

Sur le tournage, une aide auriculaire pour dormir sur ses deux oreillettes

Dans «Voyages en Italie», la cinéaste a adopté une méthode originale consistant à glisser un enregistrement dans l'oreille de ses interprètes. Un dispositif de plus en plus utilisé dans le cinéma.

Initialement réservée à la télévision, étendue au théâtre dans les années 2000 (où elle équipe couramment les souffleurs mais s'intègre aussi à certains dispositifs de mise en scène, comme chez le cinéaste australien Simon Stone), l'oreillette se fait un chemin vers les plateaux de cinéma. Il y a déjà longtemps qu'elle remédiait aux mémoires défaillantes d'icônes paresseuses – notamment Depardieu, qui n'aurait plus appris une ligne depuis *la Bête dans la jungle* (2004) où il donnait, appareillé, la réplique à Fanny Ardant avec quelques secondes de retard. Johnny Depp, adepte de longue date de l'aide auriculaire, lui doit également d'avoir tout juste bouclé son tout premier gros rôle francophone (*Jeanne du Barry* de Maïwenn).

Capsule. Mais en marge de ces usages de stricte nécessité, l'oreillette a pris récemment une autre dimension : celle d'une approche différente de la direction d'acteurs, adoptée par des cinéastes en recherche d'une nouvelle modalité de tournage, et d'un certain rendu de jeu. *Voyages en Italie* en est un nouvel exemple. Sophie Letourneur parle d'une «méthode du perroquet» consistant à glisser dans l'oreille de son interprète une captation sonore. Soit un matériau issu de séances d'improvisation, elles-mêmes inspirées d'enregistrements documentaires, souvenirs d'un véritable voyage en Italie de la cinéaste avec son compagnon en 2016. Le tout, retravaillé sous forme de dialogues, et restitué en direct par Philippe Katerine (dans ses



Philippe Katerine et Sophie Letourneur dans *Voyages en Italie*. METEORE FILMS

films précédents, elle leur faisait écouter les enregistrements avant les prises). «C'est comme parler sans réfléchir, ça crée une spontanéité paradoxale», nous explique la réalisatrice qui évoque chez son interprète une «expérience de transe».

Avant elle, Bruno Dumont s'est converti depuis une décennie à ce procédé, initialement dans *P'tit Quinquin* (2014) pour remédier aux difficultés de mémorisation d'un acteur, puis dans *Jeannette* (2017) où les scènes chantées l'imposaient. «Il l'a généralisé depuis *Coincoin*» (2018), rapporte son ingénieur du son Philippe Lecoœur, qui depuis lors enferme le réalisateur, trop bavard pendant les prises, dans une capsule insonorisée depuis laquelle il dirige tous ses films. «Il finira par le faire depuis chez lui», ironise Julie Sokolowski, actrice devenue répétitrice, assistante mise en scène et cheville ouvrière de ce dispositif assez lourd (une voiture son occupée par une scripte, un combo, Dumont et elle, tous deux dotés de micros reliés aux oreillettes) dont elle assume la part d'étrangeté et d'envoûtement – soulignant l'emprise qu'exercent sur les comédiens ces «petites voix dans la tête» qui font un drôle

d'écho aux obsessions dumontiennes, à la schizophrénie et à Jeanne d'Arc évidemment.

«Télépathiques». Au-delà de cette mystique de l'outil, qui place l'auteur dans une position sinon divine, en tout cas mentale, il faut voir dans l'oreillette le retour d'une vieille lune du cinéma moderne. A savoir une ancienne fâcherie avec l'actorat : sa fausseté immanente, son culte aveugle de la psychologie, sa «perversion de l'interprétation» comme dirait un Rossellini qui donnait leur texte aux acteurs au dernier moment, pour se prémunir contre les démarches de jeu trop réfléchies.

Ainsi que le fera peu après Godard, qui passera carrément dans les années 60... aux oreillettes (*Vivre sa vie*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*). C'est une certaine idée de l'acteur-machine qui est en jeu, manière d'appliquer la lettre de Bresson (*Notes sur le cinématographe*) : «Supprime radicalement les intentions de tes modèles.» Hors de toute psychologie, installés dans une réactivité irréfléchie, les interprètes se libèrent selon un double mouvement. Julie Sokolowski : «Ils sont à la fois fragilisés par cette

possession, et rassurés de nous avoir dans leur tête. Ils n'ont jamais peur de ne pas savoir quoi dire.»

Trop tôt pour parler de tendance : chez Tapages, un des deux principaux loueurs de matériel de la région parisienne, on concède en mettre «un peu plus qu'avant» à disposition des ingénieurs, sans chiffrer ni s'enflammer. Mais on note tout de même que l'oreillette a gagné récemment son premier César, logée dans le pavillon d'un Benoît Magimel équipé pour environ la moitié des scènes de *Pacifiction*. Une première également pour son réalisateur, Albert Serra, qui savoure cet outil grâce auquel «le centre de gravité de l'acteur redevient son cerveau : il fixe sa concentration sur un point situé à l'intérieur de sa tête».

Ce pourrait être un mot de Bresson, qui avait aussi dans les *Notes* cette mystérieuse remarque vis-à-vis de ses «modèles» (et non «acteurs») : «Entre eux et moi, échanges télépathiques, divination.» Nul doute que le réalisateur du *Journal d'un curé de campagne*, indéniabla autorité théorique d'un tel mouvement, aurait rêvé d'une oreillette.

THÉO RIBETON