

« Le son direct a été une révélation »

Nous nous sommes rencontrés tout simplement parce qu'Éric Rohmer avait vu un film que j'avais fait pour Jean Eustache, qui s'appelait *La Rosière de Pessac*. Il en a parlé à Pierre Cottrell, avec qui il travaillait aux films du Losange ; c'est là qu'intervient une anecdote amusante : je me trouvais par hasard au Crédit Lyonnais des Champs-Élysées où l'on appelait les gens par leurs noms, je vais chercher mon argent au guichet... Derrière moi, un certain Pierre Cottrell me dit : « – C'est toi, Ruh ? – Oui. – Je te cherche depuis des mois : Rohmer veut te voir en vue de son prochain film, qui s'appelle *Ma nuit chez Maud* ; il a vu *La Rosière* et il voudrait parler avec toi du son. » Donc, quelques jours après, j'ai été dîner chez Cottrell : j'ai commencé à parler du son avec Rohmer vers sept ou huit heures du soir ; cela a duré jusqu'à cinq heures du matin... Après cela, nous avons travaillé pendant huit ou neuf ans ensemble : il ne m'a jamais plus reparlé de problèmes sonores ! On s'était tout dit cette nuit-là.

Qu'est-ce que vous vous êtes dit ?

Cela serait très difficile à rapporter : je crois que j'ai été complètement sincère quant à ma sensibilité et ma technique de prise de son, et il semble que je l'ai convaincu puisqu'il m'a engagé aussitôt après pour *Ma nuit chez Maud*... C'est ainsi que j'ai fait la fin des « Contes moraux » – qui avaient commencé par *La Boulangère de Monceau* (pas de son direct), et s'étaient poursuivis avec *La Collectionneuse* (pas de son direct)... Le son direct a été une révélation pour Rohmer et pour moi ; notamment en ce qui concerne l'importance des *off* : nous avons tourné à l'économie, et si les *off* étaient *in*, c'est parce qu'il connaissait déjà son film entièrement dans sa tête, et n'avait pas besoin de gâcher de la pellicule ou du temps pour ses contrechamps ! Et il voulait quasiment que les voix *off* soient plus présentes que les voix *in* : c'est le seul metteur en scène qui m'ait demandé cela.

Cela posait des problèmes techniques particuliers ?

Cela posait des problèmes à cette époque, parce que les caméras étaient bruyantes, on tournait au Cameblimp qui n'était pas 100 % insonorisé, et qui était un monstre ! Mais

Rohmer voulait tellement le son direct que pour le parcours en Renault de Jean-Louis Trintignant, il avait choisi la voiture exprès pour qu'on puisse y installer le Cameblimp, avec Nestor Almendros, lui et moi ; pour qu'on entende bien les reprises dans les montées qui sont synchrones, les passages dans Clermont-Ferrand la nuit, sans aucun dialogue... C'est vrai que ça n'a pas été un film très simple : heureusement, c'était éclairé par Nestor avec très peu de chose, il s'arrangeait pour qu'il n'y ait pas trop d'ombres de perches... Et l'assistant que j'avais est devenu un grand opérateur du son, il s'appelle Alain Sempé : il n'avait jamais tenu de perche avant, il était magasinier chez Pathé, je l'avais engagé sur un coup de cœur parce que je le trouvais sympathique !

Qu'entendez-vous par « le son direct a été une révélation » ?

Contrairement à ce qu'on a pu dire, la Nouvelle Vague et Godard n'ont pas du tout accroché au son direct : c'est Rohmer qui a senti ce qu'on pouvait en faire, avec tout ce que cela implique d'imperfections, avec les respirations, les fonds d'air, l'acoustique du lieu. Cela a été une vraie révélation qu'un metteur en scène s'attache à ce point au son direct, avec autant d'intelligence, de sensibilité, de prévenance ; et une ouverture formidable pour d'autres cinéastes, comme Resnais ! En fin de compte, c'est autour de ce film-clé que s'est organisée toute ma carrière – puisque je suis et reste un incondtionnel du son direct. Je venais des grands reportages, de l'actualité, de la débrouillardise d'avoir du son coûte que coûte ; et là, c'était une confirmation par un long métrage, avec un texte important, à transmettre aussi bien en termes de diction que de présence... Si vous avez bien vu le film, il n'y a qu'un seul moment doublé ; à votre avis, lequel ?

Ce n'est pas la scène avec Trintignant et Marie-Christine Barrault, sur les hauteurs de Clermont ?

C'est vrai que j'en ai bavé, j'ai dû cacher un micro dans un arbre ! En fait, c'est assez simple : c'est la toute fin, que Rohmer avait tournée un an avant ; on voit que Trintignant n'est pas coiffé de la même façon, il a un visage un peu plus jeune... Il avait tourné tout seul avec Trintignant, Marie-Christine Barrault et sa petite caméra, à l'île de Ré, mais sans faire de son : il doit y avoir deux ou trois phrases post-synchronisées.

Les scènes chez Maud étaient tournées en studio ?

Ce n'était pas vraiment un studio, c'étaient (à côté de la rue Mouffetard) d'anciens studios de cinéma qui avaient brûlé et qui n'étaient pas tout à fait insonorisés : on les a légèrement traités le premier jour, Almendros pour les éclairages, et moi pour le son – avec un plafond en volume, parce que je voulais quand même une acoustique un peu chaude et pas réverbérée... Mais on entendait des rumeurs ou des nuisances venant de la rue du Pot-de-fer, ce qui amenait un petit quelque chose, au-delà de l'aspect hygiénique et *clean* du studio hermétiquement fermé ! C'est un film qu'on a tourné vite, en deux semaines et demie et avec très peu d'argent : pendant la semaine de Noël, on a filmé dans l'église de Clermont-Ferrand, au moment de la messe de minuit, avec les chants, les chœurs, le prêtre ; avec là aussi, un souci de réalité jusque dans le son. Et puis, nous avons tourné certaines séquences à l'extérieur de Clermont, où il ne neigeait pas : on s'est donc offert le

lune de recommencer plusieurs scènes importantes parce qu'il avait neigé et que ce n'était pas raccord ; nous sommes restés trois jours de plus à Clermont, pour tout refaire sous la neige. Ensuite, il y a eu *Le Genou de Claire* : on a vécu quelques semaines au bord du lac d'Annecy... Là, c'était 100 % en son direct : il n'y a pas un mot qui soit post-synchronisé, jusque dans certaines séquences où je trouvais qu'on entendait trop le vent dans les feuillages des peupliers – mais que Rohmer voulait conserver. J'ai réécouté cela il n'y a pas très longtemps : il avait raison. Il y avait aussi beaucoup de plans tournés sous la pluie, lorsque Jean-Claude Brialy et la jeune fille se retrouvent dans un petit cabanon près du lac – et pour les raccords d'eau, j'en ai vraiment bavé ! C'était une pluie artificielle, avec une lance de pompier : donc, au fur et à mesure qu'on envoyait des jets d'eau, la pluie s'accumulait et le bruit devenait de plus en plus fort ; j'ai été forcé de faire des rigoles pour évacuer l'eau et essayer d'avoir le même fond... Ce n'était plus de la prise de son, c'était du jardinage digne d'un sapeur-pompier ! Quant aux bruits de tonnerre, je les ai enregistrés après.

Dans le même endroit, près du lac ?

Il y avait une très belle réverbération naturelle dans cette cuvette entourée de montagnes ; mais c'était également un piège : quand il y avait beaucoup de circulation, on entendait comme si elles étaient là les voitures de l'autre côté du lac, à six ou sept kilomètres de distance... Et je précise que de tous les metteurs en scène avec qui j'ai travaillé, Rohmer est le seul qui ait fait recommencer le mixage parce que je n'en étais pas content. Pour *Le Genou de Claire*, on a changé de monteuse, de mixeur et d'auditorium, on a repiqué la pellicule ; d'abord parce que le producteur Pierre Cottrell l'a bien voulu, et parce que Rohmer m'a donné raison. Effectivement, on a amélioré de 40 % la qualité du son dont la première version était médiocre – bien qu'assurée par Jacques Maumont. Tout cela en bonne intelligence, sans conflits : il peut arriver que l'installation technique soit plus ou moins au point, que le mixeur soit plus ou moins en forme, qu'il s'entende plus ou moins avec le réalisateur... En fait, comme pour tous les films que j'ai faits avec Rohmer, je participais au mixage – sans pratiquer, mais en étant là pour donner des indications.

Pour L'Amour l'après-midi, vous avez travaillé en studio ?

Non, le seul film qu'on ait tourné complètement en studio est *Perceval le Gallois*. Même les bureaux étaient du décor naturel. Et il y avait pas mal d'extérieurs, vers la gare Saint-Lazare et du côté de Sèvres... Je me souviens seulement d'un problème avec Zouzou, qui était magnifique mais qui avait une voix très compliquée à enregistrer : un peu blanche, pas très marquée... On s'en est sortis ! Quant à la scène du talisman, nous avons tourné à côté de Saint-Lazare, dans un café au carrefour du boulevard Malesherbes où il y avait beaucoup de monde et de bruit : je me suis vraiment arraché les cheveux ! Nous avons essayé de tourner à des moments où il y avait moins de passage et de rumeur, afin que les champs-contre-champs puissent se raccorder sans trop de différence de fond ou d'ambiance. D'autant que je prenais tout à la perche, peut-être avec quelques petits micros cachés comme j'avais fait dans *La Maman et la Putain* – pour avoir un peu plus de présence et d'intelligibilité. Tout au long de cette période où je travaillais avec Rohmer, je n'ai pas changé de matériel, cela a toujours été au Nagra 3 ; même pour *Perceval* qui était entièrement en son direct ! Même

les *off* des musiciens, des chœurs, des chants, des textes... Pour un film de deux heures il y a eu une journée et demie de mixage: le film était complètement monté dans la salle avec les *off* qu'on prenait en direct – c'est-à-dire qu'on coupait la caméra, et on contait à enregistrer les chanteurs et les musiciens, parce qu'il savait que ça allait s'entendre le plan qui raccordait après... Pour *La Marquise d'O*, il a de même appris pendant et demi l'allemand littéraire pour lire Kleist dans le texte! Ou pour *Le Genou de Clémentine* est allé chez Truffaut et a pris le train à la gare Saint-Lazare, avec trois rosiers qu'il a plantés lui-même en février, six mois avant le tournage – parce qu'il savait qu'en juin, les rosiers auraient telle grosseur et telle couleur à côté du tennis... Cela aussi, c'est Rohmer.

Et pour La Marquise d'O, quels ont été vos choix particuliers ?

Pour *La Marquise d'O*, il y a eu très peu d'extérieurs: les deux premiers jours tournés de nuit à l'extérieur du château; puis tout s'est passé à l'intérieur de ce château avec les difficultés que crée la réverbération pour obtenir une captation sincère et naturelle de la parole. C'est pas dans tous les sens! Si j'ai pu traiter l'acoustique, c'est essentiellement grâce à la qualité du perchman et à la précision du micro... C'était le premier film où Nicole Ménégoz était la directrice de production; et heureusement qu'elle était là: le premier jour de tournage, à côté du château, des manœuvres américaines se sont déployées avec mille soldats et leurs hélicoptères, canons, tirs, etc. Il y en avait pour trois semaines: elle a réussi à faire arrêter ces manœuvres durant les trois semaines du tournage.

Est-ce que le tournage en langue allemande posait des problèmes ?

Surtout pour le perchman, qui ne connaissait pas l'allemand littéraire – mais qui a assisté d'une étudiante allemande qui connaissait le texte par cœur et lui faisait signe quand on passait d'un comédien à l'autre... Et pour moi, il n'y avait qu'à enregistrer.

Pour ce film comme pour Perceval, il n'y a eu que du son direct ?

Oui; mais ce qui montre aussi le côté méticuleux de Rohmer, c'est qu'au lieu de tourner en français, il a presque consacré plus de temps qu'au tournage en Allemagne – tant avec Suzanne Flon et tous les comédiens afin de retrouver en studio l'acoustique du château, et surtout des voix bien synchrones... Mais je n'ai pas pu assurer ce qui a été fait, dont s'est occupé Dominique Hennequin.

Est-ce que vous avez suivi les nombreuses répétitions pour Perceval ?

Non, je suis arrivé bille en tête, en découvrant les décors. Auparavant, Roland avait répété pendant un an – mais pas sur le plateau, et surtout avec les jeunes comédiens: Fabrice Luchini, les chanteurs, les musiciens... André Dussollier en revanche n'est pas venu.

Et dans cet immense espace, Rohmer ne vous a donné aucune indication ?

Non – mais là, c'était le début des micros HF, glissés dans les cottes de maille; mais surtout celle de Luchini. Il a fallu plus d'un an pour faire ces cottes de maille; mais surtout celles du Moyen Âge, et c'est ce qui a coûté le plus cher dans le devis du film..

handicap, surtout quand il fallait suivre Luchini à cheval! J'avais un autre problème, qui était le pas des chevaux sur le sol: j'ai fait mouler en caoutchouc des sortes de sabots, pour mettre sous les pas de certains chevaux – ce qui évitait les bruits perturbants, gênants ou inutiles... En outre, l'action s'étendait sur deux époques (le printemps et l'hiver): pour les décors peints en blanc, neigeux et cotonneux, j'ai joué la couleur d'un micro M160 – qui est un micro dynamique, à double ruban, chaleureux, réaliste, vrai, sincère... En revanche, pour toute la période printanière, avec les décors peints en vert, j'ai fait la prise de son avec des micros statiques, qui surenchérisent dans les aigus et les sifflantes, notamment pour les oiseaux. Je ne sais pas si beaucoup de gens ont fait la différence, mais elle existe et je suis persuadé qu'elle a dû apporter un peu plus de printemps ou d'hiver.

Vous avez parlé de cela avec Rohmer, ou c'est une décision que vous avez prise tout seul?

J'ai dû lui en parler, mais c'est moi qui ai pris la décision.

Alors que vous le décrivez comme quelqu'un de presque obsessionnel dans sa conception du film, il était aussi capable de vous laisser assez libre...

À partir de notre première nuit de discussion (« ma nuit chez Cottrell »!), il m'a fait une grande confiance... En fait, il a du mal à s'expliquer et il faut vraiment suivre son idée, ce qu'il veut – parce qu'il a tendance à parler très vite et nerveusement: donc, il faut être à l'écoute et bien faire attention à ce qu'il dit... Sans me prendre au sérieux, j'ai le souvenir que lors du tournage de *Perceval*, les comédiens ne comprenaient pas très bien la mise en scène de Rohmer, Nestor ce qu'il avait à cadrer, et moi ce que je devais enregistrer! Après avoir discuté avec les comédiens et Nestor, il me dit: « Alors, même vous, Jean-Pierre, vous ne comprenez pas ce que je veux? C'est vraiment que je me suis mal expliqué, ou que personne n'a fait attention! » Et d'une façon systématique, on ne faisait jamais beaucoup de prises, une, deux, trois maximum; à la fin de chacune, il demandait à Nestor: « – Pour vous, quelle est la meilleure? – Pour moi, Rohmer, c'était la deux, je crois que le panoramique était bien... – Et pour vous, Jean-Pierre? – Ah! Moi, je crois que dans la une, il y a eu une émotion qu'on n'a pas retrouvée après... » À chaque fois, on tirait celle où il s'était passé quelque chose pour le son.

Comment se passe un tournage de Rohmer?

Dans l'élégance et la bienséance, dans le respect des uns et des autres: comédiens, techniciens, toujours des équipes réduites au minimum... et d'une façon familiale: pour *Le Genou de Claire*, nous habitions tous la même maison, nous dînions très souvent ensemble, nous déjeunions sur le bord du lac dans la cantine des rasoirs Gillette (c'est à eux qu'appartenait la propriété). Pour *Ma nuit chez Maud* à Clermont-Ferrand, l'ambiance avait été semblable: nous habitions tous le même hôtel, il y avait une vraie vie de petit groupe... Pendant le tournage, Jean-Louis Trintignant a eu sa petite fille et cela a été une fête pour tout le monde!

Vous restiez dans le climat du film, ou vous parliez de tout autre chose?

On ne parlait pas vraiment du film, on parlait du cinéma en général, de la situation de Rohmer aux *Cahiers du cinéma*, on racontait des anecdotes... À table, il parlait beau-

coup ; sur le plateau (toujours sur un ton très saccadé, très vif, très rapide), c'était pour dire l'essentiel du travail à faire – sans fioriture ni dispersion... Et à faire vite : pas plus de trois prises, donc il ne fallait pas se tromper ! Mais je n'ai pas le souvenir de moments tendus ni de pression.

En ce qui concerne l'organisation du tournage, Rohmer vous contactait longtemps à l'avance ?

Plusieurs mois à l'avance. Mais jamais on n'a longuement parlé avant les tournages du climat sonore qu'il voulait, je crois qu'on se comprenait très vite... En revanche, il est arrivé souvent que pour enregistrer des raccords de sons seuls, de silences, d'ambiances (par exemple pour couvrir l'appartement de *Ma nuit chez Maud*), il vienne écouter avec moi. Je me disais : « Qu'est-ce qu'il va s'ennuyer à monter les étages, à attendre une heure qu'on ait la bonne ambiance, qu'on coupe, qu'on reprenne... » Quant aux bruits d'orage du *Genou de Claire*, je les enregistrais tout seul et les lui faisais écouter aussitôt après.

Est-ce que la structure de travail avec Ménégoz était déjà en place du temps de Cottrell et Schrøeder ?

Oui, cela répondait à son tempérament : après Georges Prat au son, après Bernard Lutic à l'image (c'était un type formidable, qui travaillait très vite et ne pouvait que s'entendre avec lui), Rohmer a été jusqu'à faire de la vidéo avec des jeunes issus de Louis-Lumière... *Perceval* doit être le film le plus luxueux, le plus majestueux qu'il ait jamais fait : en studio, pendant trois semaines, avec des costumes, des chevaux, des musiciens, des chanteurs ! C'est un film que je montre assez souvent dans les universités ou les écoles, et qui est tout à fait étonnant – d'abord par la mise en scène, qui frise parfois un certain grotesque ou la bande dessinée : lors du tournage, j'avais un peu le sentiment que *Perceval*, c'était Tintin.

Entre Rohmer et Almendros, il y avait une grande complicité ?

Une énorme complicité. C'était simplement : « Nestor, ça va ? Jean-Pierre, ça va ?... » Ni plus ni moins ; sans jamais rentrer dans le tarabiscotage ou la complication. Il faut dire aussi que la pratique de Rohmer est extrêmement traditionnelle ! Il est arrivé une histoire amusante avec Nestor – qui faisait l'image et le cadre en même temps ; le perchman, Michel Laurent, avait l'habitude de placer son micro dans la réserve, juste au-dessus du cadre... De sorte qu'une fois, ne voyant pas ce micro, Nestor est devenu blanc de panique et a dit à Rohmer : « Je crois que j'ai mal cadré, je n'ai pas vu le micro dans la réserve ! Michel, où étais-tu ? »

Vous avez collaboré à Villes nouvelles ?

Non, cela s'est arrêté avec *Perceval* – après quoi il a engagé Georges Prat, qui avait travaillé régulièrement avec moi et était un peu de la même école... Il a travaillé une nouvelle fois avec Nestor parce que celui-ci était peiné de ne plus le faire, mais il y a eu une espèce de rupture – tout à fait humaine et normale ! Rohmer a voulu faire preuve d'alternance, changer d'équipe technique et je le conçois très bien : peut-être prend-on des habitudes, on devient moins à l'écoute... Le seul reproche que je lui fais, c'est de ne pas l'avoir dit.

Comment définiriez-vous ce qu'il a apporté à votre carrière ?

Beaucoup de confiance en moi : c'est lui qui m'a fait comprendre l'importance du son direct pour certains films, certaines atmosphères, certains metteurs en scène... Il m'a confirmé dans ce choix.

Dans ces films faits avec Rohmer, de quoi êtes-vous le plus fier ?

Je suis content de *Perceval* – pas simplement pour la technique, mais pour la réussite d'ensemble : avec le traitement des *in*, des *off* pour les chants, les oiseaux, les pas de chevaux qui sont là sans être là, sans perturber mais en apportant un peu de véracité, qui rentrent dans le grotesque tout en restant sérieux... Tout ce qui fait que le film tient debout grâce au son.

Propos recueillis par
Noël HERPE et Priska MORRISSEY en janvier 2005.