qu'il y a des problèmes de bruits parasites et de fonds sonores qui peuvent se résoudre au montage son, que plusieurs prises sont tournées par plan et que les problèmes ponctuels ne sont pas toujours sur les répliques. Et puis surtout, Thomas, le réalisateur, a un rapport très déterminé dans la fabrication de son film. Pour lui, c'est une vaste construction, qui va du tournage au mixage. Au tournage, il utilise les acteurs pour construire mais il envisage que cela soit meilleur plus tard dans la construction, tout en prenant comme point de départ la matière du direct.

Par ailleurs, en France, le jeu de l'acteur se fait beaucoup au moment du tournage. Tout est fait pour utiliser cette matière, en considérant qu'il y a des moments impossibles à refaire. Aux Etats-Unis, la tendance est plus à refaire le son après : la matière utilisée pour créer le jeu, c'est le corps.

Nous pouvons dire qu'ici, l'une des étapes du chemin du réalisateur est de choisir la meilleure prise au jeu durant le montage. Puis, si techniquement cela ne fonctionne pas, à cause par exemple de problèmes de raccord, la post-synchronisation est possible.

Le monteur, Rémi, m'a parlé du travail au montage : « On sépare le son de l'image avec Thomas. On prend la meilleure mais Thomas fait beaucoup de prises, au moins dix, voire quinze.

C'est pour ça que l'on en vient forcément à une distinction entre le son et l'image. Si l'on choisit une bonne prise à l'image, ensuite on écoute toutes les prises, et celles des off du contre champ [*nb: je prends toujours les off sur les films de Thomas si c'est possible car je sais qu'il va les utiliser et que les acteurs vont jouer avec la même énergie hors champ ou en amorce*]. Ça commence à faire beaucoup de possibilités pour trouver la meilleure au jeu. La qualité du son rentre aussi en compte, pour ne pas traîner un problème dans la prise. Mais si c'est une réplique qui nous intéresse beaucoup, on la garde. » .

J'ai rencontré Rym Debarh-Mounir, une monteuse son, qui m'explique : « Il ne faut pas perdre une possible justesse en gardant des choses qui sont seulement correctes techniquement. Peut-être que la justesse est ailleurs et une autre prise est mieux. Même si techniquement c'est moins bon, il y a des outils. On peut arriver à la conclusion : on préfère un son moins bon mais plus juste. Parfois, on refait des choses et au final, on a perdu après les post-synchros. La question dans le travail, c'est ce qu'on perd et ce qu'on gagne en perception, en sensation et en réception. » .

Le montage son ouvre des possibilités : il existe des outils, à utiliser pour la bonne raison, pour que cela rende service. Nous n'allons pas nettoyer pour nettoyer. Par exemple, l'outil de time stretching peut allonger une partie d'un mot et rendre un synchronisme plus présent sans changer le ton. Le plug-in Izotope permet aussi énormément de choses pour enlever des fonds et des rumeurs, ou des fréquences à des moments précis dans le temps. L'outil de pitch pourra jouer sur des hauteurs de mots, de fin de phrases, ou le ton d'un personnage. Ce sont aussi des outils de raccords de jeu. Ils vont rendre encore plus minutieux et précis les choix de répliques faits au montage.

L'idée sur le film de Thomas est que le montage peut être fait parce qu'ils connaissent toutes les répliques et les possibilités. Le monteur est satisfait de ce système parce qu'il voit la progression du film. Les acteurs jouent mieux après ce tricotage. Mais aussi, il dit que : « Si tu déplaces le curseur quelque part, tu relances la machine à recherche pour tout. Cela peut devenir une folie sur les champs contre champs. Ou par exemple sur un travelling avec un long dialogue, où il y avait vingt prises. Deux prises à l'image étaient très bien, mais pour chaque réplique on re-écoute tout. On en vient à faire des tableaux à double entrées, en décomposant la phrase. On recompose souvent les phrases avec plusieurs bouts de prises. » .

Rym a monté les dialogues sur « *Rois et reine* » d'Arnaud Desplechin. Elle m'explique qu'il dirige les techniciens comme les acteurs : « Je monte beaucoup de doubles, pour aller chercher quelque chose de précis. C'est le même dialogue, mais ça peut raconter autre chose. Il veut sentir ça, il faut affûter son écoute pour trouver ça exactement. La justesse se retrouve dans des

mots qui disent autre choses que les mots : ils racontent les arrières-pensées du personnage. » . Par exemple, dans le film, sur une réplique de Catherine Deneuve, qui dit : « J'ai vu votre avocat, un homme vraiment charmant », il faut trouver la réplique où en le disant, on comprend qu'elle a couché avec l'avocat.

Ce travail permet un vrai ajout de sens dans les séquences d'un film, pour aller plus loin dans la construction des personnages et du récit.

Le monteur du film de Thomas a aussi un regard sur le jeu des acteurs, dénué des à-côté du tournage et du contact avec les acteurs. Quentin Dolmaire, qui joue Alban, est technique et maîtrise beaucoup son jeu. Il doit être un peu méchant durant le film, l'enjeu était aussi qu'il puisse avoir l'air fragile quand il se sent mal. Quand cet acteur est fatigué, il fait ressortir ce que le monteur appelle le ton du « Paul Dedalus de Trois souvenirs », comme une zone de confort . Un tic est apparu sur une séquence qui avait été dure au tournage, les vingt prises du travelling plan séquence : un « euh » en chaque fin de phrase et une voix plus nasillarde.

Il y a des béquilles de jeu, ou tics, des « ouais », « mmh », « hein » qui peuvent être usants à l'échelle d'un film, ou même inutiles au personnage. Il est possible de les enlever facilement car les outils sont très précis dans la découpe temporelle, jusqu'à l'échantillon.

Hamza Meziani joue Nassim. Il a commencé à jouer dans « *Les Apaches* » de Thierry de Peretti. Il n'a pas spécialement un accent corse, même s'il peut l'avoir dans la vie de tous les jours. Le réalisateur dit qu'en conséquent il s'applique d'autant plus à articuler. Il est force de propositions et tente des choses selon les prises. Son jeu est déterminant sur l'endroit où le-la spectateur-riche va placer sa compassion : pour Nassim qui n'aime pas d'amour un Alban cassant et vilain ou pour un Alban triste et perdu par un Nassim qui ne lui donne pas cet amour ? C'est pour cela qu'il fallait le faire varier entre douceur et violence.

Tobias Nuytten joue Boris. En général, il est très régulier dans ces prises, en terme de rythme. C'est pratique pour les faux synchrones mais il peut sonner monocorde. Il faut casser parfois ses répliques pour pas que entendre que les pauses sont les mêmes entre les phrases.

À un moment donné s'est posé la question des post synchronisations.

Avec Rym, nous avons parlé de la post-synchronisation : « Il faut faire une détection de post-synchronisation après un passage sur les directs. Les réponses seront plus faciles, on aura déjà cherché les doubles. Les personnes du montage son et du mixage auront l'expertise de dire quoi refaire, si c'est sauvable ou pas. La position à avoir est conséquente. Une post-synchronisation, c'est une énergie pour tout le monde à donner : le réalisateur, l'acteur... On ne va pas refaire pour refaire. » .

Il est aussi possible que le-la réalisateur-riche décide de post-synchroniser dès le tournage, par exemple en accord avec l'acteur-riche sur une séquence où le jeu ne se trouve pas. Sur le film de Thomas, nous avons décidé au tournage que trois séquences allaient devoir être post-synchronisées - en partie ou entièrement - : le fameux carnaval, une séquence du début du film tournée au mauvais moment de la journée (après-midi pour un petit matin), le réalisateur voulait pouvoir contrôler l'ambiance, la jouer comme un petit matin de Paris très désert, et dans une séquence de bus, parfois les à-coup du bus couvrant la voix. Par ailleurs, il y a une intention de son qui était là dès le scénario, sur les ambiances de villes qui graduent en niveau et présence durant le film, sur un climax de niveaux sonores durant le carnaval.

Pour le reste, il a eu un cafouillis au moment du montage son - surtout des directs - et sur l'expertise des post-synchro, qui a un peu compliqué les choses en mixage. Cela a révélé que la post-synchronisation doit être faite si *nécessaire*.

Des post-synchronisations ont été enregistrées pour des changements de mots dans les répliques - créant un meilleur sens en in - et des ajouts de répliques en off.

Pour le carnaval, les musiques des sons seuls ont été montées. Les directs et les post-synchronisation s'y intégraient. L'expertise dont je n'étais pas certaine au tournage était la possibilité de découper des répliques, avec leur propre musique du carnaval en fond, sur un autre fond musical du carnaval, sans que l'on entende les entrées et les sorties des répliques. Garder le direct malgré le découpage ou choisir des doubles s'offrait donc au montage. Au mixage, auquel j'ai pu prendre le temps d'assister, nous sommes beaucoup revenus aux voix du direct. Le jeu et le niveau de voix étaient plus intéressants ou les soucis plus techniques de niveaux et d'entrées - sorties avec la musique se réglaient.

Rym explique : « Il y a parfois la possibilité de nettoyer un direct ou du moins diminuer un son ambiant trop présent. Le travail sur la matière récoltée est fait, on est allé jusqu'au bout. Jusqu'à la fin du mix, on reste en réflexion sur ce qui est le mieux : le jeu de la post-synchro ou le jeu du direct. » .

Sur ce film, l'un des chantiers de travail de mixage a été la réunion de la post-synchro et des directs synchrones et non synchrones : en couleur, en réverbération. Ce sont des aller-retours qui ont donné du gain au jeu et à la direction du film. La mémoire du monteur et du réalisateur sur les possibilités de répliques ont résolu beaucoup des problèmes. Au final, le montage des directs a occupé beaucoup de temps du mixage, en repartant des pistes de la sortie de montage et en supprimant des post-synchros.

Chaque film a sa justesse. Ici, c'était le cas particulier d'un film avec beaucoup de dialogues, d'un réalisateur qui se focalise énormément sur la justesse de la voix de ces personnages et qui veut toujours aller plus loin dans la recherche de cette justesse.

Dans tous les cas, pendant la post-production son, il faut trouver le son du film, en adéquation avec l'essence du film, son genre, son ton ... Si cela peut ne pas sembler juste dès le début, il faut s'y adapter pour trouver la justesse relative au film. On définit son écoute avec le film. Le-la réalisateur-riche et le montage guide le travail.

La justesse prend son essence dans un travail intelligent de la matière du direct, pour la faire évoluer en adéquation avec le film. Ainsi nous pouvons aussi proposer.

Rym me parle de son travail sur « *Polisse* », de Maïwenn. C'est un film avec beaucoup de scènes de groupe, souvent plus de cinq personnages. De manière générale, il s'agit d'accompagner le montage image - suivre la direction de la monteuse - et de construire les scènes.

La réalisation d'un équilibre entre la perche et les HFs constitue déjà un choix : il ne faudrait pas juste raccorder et nettoyer. Comme nous l'avons vu, l'idée est que nous n'allons pas méthodiquement rephaser les HFs avec la perche, les monter « proprement » et s'arrêter là. Pour la construction des scènes et du lieu, l'utilisation de prises non montées pour les off est intéressante. Il y a les voix des personnages dedans, le-la spectateur-riche les reconnaît. Cela participe à la création de l'espace du film : les bureaux de la brigade de protection des mineurs. Une séquence où cela a été utile se passe dans la cantine des

employé-e-s, tournée à plusieurs caméra. Ils parlent tous en même temps. Cette méthode permet de créer une géographie de la table où les policier-ère-s sont assis-e-s, de comprendre qui parle avec qui.

L'échange d'une proposition de la monteuse son avec le montage a été bénéfique. C'est une scène où Nadine, policière jouée par Karine Viard, acte son divorce chez la juge. C'est le début du film, nous comprenons un peu que son amie policière Iris a une influence sur cette décision de divorce : peut-être que ce n'est pas ce que Nadine veut vraiment, même si son mari l'a trompé. Dans la scène suivante, elle ment à son amie en disant que tout s'est bien passé et qu'elle a obtenu tout ce qu'elle voulait lors de cette procédure. Elle a pourtant gardé son nom d'épouse, donné la garde des enfants à son mari. Pendant la scène, elle se lève pour sentir le cou de son mari et y respirer très fort. Au montage image, la juge continuait à parler à ce moment-là. La proposition de laisser un silence dans le bureau de la juge rend beaucoup plus forte la scène.

C'est autant de petites choses et de trouvailles qui nourrissent les scènes d'un film. Ce sont des choix qui construisent une manière d'utiliser les voix des acteur-ric-e-s.

« L'accès au personnage n'est jamais "direct". On est au mieux en présence d'effets de personnage, de traces matérielles, d'indices dispersés, lesquels permettent une certaine reconstitution par le lecteur ou le spectateur. »<sup>40</sup> . Cette réflexion peut donc référer au travail du-de la monteur-se et du-de la monteuse-son qui esséminent minutieusement des indices sur les personnages en affinant le jeu et les voix.

Intéressons-nous de plus près à la constitution d'un personnage filmique et à son jeu, toujours en utilisant le repère de la voix.

---

40 Jacqueline Nacache, « Le personnage filmique », 2008, page 1  
[<https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/articles/personnage-filmique.pdf>]

## **B) L'acteur-ric(e) et le film**

Comment pouvons-nous croire à un personnage, à sa voix ? Comment le film va-t-il conditionner le jeu de l'acteur-ric(e) ? Ce sont les deux questions que nous explorerons ici.

### **1) L'incarnation du personnage**

*« Les êtres les mieux capables d'attirer notre attention [...] sont les êtres humains, et plus particulièrement les stars, c'est-à-dire les acteurs capables de faire que nous ne les distinguons pas de leur personnage. »*<sup>41</sup>

*« Quand le personnage entre enfin dans le domaine théorique, c'est à partir de l'acteur. Celui-ci semblait faire obstacle à une pensée du personnage, il est finalement ce qui y donne accès, car il permet d'une part d'envisager le personnage en le rapatriant dans des domaines familiers de la théorie (approche sémiologiques et socioculturelles), d'autre part d'y intégrer la dimension de phénomène plastique et esthétique propre à la représentation audiovisuelle. »*<sup>42</sup>

Le-la réalisateur-ice et le-la scénariste participent à la création de son personnage. Son support est l'acteur-ric(e), qui a été choisi-e, au casting, en adéquation avec le personnage et son physique. Cédric Klapisch dit<sup>43</sup> : « On choisit un corps, une façon de parler, une façon d'être. Il y a beaucoup de choses du personnage qui vont s'imprimer avec le choix de l'acteur. L'incarnation, c'est un bon mot, parce que c'est la carne, c'est la chair, c'est la viande : on prend la viande de quelqu'un pour la mettre sur un écran. Ça, c'est sûr que c'est au casting que ça se passe. » .

Les acteur-ric(e)-s s'inscrivent donc dans un choix de réalisation, de genre de cinéma. Ils-elles peuvent être professionnels et non-professionnels, être une volonté de rentabilité du

---

<sup>41</sup> Danièle Lorenzini, « Stanley Cavell, la philosophie, le cinéma », janvier 2015  
[<http://www.fabula.org/acta/document9086.php>]

<sup>42</sup> Jacqueline Nacache, « Le personnage filmique », 2008, page  
[<https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/articles/personnage-filmique.pdf>]

<sup>43</sup> Frédéric Sojcher (coordonné par), *La direction d'acteur*, page 324

film - le public apprécie les acteur-rice-s - , ou par exemple être un-e acteur-rice récurrent du réalisateur.

Il y a des acteur-rice-s qui jouent souvent les mêmes rôles : « L'emploi de certains comédiens dans certains rôles, qu'il s'agisse de stars ou d'acteurs de complément abonnés, [...] est une stratégie de construction du personnage. »<sup>44</sup> . Ce sont ainsi que des carrières se construisent : par exemple l'acteur-rice endosse le même rôle pendant des années parce que c'est ce qui lui est proposé, ou alors, il-elle a enfin un projet très différent. Rabah Naït Ouffela raconte qu'il joue surtout des personnages arabes. Puis dans « *Grave* », Julia Ducournau lui donne le rôle d'un personnage homosexuel. Depuis on l'appelle beaucoup pour des rôles d'homosexuels.<sup>45</sup> Par exemple, Cécile de France incarne pour la sixième fois une femme homosexuelle dans « *La belle saison* » de Catherine Corsini. Cela crée une vraisemblance : l'acteur-rice est capable d'interpréter ce type de personnage.

L'acteur-rice va intégrer le personnage créé par le-la réalisateur-rice. S'il est dit, « c'est parfait, le rôle lui va bien, ça lui ressemble », ce sont des codes et des références à l'intrigue du film, ou bien extérieures à l'intrigue - stéréotypes ou données d'autres films - qui sont utilisées.

*« Le personnage est étroitement dépendant de sa réception par le spectateur [...] la structure d'un personnage est à la fois si complexe et opaque qu'elle s'expose à un grand nombre d'interprétations. »*<sup>46</sup>

La voix est un des éléments entrant dans la réception du-de la spectateur-rice. Autant, il y a des visages et des corps que les spectateur-rice-s gardent en mémoire, mais il y aussi des grands acteur-rice-s dont les voix sont ancrées dans la culture populaire : Jean Gabin, Philippe Noiret, Jeanne Balibar... Le public les reconnaît et les apprécie parce qu'elles incarnent des personnages. Elles sont particulières. Elles nous sont connues, par le ton, leur

---

44 Jacqueline Nacache, « Le personnage filmique », 2008, page 9  
[<https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/articles/personnage-filmique.pdf>]

45 Stéphane Delorme, « Dossier : Les jeunes acteurs français », page 31

46 Jacqueline Nacache, « Le personnage filmique », 2008, page 4  
[<https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/articles/personnage-filmique.pdf>]

nature ou leurs hésitations. La voix est indissociable du corps de l'acteur-riche, et le personnage n'existe pas sans l'acteur-riche.

Alors comment la voix permet de rendre moins complexe la structure d'un personnage ? Comment peut-elle incarner une vraisemblance ?

« *Le travail du comédien est non seulement un travail du corps, mais aussi un travail de la voix, c'est-à-dire un travail de la duplicité où il doit nous faire croire à des sentiments qu'il n'éprouve pas à travers son visage, son corps et sa voix.* »<sup>47</sup>

La voix d'un-e acteur-riche est déjà un récit en soi : « la voix est modelée par notre petite enfance et par de puissantes conventions sociales »<sup>48</sup>. L'acteur-riche possède alors déjà certaines caractéristiques qui vont nourrir son personnage.

L'accent permet de définir l'origine d'un personnage : un accent étranger si deux langues se mêlent, un accent régional où une même langue ne se dit pas pareil, ou un accent « social ». Il y a des accents plus ou moins forts et tout autant de variés, qu'il n'est pas toujours évident de localiser. Il s'en suit une éthique à respecter quant aux accents, une connaissance à avoir en réalisant un film, par exemple dans un film historique comme « *La reine Margot* » de Patrice Chéreau.

Bien entendu, un-e spectateur-riche de langue française ne reconnaîtra pas les dialectes italiens et n'entendra pas les nuances d'accents dans un film en version originale de Fellini. Quelle est alors la solution ? Michel Chion cite l'exemple d'une possibilité de doublage de « *Ieri, oggi e domani* », de Vittorio de Sica avec Sophia Loren : « jouant en tandem des personnages différents dans trois histoires différentes situées dans trois grandes villes du Nord, du Sud, et du Latium ; Milan, Naples, Rome, Loren faisait successivement l'épouse désœuvrée d'un riche industriel milanais, la femme d'un chômeur napolitain qui se fait mettre perpétuellement enceinte pour ne pas être inquiétée par la police quand elle vend des cigarettes en contrebande et une prostituée romaine qui séduit un séminariste. Le doublage français donnait à la milanaise une intonation éthérée et snob de femme du monde parisienne, et à la matrone napolitaine l'accent dit du

---

<sup>47</sup> Gaëlle Planchenault, « La voix : La *commodification* des voix au cinéma : un outil de différenciation et de stigmatisation langagière »

<sup>48</sup> Anne Karpf, *La voix, un univers invisible*, page 21

Midi, avec quelques expressions du type « Peuchère ». A l'époque, quand je l'ai vu en salle, le public acceptait la convention [...] Comme elle n'est plus utilisée, elle paraît artificielle aujourd'hui. Elle ne l'est pas plus que celle d'un accent neutre. »<sup>49</sup>. Il est évident que la recherche de justesse de la voix telle que nous l'envisageons est remise en question au moment du doublage, devenu nécessaire par la diffusion internationale des films.

Il y a autant de vraisemblance dans l'accent écossais des jeunes prolétaires de « *Sweet sixteen* » ou l'accent irlandais de Cillian Murphy dans « *Le vent se lève* », réalisés par Ken Loach, que dans les accents corses de jeunes acteurs d'« *Une vie violente* » de Thierry de Peretti. Dans des comédies populaires par contre, nous voyons souvent le cliché d'un accent pour un personnage, souvent ridiculisé : accent africain, chinois et arabe. Ce n'est pas de cette généralisation que nous parlerons ici.

Les accents se définissent aussi par rapport une norme, souvent celle d'une classe privilégiée : « Pour la prononciation du français, la norme est attribuée à la bourgeoisie parisienne. »<sup>50</sup>. Une manière de parler ne se dissocie jamais d'un lieu d'origine et d'un milieu social. La représentation linguistique des voix peut donc permettre de rattacher un personnage à une catégorie sociale. Cela se situe donc aussi dans l'écriture des dialogues, leur registre de langues. Dans « *La Vie Domestique* » d'Isabelle Czajka, les femmes au foyer d'une banlieue parisienne riche n'ont pas le même niveau de langue et le même vocabulaire que les jeunes ouvrières textiles marocaines de « *Sur la planche* » de Leïla Kilani.

Les accents qui s'ancrent dans un territoire particulier n'ont de vraisemblance que s'ils sont dit par des personnes appartenant à ce territoire. Les genres de cinéma qui veulent avoir une force de réalisme en font l'usage, en adaptant aussi les niveaux de langue et le vocabulaire des dialogues.

En France, le cinéma de banlieue se définit avec le deuxième long-métrage de Mathieu Kassovitz, « *La Haine* ». Il y met en scène des voix alternatives : les voix des banlieues. Il y a un choix de casting d'acteurs débutants, avec par exemple Saïd Taghmaoui, qui a grandi

---

<sup>49</sup> Michel Chion, « Le cinéma Européen et ses langues : Doublage, langues et voix en Europe », *Revue Mise au Point*, n°5, 2013

<sup>50</sup> Philippe Boula de Mareüil, *D'où viennent les accents régionaux ?*, Editions Le Pommier, 2010, page 26

dans la cité des 3000 à Aulnay-sous-Bois. Peut-être est-ce une solution pour éviter la stigmatisation de ces voix. L'acteur n'imité pas une idée d'une voix et d'un langage des banlieues, c'est sa voix. Cela permet une réappropriation de ces voix, vers une identité qui s'éloigne des clichés sociaux.<sup>51</sup>

Dans « *Wesh, Wesh, qu'est-ce qui se passe ?* » de Rabah Ameur-Zaïmeche, la démarche est plus modeste et moins « tape à l'oeil ». C'est un film plus contemplatif que « *La Haine* », auto-produit en famille. Co-scénarisé avec Madjid « Madj » Benaroudj, à partir de leurs travaux de recherche en anthropologie urbaine, il se situe à la Cité des Bosquets, à Montfermeil. Kamel, interprété par le réalisateur, « tente, avec le soutien de sa famille, de se réinsérer dans le monde du travail. C'est alors qu'il devient observateur impuissant de la décomposition sociale de son quartier. »<sup>52</sup>. Les comédien-ne-s, ce sont eux, neveux, frères, vieux, jeunes, issus d'une grande tribu berbère appelée les Benitoufouth. « À partir du moment où chacun pouvait transmettre son savoir-faire, sa “ gueule ”, que tous étaient d'accord, on a dit : “ on se lance ”. On a adapté les rôles pour chacun d'entre eux. Nous avons passé tout le mois de juillet à répéter, enfermés dans un appartement, en haut d'une tour. Lorsque nous en sommes sortis on a mis le scénario de côté [...]. Tous les jours, il fallait s'adapter aux conditions que la cité et les comédiens imposaient. »<sup>53</sup>. Admettons que si les comédiens jouent faux ou mal, le fait qu'ils jouent des personnages proches d'eux, écrits pour eux, avec leur voix, apportera toujours une forme de justesse dans un film de fiction, parce que c'est une vérité, une réalité qui se trouve dans leurs timbres et les tons de la voix enregistrée.

Caster des non-professionnels « consiste à choisir des visages neufs, sans connotations et sans passés ; soit pour incarner des types par leur morphologie et leur expression, soit pour chercher des effets d'authenticité. »<sup>54</sup>. C'est cette authenticité qui est aussi présente dans « *L'esquive* » d'Abdellatif Kechiche, avec les trois acteurs non-professionnels Sara Forestier,

---

51 Gaëlle Planchenault, « La voix : La *commodification* des voix au cinéma : un outil de différenciation et de stigmatisation langagière », *Revue Entreclacs*, n°11, 2014

52 Michel Amarger, « Dossier de presse Haut et Court “ *Wesh, Wesh, qu'est-ce qui se passe ?* ”, Entretien avec Rabah Ameur-Zaïmeche », 2002  
[<http://www.hautetcourt.com/film/fiche/236/wesh-wesh-quest-ce-qui-se-passe-droits-echus>]

53” *Ibid.*

54 Jacqueline Nacache, « Le personnage filmique », 2008, page 9  
[<https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/articles/personnage-filmique.pdf>]

Osman Elkharraz et Sabrina Ouazani, qui habite aux 4000 à la Courneuve, à vingt minutes de la cité des Francs-Moisins à Saint-Denis. Ils-elles interprètent des personnages, de leur âge, qui s'intègrent dans un territoire qu'ils-elles connaissent. C'est d'autant plus facile pour eux de jouer et d'apporter dans leurs personnages de ce qu'ils-elles sont. Dans le film, nous les entendons chercher la justesse de jeu pour la pièce de théâtre « *Le jeu de l'amour et du hasard* » de Marivaux, où se déguisent valet et servante en maître et maîtresse. Différents langages cohabitent alors. Lorsque Sara Forestier joue la servante de Marivaux, ce n'est pas un ton de théâtre mais celui d'une jeune fille qui le découvre et veut « faire la bourge » comme le personnage de servante déguisée. Elle rebascule très vite dans son ton naturel et ses mots, par exemple quand son amie oublie d'entrer en scène pendant une répétition et surjoue : « Non, non, franchement la vérité Frida t'en fais trop là. » . Leurs mots sont souvent vulgaires et leurs voix agressives. Ils-elles s'expriment toujours avec force. L'exception est dans un troisième registre de parole du film : lorsque les adolescent-e-s s'adressent à des adultes, ils-elles sont polis et doux : « La plupart des gens changent de niveau de langue selon le contexte et s'interdisent certaines mots dans un contexte social où la complicité n'a pas été établie. <sup>55</sup> » .

C'est aussi la confrontation entre des accents différents qui permet de définir les personnages les uns par rapport aux autres. Dans le registre des films comiques grand public, les stéréotypes sont souvent accentués, pour créer le décalage. Exemple dans « *Intouchables* » d'Olivier Nakache et Eric Toledano, François Cluzet est un riche parisien tétraplégique et Omar Sy, sorti de prison depuis peu, est son auxiliaire de vie. Ils se rendent à l'opéra, le personnage de Cluzet récite doucement des poèmes au téléphone et le personnage de Sy parle plus fort et plus directement. Lorsque l'ouvreuse lui parle très poliment, il reprend une voix aiguë et pincée : il se moque. Son naturel revient au galop lorsque le spectacle commence : il explose de rire à la vue de cet opéra allemand, effaré parce qu'il va devoir endurer pendant quatre heures. Il trouble le calme du public, sa voix est gênante car elle marque aussi une différence de classe évidente.

---

<sup>55</sup> Michel Chion, *Le complexe de Cyrano, la langue parlée dans les films français*, Editions Cahiers du Cinéma Essais, 2008, page 209

Un personnage peut aussi changer de langue parlée au cours d'un film : passer de l'une à l'autre, en changeant son accent. La voix et le jeu changent, une facette du personnage se découvre. La parole n'est plus destinée à la même personne. C'est un apport sur les relations entre les personnages.

Ronit Elkabetz, israélienne, réalise avec son frère Shlomi « *Gett, le procès de Viviane Amsalem* », dernier film d'une trilogie inspirée de leur mère. C'est un cinéma intime et émotif. Elle joue une femme combattante, « qui se bat pour son indépendance au sein d'une famille et d'une société conservatrice et patriarcale. »<sup>56</sup>. Viviane veut obtenir le divorce dont seul le mari a le pouvoir de décision. Pour cela, elle le confronte devant un tribunal de rabbins. Ronit Elkabetz a une voix grave, rauque et cassée, qui lui donne un aplomb dans son combat et sa souffrance. Elle parle hébreu et repasse au français ou à l'arabe lorsqu'elle s'adresse à son mari, de même pour lui. Ce sont pendant des moments de colère qu'ils s'adressent finalement l'un l'autre. L'hébreu est utilisé pour le dialogue avec les juges, le français et l'arabe pour l'intime et le personnel. Après de longues séances chez le juge et des mois qui passent, le divorce va avoir lieu. Au dernier moment, Elisha, le mari, refuse. La souffrance de Viviane éclate, sa voix se déchire, avec pudeur et espoir, elle crie en français « S'il te plaît, donne-moi ma liberté ! ».

Bien entendu, il y a aussi des personnages qui atteignent la justesse avec un gros travail de composition de la voix. « Le travail des acteurs, notamment américains, sur les accents et les timbres de voix est aussi une façon pour eux de se réapproprier leur identité, de montrer qu'ils ne sont pas des supports pour maquillage, mais recréent et maîtrisent eux-mêmes, leur voix. »<sup>57</sup> : pensons aux nombreux accents de Meryl Streep, aux timbres différents de Dustin Hoffman, à la voix cassée et puissante de Marlon Brando qui joue Don Corleone que recompose Robert de Niro pour un Don Corleone plus jeune dans « *Godfather Part II* », de Francis Ford Coppola. Ce sont des acteurs formés à l'Actor Studio, dont la logique veut d'être le personnage.

---

<sup>56</sup> Irène Omélianenko, « Ronit Elkabetz, une actrice à vif », mai 2018  
[<https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/ronit-elkabetz-une-actrice-a-vif-1964-2016>]

<sup>57</sup> Michel Chion, « Les nouveaux masques de la voix : Notes sur une évolution de la voix au cinéma dans les années 80 et 90 », *MEI, Médiation et information*, n°9, 1998

Des voix sont aussi entièrement recréés et composées, voire un langage : « *Star Wars* » ou « *Avatar* » de James Cameron.

Dans des films ancrés dans une réalité, l'important est que le public croit à cette illusion du personnage. Tout le monde n'aura pas la même réception selon sa sensibilité au personnage, sa connaissance du milieu social du personnage ou du contexte historique : c'est une perception venant d'une justesse personnelle.

L'incarnation du personnage par le corps et par la voix ainsi que l'expression des émotions dans la voix de l'acteur-ricer varient selon les époques et les genres de cinéma. Dressons un aperçu de certaines des possibilités dans la manière et la méthode de jeu, qui se font écho de la réalité.

## 2) Évolution de la voix de l'acteur-riche dans l'histoire du cinéma : une quête de vérité

Le jeu et la voix de l'acteur-riche sont conditionnés par des influences extérieures au cinéma, qui lui sont préexistantes : le théâtre, la musique, la littérature... En fonction de l'époque et des courants artistiques, le cinéma intègre différents types de jeu et de techniques. Le jeu qui peut paraître très naturel à une époque pourra paraître forcé et démodé hors contexte.

Le passage au parlant, l'évolution des techniques et de la possibilité de prendre le son en direct sur le plateau change l'esthétique du cinéma. Pour autant, certains réalisateurs continuent à se servir de la post-synchronisation. Fellini introduit « les mots et les dialogues après le tournage. L'acteur joue mieux ainsi, n'ayant pas le souci de se souvenir d'un texte. D'autant plus que très souvent je prends des gens qui ne sont pas des acteurs et pour qu'ils soient naturels, je leur fais dire ce qu'ils ont l'habitude de dire dans la vie courante. A un garçon de café il faut faire tenir des propos de garçon de café. Il m'arrive de faire réciter des prières, des listes de numéros. J'arrange tout au mixage. »<sup>58</sup> L'usage d'une post-synchronisation assumée et exagérée donne une certaine bizarrerie : la voix n'est pas exactement synchrone, le ton est particulier et l'acoustique n'est pas la bonne. Jean Rouch, dans « *Moi, un noir* », recrée le son de son film avec les acteurs nigériens. Une fois le film monté, il les laisse commenter et dire les dialogues de leur choix. Le personnage est dépassé par l'acteur, dans une démarche fictionnelle aux racines de documentaire.

Terminons cet aparté et revenons à ce qui nous intéresse : une justesse travaillée à partir du jeu de l'acteur-riche au tournage, dans un souci de vraisemblance à la réalité.

---

<sup>58</sup> Sylvie Pierre, « Federico Fellini », *Cahiers du cinéma*, n°229, mai-juin 1971

L'histoire de l'acteur-riche se nourrit d'années de théorisation : l'influence du théâtre - surexpressivité -, la conception de l'acteur-riche par Stanislavski, l'Actor Studio... Il y a tant de manière de s'emparer de la direction des acteur-riche-s et de leur jeu.

*« Chez Tarkovski le plus important est que l'acteur s'exprime " en pleine concordance avec sa structure émotionnelle et intellectuelle, en plein accord avec son individualité. " Même chose avec Jean-Luc Godard : " l'acteur ne doit pas dominer son personnage. Avec moi, l'acteur a rarement l'impression de dominer son personnage " . Et, répondant à un acteur qui lui demandait de définir son personnage, il répond "le personnage c'est vous. " ou encore " Dans mes films, j'ai besoin de prendre des gens capables de dire leur vérité et de supporter ma fiction ". Pour Cassavetes : " l'acteur ne doit surtout pas devenir autre chose que ce qu'il est. Ne pas devenir la personne qu'il n'est pas " »<sup>59</sup>*

Le travail de jeu peut naître de l'attachement au texte et d'un niveau de distanciation au théâtre.

Dans « *La Direction d'acteur par Jean Renoir* », réalisé par l'actrice Gisèle Braunberger, elle commence par une lecture à plat sans recherche de justesse, sans idées préconçues : « On lit les mots, les mots, et puis alors ça pénètre, ça pénètre tout doucement. L'esprit s'ouvre, le coeur s'ouvre, les sens s'ouvrent, et à un certain moment, si l'acteur ou l'actrice a des qualités, vous avez comme une petite étincelle, pan! Ça part et vous avez le personnage. » . Il reprend la diction, l'intensité du ton, en lui redonnant des éléments du récit et des relations entre son personnage et son interlocuteur.

Robert Bresson écrit : « Pas d'acteurs. (Pas de direction d'acteurs.) Pas de rôles; (Pas d'études de rôles.) Pas de mise en scène. Mais l'emploi de modèles, pris dans la vie. ÊTRE (modèles) au lieu de PARAÎTRE (acteurs). »<sup>60</sup> Il rejette le théâtre : l'acteur ne doit pas jouer, ne doit pas expliquer.<sup>61</sup> : « Je me moule à eux et ils se moulent à moi, c'est une entente secrète qui n'a rien à voir avec la direction d'acteurs et la mise en scène. Ne pensez pas ce que vous dites ne pensez pas

---

<sup>59</sup> Alain Bergala, « Conférence sur l'invention de l'acteur moderne », 2005  
[<https://www.cineclubdecaen.com/evenement/exception04.htm>]

<sup>60</sup> Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Editions Gallimard, 1975

<sup>61</sup> Jacqueline Nacache, *L'acteur de cinéma*, Editions Armand Colin, 2005

ce que vous faites. Soyez-vous même et articulez. »<sup>62</sup> Le jeu apparaît dans un visage neutre, dans une parole comme automatique et distincte et les voix des acteur-ric-e-s deviennent ainsi révélatrices des émotions et d'un réalisme cinématographique.

Pour « *La Maman et la Putain* », de Jean Eustache, le texte doit être parfaitement connu, au mot et à la virgule près, aucune improvisation et une seule prise. Aussi, ce sont les accents des voix de l'époque du quartier parisien de Saint-Germain. C'est dans cette théâtralité que surgit la vérité. Il cohabite dans ce film durée réelle et discours récités par les acteur-ric-e-s : comme faux et vrai. L'acteur-ric-e, imprégné par le film, va donner des signes de la vérité du texte et de la situation, ainsi réduire l'écart entre les mots qui sont dit et la manière de les dire. C'est ainsi que Veronika transmet une émotion beaucoup plus forte par son visage et sa voix que les répliques, dans le monologue qui clôture le film.

Le cinéma plus récent adapte aussi les pièces de théâtre, en utilisant les codes d'actes et scènes, de décor. Dans « *À mon âge, je me cache encore pour fumer* » de Rayhana Obermeyer, des personnages de femmes algériennes se confient, se déchirent en fond de folie religieuse. Dans le décor d'un hammam, les voix des femmes s'emportent, se projettent comme si le-la spectateur-ric-e assistait à une pièce de théâtre. Les émotions y sont exacerbées, dans un jeu énergique, où chaque mot pèse.

Que se passe-t-il quand les acteur-ric-e-s se libèrent du dialogue ?

Nous avons parlé de l'emploi d'acteur-ric-e-s non-professionnel-le-s par les cinéastes : en chacun existe un-e acteur-ric-e en puissance. Leur utilisation coïncide souvent avec des méthodes de tournage particulières : flou sur les moments tournés - qui sont de très longues prises, improvisation... Il est dans l'intérêt de l'équipe son de s'adapter à l'absence de dialogues écrits et de percher de manière réactive.

Par exemple, « *À nos amours* », de Maurice Pialat est le film avec lequel Sandrine Bonnaire débute sa carrière : « Suzanne a quinze ans. Elle sort la plupart du temps avec Anne, sa meilleure amie, aime coucher avec les garçons, mais craint de s'engager dans l'amour auquel elle ne semble pas croire. Elle étouffe dans sa famille, entre une mère hystérique, un frère protecteur et violent. Elle n'aime que son père qui la comprend mal. Celui-ci annonce un jour qu'il quitte le foyer

---

<sup>62</sup> INA Archives, « Robert Bresson : À propos des acteurs », 1965  
[<http://www.ina.fr/video/I00015542>]

familial. » . Le réalisateur joue le rôle du père. La manière de monter renforce la continuité de réalité du film, avec des temps qui sont ceux de la vie.

Le film se construit sur des scènes improvisées - situations provoquées, dans lesquels jaillissent l'émotion et la spontanéité de la jeune actrice : « Tout se passe comme si la vérité d'un être reposait dans ce qui dépasse la neutralité apparente des choses pour venir se nichier dans la pulsion, l'affect pur. »<sup>63</sup> . L'improvisation produit des scènes de tensions très forte lors d'une violente dispute avec la mère, Évelyne Ker, seule actrice professionnelle du film, qui sur-joue en comparaison aux autres. L'aversion entre les deux personnages éclate dans les voix des deux personnages - cris, souffle court, phrases jetées avec mépris -. Les niveaux de voix sont justes. Les actrices semblent réellement affectées par la dispute, poussées à bout, d'ailleurs elles se détestaient : les pleurs et la violence sont véritables.

Abdellatif Kechiche s'inscrit dans cette méthode de travail : il laisse ses acteur-riche-s aller au bout des scènes, jusqu'à l'épuisement. Adèle Exarchopoulos est Adèle dans « *La vie d'Adèle* », elle confond son personnage et elle-même. Elle vit son personnage, filmée à outrance. Elle se sent en confiance dans ce rôle que Kechiche lui a offert et ses instincts, elle a beaucoup de directions de la part du réalisateur, pendant les prises.<sup>64</sup> Une grande scène de dispute éclate aussi dans ce film : la séparation d'Adèle avec la femme qu'elle aime. Adèle pleure son mensonge qu'elle finit par avouer en chuchotant. Les répliques de Léa Seydoux sont maladroitement, mais le choc dans sa voix est réel. Peut-être est-ce la fatigue du tournage qui se traduit dans leurs pleurs et leurs déchirements, pour autant le choc de la rupture est vraisemblable. La violence qui se crée entre elles semble les dépasser, dans les accrocs que génère l'improvisation - désarçonnée par une vitre qui se brise par mégarde, Adèle lancera un regard à la caméra. Une fois Adèle mise à la porte, ces supplications et son désarroi qu'un autre film aurait coupés durent. Mais c'est la vie qui est filmée.

En Angleterre, Mike Leigh, cinéaste de l'intime de la classe ouvrière et moyenne, fait improviser avant le tournage. C'est ainsi qu'il crée son scénario avec une implication énorme des comédien-ne-s. Dans « *Bleak moments* », ce sont des voix calmes, hésitantes et réservées, entrecoupées de silence, de deux personnes timides.

---

<sup>63</sup> Jean-Baptiste Chauvin, « Livret sur le film "*À nos amours*" de Maurice Pialat », CNC, 2015 [https://www.cineligue-hdf.org/cineligue/15/2015\_2016/a\_nos\_amours/a\_nos\_amours\_livret.pdf]

<sup>64</sup> Stéphane Delorme, « Dossier : Les jeunes acteurs français », page 11

Ken Loach, cinéaste de la vie quotidienne et de l'humain, travaille aussi sur l'authenticité : dans la recherche pointilleuse d'acteur-rice-s qui doivent avoir cotoyé les situations de leurs personnages par exemple. Il tourne aussi ses films dans l'ordre des séquences, en livrant les dialogues au dernier moment. Pour Cillian Murphy, acteur principal de « *Le vent se lève* », cela permet d'utiliser son instinct : ce n'est plus quelque chose d'intellectuel qui se joue, lié à la lecture du scénario, mais d'émotionnel.<sup>65</sup> Par exemple, il s'attache à un personnage de jeune garçon, comme un grand frère. Quelqu'un trahit les activistes irlandais auxquels l'acteur appartient. Il comprend peu à peu que cela pourrait ce jeune personnage : en même temps que le personnage qu'il joue. La situation fait qu'il doit le tuer, l'acteur vit ce moment terrible au plus proche de la réalité. C'est très différent que de savoir qu'à la quatrième semaine de tournage, il joue la scène où il tue le jeune garçon.

En jouant sur la surprise, Ken Loach veut obtenir une première prise bonne. Il réussit à invoquer les émotions justes dans la voix de ses protagonistes. Crissy Rock dans « *Lady Bird* » en vient à ressentir que c'est à elle-même qu'on arrache son enfant, ce n'est plus le film.<sup>66</sup> Le réalisateur lui donne juste l'indication du début de la scène et lui laisse vivre ce qui va arriver. Le jeu devient juste - sa voix tremble, panique, est plus aiguë et crie. C'est un réalisateur qui arrive alors à filmer les humains dans leur honnêteté.

La justesse du jeu de l'acteur-rice est en lien avec une mise en scène globale de l'esthétique et de la forme du film.

Le découpage du film peut créer une synthèse entre théâtre et cinéma, avec l'utilisation des plan-séquences. Les scènes sont répétées auparavant et la prouesse technique - travaillée aussi en amont - s'accompagne alors d'un jeu créé dans une durée étendue proche du théâtre, mais qui tendra vers une sensation de temps réel. Pour autant, le jeu s'apparente à un style plus proche d'une improvisation. Le cinéma rend possible la multiplicité des lieux. Voyons deux exemples, qui s'apparentent au genre du thriller.

---

<sup>65</sup> Emmanuel Roy, « *La méthode Ken Loach* » documentaire interactif, coproduction Sixteen Films/Upian/ART, 2016  
[<https://www.arte.tv/fr/videos/064203-009-A/filmer-la-surprise-la-methode-ken-loach/>  
<https://www.arte.tv/fr/videos/064203-005-A/quelqu-un-qui-porte-le-film-la-methode-ken-loach/>]

<sup>66</sup> *Ibid.*

« *La Belle et la Meute* », de Kaouther Ben Ania raconte la nuit d'une jeune Tunisienne après être violée par des policiers. Son chemin pour obtenir justice est semé d'embûches et d'interlocuteurs néfastes. La mise en scène en neuf plan séquences nous fait quitter l'héroïne Mariam uniquement pendant de courtes ellipses. Nous suivons par alternance ses silences, ses souffles paniqués, terrorisés et ses éclats de voix. La justesse s'installe dans ces longs moments de tension qui font transparaître le choc et les rebondissements que subit Mariam.

La proximité avec le personnage principal existe aussi dans « *Victoria* » de Sebastian Schipper, mais dans une adrénaline différente. Victoria, espagnole installée à Berlin depuis peu, fait une rencontre en boîte de nuit qui la conduira à un braquage de banque au petit matin. Le réalisateur n'a pas voulu contrôler tout le film, mais laisser place à l'improvisation, avec une trame de dialogue succincte.<sup>67</sup> C'est à la troisième prise du film qu'il a trouvé l'énergie. Il y a bien sûr des incidents dans les dialogues et dans le jeu des acteur-ric-e-s mais le procédé du film et ses rebondissements ne pose plus la question du véridique.

Il a été question des méthodes de jeu qui corroborent à l'incarnation de la voix d'un personnage, en alliance avec les codes de vraisemblance qui créent la vérité inhérente d'un film. Chaque film a donc sa justesse particulière et ses codes pour tenter de la retranscrire. Ce travail s'organise au son, allant de l'écoute précise d'une réplique au film dans sa globalité, à tous les moments de la construction du film.

La justesse inventée dans la création collective se soumet à la réception d'un public. Cependant, la question de la réception complexifie encore plus cette question car cette justesse n'est pas figée, elle peut être appréciée, jugée comme telle ou non par le-la spectateur-ric-e. On constate donc que la subjectivité contamine à tous les niveaux la recherche de justesse. On est toujours juste *par rapport* à quelque chose, et ce rapport est apprécié émotionnellement, instinctivement.

---

67 Jérémie Couston, « *Victoria* », juillet 2015

[<http://www.telerama.fr/cinema/victoria-un-projet-fou-qui-nous-rappelle-combien-il-est-fou-de-tourner-un-film,128854.php>]

La justesse *absolue* peut-elle exister vraiment lorsque l'on tente de recopier la réalité ? La vraie justesse se trouverait-elle dans une justesse qui n'a pas besoin d'être construite avec des acteur-ric-e-s ?

### III) Une justesse *absolue* dans le film documentaire ?

Les voix du documentaire sont justes par le fait même d'exister sans artificialité. Elles n'ont pas besoin de se justifier. Ce n'est plus de l'improvisation ni la recherche d'un personnage. On ne cherche plus d'ancrage au réel car c'est la matière du réel que l'on peut utiliser. Il est choisi de dire au public : la vraie est ici et ces voix sont justes.

Les formes de ce genre qui nous intéressent sont ancrées dans un cinéma direct, dans une volonté de capter le réel et l'instantané. Il me semble que le son de la voix y présente donc une authenticité. Finalement, c'est l'endroit idéal pour y ressentir une première justesse dans la voix.

Il y a des multitudes de façons d'envisager un documentaire. Par exemple, avec les personnes filmées, tout n'est pas forcément « vrai » ; dans le sens où cela peut avoir été fait plusieurs fois, voire joué. Mais cela reste un témoignage de vécu et une transmission de paroles. Aussi, un réalisateur comme Frédéric Wiseman n'intervient pas, ne monte pas de voix off et de musiques. C'est un dispositif qui permet un grand naturel et une sincérité de la part des personnes filmées.

Il y a différentes manières de rentrer dans la réalité, et en cela un documentaire a une mise en scène. Il y a une possibilité de tisser des personnages, une histoire à travers des prises de vues et de son de l'instant. Dans ce genre, le-la réalisateur-trice va élaborer une relation avec le-la spectateur-ric-e en fonction de sa manière singulière d'entrevoir son sujet.

Prenons pour point de départ un film dont la matière est uniquement du son direct. C'est une expérience que j'ai vécue, sur le documentaire réalisé en deuxième année de la Fémis

par Thomas. Nous filmons deux personnes dans leur vie quotidienne à Paris : « En attendant une réponse à leur demande d'asile, Ibrahim et Ahmad sont placés dans un centre d'hébergement en périphérie parisienne. Dans la petite chambre qu'ils occupent, une amitié naît entre les deux jeunes hommes, qui partagent leurs souvenirs et leurs doutes. »<sup>68</sup>. Nous sommes devenus amis avec Ibrahim et Ahmad environ deux mois avant l'idée de faire un film avec eux. Le rapport qu'il en a découlé au moment du tournage était donc simple. Nous passons une vingtaine de jours avec eux, parfois sans filmer, juste en passant du temps ensemble. Il me semble qu'ils choisissaient ce qu'ils voulaient bien donner, mais finissaient aussi par oublier la caméra. Ils savaient aussi que, parlant soudanais, nous ne pouvions pas comprendre instantanément ce qu'ils se disaient.

Les situations et les moments qui sont finalement les plus sincères et les plus intimes sont ceux dans leur chambre, dans le centre d'hébergement où ils logeaient. Cet espace de vie commune est aussi celui de leurs confidences. Quand je vois le film, je ressens, et aussi je sais, qu'ils parlent entre eux comme ils le font quand ils sont tous les deux. C'est quelque chose qu'on a obtenu collectivement, grâce au dispositif, aux discussions hors tournage avec eux et entre nous (réalisateur, cadreur et son). C'est ainsi que les voix sont justes dans ce documentaire. Bien évidemment, ce n'est pas un travail sur le jeu et le ton, mais c'est quelque chose qui a été amené et travaillé. Les manipulations des voix durant le montage servent surtout à servir les séquences, dont les éléments les plus percutants sont parfois éloignés dans le long temps des prises.

En 2016, Alice Diop a réalisé un documentaire au dispositif particulier, intitulé « *Vers la tendresse* ». Elle a habité pendant son enfance dans le quartier des 3000 à Aulnay-sous-Bois. C'est un lieu où elle n'habite plus, mais c'est le socle de son enfance et de ses souvenirs intimes. Ce territoire, elle le regarde avec bienveillance et veut en faire ressortir sa complexité. Elle a une volonté de prendre soin de ce territoire à travers le cinéma. Les discours produits sur la banlieue l'ennuient. Elle veut apporter une voix singulière parmi toutes les voix.<sup>69</sup> Son moyen-métrage documentaire « *Vers la tendresse* » ne se veut pas un discours sur la banlieue. Il invente une forme. Il est ainsi résumé : « Ce film est une

---

<sup>68</sup> Thomas Petit, « Octobre Novembre », 2016

[[http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/3135\\_1](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/3135_1)]

exploration intime du territoire masculin d'une cité de banlieue. En suivant l'errance d'une bande de jeunes hommes, nous arpentons un univers où les corps féminins ne sont plus que des silhouettes fantomatiques et virtuelles. Les déambulations des personnages nous mènent à l'intérieur de lieux quotidiens (salle de sport, hall d'immeuble, parking d'un centre commercial, appartement squatté) où nous traquerons la mise en scène de leur virilité ; tandis qu'en off des récits intimes dévoilent sans fard la part insoupçonnée de leurs histoires et de leurs personnalités. » <sup>70</sup> . Ce n'est pas un film sur comment on aime en banlieue - elle dit d'ailleurs qu'il faudrait une centaine de films pour parler d'un sujet -.

En voulant questionner les rapports entre garçons et filles, elle a rencontré quatre jeunes à La Courneuve pour parler de leur intimité: « J'avais apporté une caméra, afin de conserver une trace de nos conversations comme l'aurait fait un dictaphone. Je n'imaginai pas que ce qu'ils me diraient serait aussi bouleversant ; que la matière de mon film serait là. » <sup>71</sup> . Ces images sont inexploitablement mais c'est la matière sonore de ces voix sincères, parfois misogynes, parfois frustrées, qui va inventer la forme de son film. « Être amenée à dissocier mes sons d'images inexploitablement pour les poser sur d'autres, qui ne leur correspondaient pas, m'a permis de m'éloigner du cinéma direct tel que je le pratique. Mais aussi de donner à ces voix une forme d'universalité en les sortant des corps de ceux qui les énoncent. ». On comprend que la justesse d'une voix dans son propos et dans son émotion peut construire un film. Elle est aussi touchante si l'on sait l'écouter.

Alice Diop dit qu'elle a une volonté de rencontres singulières pour dire quelque chose de complexe. Ainsi, elle continue la construction de son film : « À Montreuil, des garçons traînent devant chez moi du matin jusqu'au soir. Je me suis dit qu'ils pourraient peut-être porter leur voix et je suis allée les voir. Je leur ai proposé de travailler avec moi et j'ai organisé un atelier avec quatre d'entre eux. En entendant ce que j'avais filmé, ils ont prétendu ne pas s'y reconnaître ; mais

---

<sup>69</sup> Alice Diop et Benoît Peyrucq, Rencontre animée par Wael Sghaier, Festival littéraire Hors limites à la Bibliothèque Dumont d'Aulnay-sous-bois, mars 2018

<sup>70</sup> Alice Diop, « Vers la tendresse », 2015

[[http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/47649\\_0](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/47649_0)]

<sup>71</sup> François Ekchajzer, « Vers la tendresse », janvier 2017

[<http://www.telerama.fr/television/a-voir-sur-telerama-fr-vers-la-tendresse-magnifique-film-sur-l-amour-dans-les-quartiers,152277.php>]

m'ont parlé différemment lorsqu'on s'est vus en tête-à-tête. » . C'est avec eux qu'elle a tourné les scènes plus fictionnelles de son film.

« J'ai eu envie de faire de ses voix un film » est écrit au début du film. Dans les interviews, la voix d'Alice Diop est affirmée et directe. Mais elle ne juge pas, pose les questions pour comprendre, pour qu'ils racontent et que la pudeur disparaisse. Elle les écoute et les spectateurs écoutent aussi. La voix des jeunes hommes devient une voix off qui se confie à une amie et réfléchit. Le ton de la voix est celui de l'intime, le rythme est calme, il n'y a pas de gêne. Il y a un besoin de parler. La prise de son n'est pas très bonne, avec une acoustique très présente. Mais cela rajoute à la sincérité des paroles. Cette voix en off prend tout son relief avec les scènes de fictions avec les jeunes de Montreuil, qui sont très silencieuses. Ils incarnent les voix. Sans ces rencontres, sans cette confiance et ces paroles, il n'y aurait pas eu de film. Cette justesse de sincérité dans la rencontre est l'essence du film.

La justesse des voix dans le documentaire prend son élan si la volonté de donner la parole est politique.

Françoise Davisse, dans « *Comme des lions* », suit les grévistes de l'usine PSA d'Aulnay-sous-Bois. La fermeture de l'usine en 2014 menace la perte d'emploi de 3000 ouvriers. Leur lutte est représentée par leurs discussions, leurs débats et leurs actions : on suit de plus près certains d'entre eux. C'est un film dynamique qui suit la temporalité des deux ans de lutte.

Ce sont des voix en colère, en questionnement ou assurées, combatives, fatiguées mais fraternelles entre elles. Ce sont des paroles qui sont aussi peu relayées, qui s'imposent avec force face à des politiciens habitués à s'exprimer : l'aplomb est émouvant. Écouter les émotions des ouvriers en connaissant leur situation questionne l'empathie du-de la spectateur-riche.

Cette justesse dans leurs voix est-elle plus émouvante que celle recherchée de la voix d'un-e acteur-riche ? Dans l'involontaire se crée de vrais moments de cinéma.

## CONCLUSION

Rappelons-nous le point de départ : la justesse de la voix des acteur-ric-e-s se construit au moment du tournage, dirigée par le-la réalisateur-ric-e et enregistrée par l'équipe son. Les questionnements de la mise en scène et les manières d'enregistrer sont nombreuses, c'est la complexité d'un travail dont les circonstances sont mouvantes. Elles se conditionnent dans un rapport à l'image, à l'environnement et aux paramètres de jeu de l'acteur-ric-e. C'est un trio interdépendant, dont la sensibilité et l'écoute doit être importante.

L'acteur-ric-e est juste dans un contexte : celui du film. Ceci va d'un instant minime - l'intonation d'un mot dans une réplique - au jeu dans son entièreté. Ainsi j'expérimente un travail de « tricotage » des voix dans mon film de fin d'études, à partir d'une tonalité de jeu naturelle. La construction d'un film par le montage, le montage son et le mixage et les choix qu'ils impliquent, participe à trouver les voix d'un film : rythme, tonalité, émotions. Ils composent les personnages et leurs pensées.

La structure des personnages trouve sa justesse dans la voix des acteur-ric-e-s : vraisemblance d'un accent, manière d'utiliser la langue. Certain-e-s réalisateur-ric-e-s font alors le choix d'acteur-ric-e-s proches de la réalité des personnages. Ils peuvent aussi mettre en scène une interprétation distanciée des dialogues écrits. Plus l'acteur-ric-e est proche du personnage - dans ce qu'est le personnage et ce qu'il vit et ressent, plus son jeu sera juste.

Si la justesse de la voix des acteur-ric-e-s figure dans les préoccupations de la construction d'un film, cela apportera toujours une vérité au film, une identité particulière et une émotion.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### Ouvrages

ABITBOL Jean, *L'odyssée de la voix*, Edition Champs Sciences, 2005

BOUCHARD Vincent, *Pour un cinéma léger et synchrone ! Invention d'un dispositif à l'Office national du film, à Montréal*, Edition Presses Universitaires du Septentrion, 2012

BOULA DE MAREÛIL Philippe, *D'où viennent les accents régionaux ?*, Editions Le Pommier, 2010

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Editions Gallimard, 1975

CHION Michel, *Le complexe de Cyrano, la langue parlée dans les films français*, Editions Cahiers du Cinéma Essais, 2008

KARPF Anne, *La voix, un univers invisible*, Edition Autrement, 2008

NACACHE Jacqueline, *L'acteur de cinéma*, Editions Armand Colin, 2005

TOMATIS Alfred, *L'oreille et le langage*, Editions du Seuil, 1963

SOJCHER Frédéric (coordonné par), *La direction d'acteur*, Edition Les Impressions Nouvelles, 2017

### Articles de revue

BERTHIER Patrick, « Territoires de la voix », *MEI, Médiation et information*, n° 8, 1998

CHION Michel, « Le cinéma Européen et ses langues : Doublage, langues et voix en Europe », *Revue Mise au Point*, n°5, 2013

CHION Michel, « Les nouveaux masques de la voix : Notes sur une évolution de la voix au cinéma dans les années 80 et 90 », *MEI, Médiation et information*, n°9, 1998

DELORME Stéphane, « Dossier : Les jeunes acteurs français », *Cahiers du cinéma*, n°732, avril 2017

PIERRE Sylvie, « Federico Fellini », *Cahiers du cinéma*, n°229, mai-juin 1971

PLANCHENAULT Gaëlle, « La voix : La *commodification* des voix au cinéma : un outil de différentiation et de stigmatisation langagière », *Revue Entrelacs*, n°11, 2014

VIROLE Benoît, « Les aspects culturels de la vision et les autres modalités perceptives, partie III. L'ouïe : Précis de l'audition considérée sous l'angle de ses singularités », *Voir*, n°30-31, novembre 2005

### Sites internet

AMARGER Michel, « Dossier de presse Haut et Court “ *Wesh, Wesh, qu'est-ce qui se passe ?* ”, Entretien avec Rabah Ameer-Zaïmeche », 2002

[<http://www.hautetcourt.com/film/fiche/236/wesh-wesh-quest-ce-qui-se-passe-droits-echus>]

BERGALA Alain, « Conférence sur l'invention de l'acteur moderne », 2005

[<https://www.cineclubdecaen.com/evenement/exception04.htm>]

CARDINAL Serge, « *Les quatre écoutes : écouter, ouïr, entendre, comprendre* » Notes sur Pierre Schaeffer, “*Le donné à entendre*” et “*les quatre écoutes*”, chap. In *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris : Seuil (1966), p.103-128, janvier 2014

[[http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2015/10/resumes\\_serger-cardinal\\_les-quatre-ecoutes.pdf](http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2015/10/resumes_serger-cardinal_les-quatre-ecoutes.pdf)]

CHAUVIN Jean-Baptiste, « Livret sur le film “*À nos amours*” de Maurice Pialat », CNC, 2015

[<https://www.cineligue->

[hdf.org/cineligue/15/2015\\_2016/a\\_nos\\_amours/a\\_nos\\_amours\\_livret.pdf](http://hdf.org/cineligue/15/2015_2016/a_nos_amours/a_nos_amours_livret.pdf)]

CIEUTAT Anne-Laure, « Entretien avec Nicolas Cantin », mai 2015

[<http://www.bande-a-part.fr/cinema/entretiens/nicolas-cantin-ingenieur-du-son-trois-souvenirs-de-ma-jeunesse>]

CIEUTAT Anne-Laure, « Entretien avec Arnaud Desplechin », mai 2015

[<http://www.bande-a-part.fr/cinema/entretiens/arnaud-desplechin-trois-souvenirs-de-ma-jeunesse>]

CNRTL, Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, Définitions de justesse, voix, vérité

[<http://www.cnrtl.fr/definition/justesse>;<http://www.cnrtl.fr/definition/voix>;<http://www.cnrtl.fr/definition/verite>]

COUSTON Jérémie, « Victoria », juillet 2015

[<http://www.telerama.fr/cinema/victoria-un-projet-fou-qui-nous-rappelle-combien-il-est-fou-de-tourner-un-film,128854.php>]

DIDIER Isabelle et RAYNAUD Philippe, « La voix au cinéma, une constante mutation : entretien avec Michel Chion », décembre 2017

[<https://www.inaglobal.fr/cinema/article/la-voix-au-cinema-une-constante-mutation-10030>]

DIOP Alice, « Vers la tendresse », 2015

[[http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/47649\\_0](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/47649_0)]

EKCHAJZER François, « Vers la tendresse », janvier 2017

[<http://www.telerama.fr/television/a-voir-sur-telerama-fr-vers-la-tendresse-magnifique-film-sur-l-amour-dans-les-quartiers,152277.php>]

FERENCZI Aurélien, « Il était une voix », décembre 2009

[<http://www.telerama.fr/cinema/il-y-a-des-sons-qui-se-perdent,50545.php>]

INA Archives, « Robert Bresson : À propos des acteurs », 1965

[<http://www.ina.fr/video/I00015542>]

LORENZINI Danièle, « Stanley Cavell, la philosophie, le cinéma », janvier 2015

[<http://www.fabula.org/acta/document9086.php>]

NACACHE Jacqueline, « Le personnage filmique », 2008

[<https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/articles/personnage-filmique.pdf>]

OMÉLIANENKO Irène, « Ronit Elkabetz, une actrice à vif », mai 2018

[<https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/ronit-elkabetz-une-actrice-a-vif-1964-2016>]

PASCAUD Fabienne, « Entretien avec Gérard Depardieu », mai 2014

[<http://www.telerama.fr/cinema/gerard-depardieu-j-aime-tellement-la-vie-que-je-me-suis-toujours-senti-riche,111917.php>]

PETIT Thomas, « Octobre Novembre », 2016

[[http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/3135\\_1](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/3135_1)]

POISSON Odile, « Les mystères de la voix, 4 notions pour comprendre », décembre 2013

[<http://www.cite-sciences.fr/fr/ressources/bibliotheque-en-ligne/dossiers-documentaires/les-mysteres-de-la-voix/4-notions-pour-comprendre/>]

PUJOL Rémy et LENOIR Marc, « Organe de Corti », octobre 2016

[<http://www.cochlea.eu/cochlee/organe-de-corti>]

SIMSOLO Noël, « Livret sur le film “*Chantons sous la pluie*”, de Stanley Donen », CNC, 2006

[[http://www.cip-](http://www.cip-paris.fr/uploads/media/default/0002/28/53c9eddbf101dcde50c4255a87b0b0b7018d0280.pdf)

[paris.fr/uploads/media/default/0002/28/53c9eddbf101dcde50c4255a87b0b0b7018d0280.pdf](http://www.cip-paris.fr/uploads/media/default/0002/28/53c9eddbf101dcde50c4255a87b0b0b7018d0280.pdf)  
f]

### Autres

ROY Emmanuel, « *La méthode Ken Loach* » documentaire interactif, coproduction Sixteen Films/Upian/ART, 2016

[<https://www.arte.tv/fr/videos/064203-009-A/filmer-la-surprise-la-methode-ken-loach/>

<https://www.arte.tv/fr/videos/064203-005-A/quelqu-un-qui-porte-le-film-la-methode-ken-loach/>]

DIOP Alice et PEYRUCQ Benoît, Rencontre animée par Wael Sghaier, Festival littéraire Hors limites à la Bibliothèque Dumont d’Aulnay-sous-bois, mars 2018

### Films Fémis

PELOSO Clémence, *Les coudes serrés*, 2018 (monté par Marine Chiu)

PETIT Thomas, *Octobre Novembre*, 2016 (monté par Léo Richard)

PETIT Thomas, *Dimanche*, 2018 (monté par Rémi Langlade)

## FILMOGRAPHIE

AMEUR-ZAÏMECHE Rabah, *Wesh, Wesh, qu'est-ce qui se passe ?*, 2001  
BRAUNBERGER Gisèle, *La direction d'acteur par Jean Renoir*, 1968  
BEN ANIA Kaouther, *La belle et la meute*, 2017  
CZAJKA Isabelle, *La Vie Domestique*, 2013  
DAVISSE Françoise, *Comme des lions*, 2016  
DE PALMA Brian, *Blow out*, 1981  
DE PERETTI Thierry, *Une vie violente*, 2017  
DE SICA Vittorio, *Ieri, oggi e domani*, 1964  
DESPLECHIN Arnaud, *Trois souvenirs de ma jeunesse*, 2014  
DIOP Alice, *Vers la tendresse*, 2016  
DONEN Stanley, *Chantons sous la pluie*, 1952  
ELKABETZ Ronit et Shlomi, *Gett, le procès de Vivian Amsalem*, 2014  
EUSTACHE Jean, *La maman et la putain*, 1973  
KASSOVITZ, Mathieu, *La haine*, 1995  
KROITOR Roman, *Paul Tomkowicz*, 1954  
KECHICHE Abdellatif, *L'esquive*, 2003  
KECHICHE Abdellatif, *La vie d'Adèle*, 2013  
KILANI Leïla, *Sur la planche*, 2011  
LEIGH Mike, *Bleak moments*, 1971  
LOACH Ken, *Ladybird*, 1994  
LOACH Ken, *Sweet sixteen*, 2002  
LOACH Ken, *Le vent se lève*, 2006  
MAÏWENN, *Polisse*, 2011

NAKACHE Olivier et TOLEDANO Éric, *Intouchables*, 2011

OBERMEYER Rayhana, *À mon âge, je me cache encore pour fumer*, 2016

PIALAT Maurice, *À nos amours*, 1983

SCHIPPER Sebastian, *Victoria*, 2015