

*Entretien de Philippe Vandendriessche,
ingénieur du son : « Sur la Création Collective »*

par Bérénice Bonhomme

*An interview with Philippe Vandendriessche,
sound engeneer, about team work*



Philippe Vandendriessche est né à Nivelles en 1958. Après des études techniques, il fait un graduat en Arts de Diffusion, réalisation, option son à Louvain-la-Neuve – Belgique. Sa carrière professionnelle lui permet d’aborder la prise de son dans les domaines musicaux, cinématographiques, télévisuels. Il collabore à plus de 1700 films publicitaires et 250 fictions, longs ou courts métrages, documentaires. Il réalise la conception sonore de nombreux films et constitue peu à peu une sonothèque de plus de 75000 éléments. Son travail est récompensé par de nombreux prix. Il est nommé aux Césars 2009 pour son travail sur le film « Séréphine », de Martin Provost. À partir de 1982 il enseignera les techniques de prise de son à l’Académie des Beaux-Arts de Charleroi (Belgique), à l’Institut des Arts de Diffusion, à l’Institut Saint Louis (Bruxelles), au Conservatoire Royal de Mons (ARTS2), à la SAE (Bruxelles) et à partir de 2012 il vient chaque année en tant que professeur invité à l’ENSAV de Toulouse. Son approche est sensible et les notions techniques s’appuient sur une réflexion esthétique, philosophique, vivante.



La création collective commence à deux

Prenons le cas d'une équipe de tournage de reportage/documentaire, avec le preneur de son et le caméraman. Pour moi, c'est un couple audiovisuel. C'est un peu comme ce qui est évoqué dans la parabole des aveugles, un tableau de Breughel, inspiré de cette parole de Saint Matthieu : « Si un aveugle conduit un aveugle, ils tomberont tous les deux dans un trou. » Le caméraman, quand il a l'œil à l'œil, ne voit que ce qu'il a au bout de sa caméra. Le preneur de son n'entend que ce qu'il a au bout son micro, surtout qu'on choisit des casques bien isolants. Mais il voit tout ce que le caméraman ne voit pas. Tandis que le caméraman entend tout ce qui se passe autour.

Le couple ne fonctionne pas si le caméraman n'ouvre pas les oreilles, d'autant que souvent le support d'enregistrement sonore est sur la caméra. Ça veut dire que s'il coupe la caméra, il coupe également l'enregistrement du son... L'écoute du caméraman peut également diriger son attention, puisqu'il entend dans l'espace. Quant au preneur de son, il voit tout : il peut protéger le caméraman, lorsqu'il recule ou risque de se cogner dans un mur. Il peut aussi suggérer des choses en parlant à l'oreille du caméraman. Par exemple : on tournait, pour un reportage, des séquences sur le passage du « Tour de France ». On attendait au bord d'une route. Le caméraman suivait les cyclistes, ils passaient devant la caméra et puis il les laissait sortir du champ. Mais moi, pendant ce temps-là, je regardais le « hors-champ » : on voyait une prairie avec des vaches et les silhouettes des coureurs qui se dessinaient sur l'horizon et c'était magnifique. Je lui ai murmuré : « continue de panoter », et il l'a fait. C'est un rapport de complicité et pas du tout un de ces rapports de force qui seraient fondés sur « toi tu fais du son et moi je fais de l'image ». Dans le cas présent « chacun son métier, et les vaches seront bien gardées » ne s'applique pas. On a donc eu, grâce à cette interférence, un troisième plan possible, et cela améliorerait la proposition. C'est ce qui est imprévisible qui peut être capté quand le « couple audiovisuel » fonctionne. Et les vaches seront bien regardées !

Ces mots « prévisible » et « imprévisible », sont intéressants, qui sont de l'ordre du visible et de l'invisible. Tu « prévois » qu'une course va passer, tu te places au bon endroit mais l'événement qui se présente te surprend. L'ouverture de la vision (l'imprévisible qui devient le visible), n'est possible qu'à travers l'autre personne

regardante, celle qui a les deux yeux ouverts et qui est pourtant le gars qui est supposé écouter !

Ça c'est de la création collective à deux personnes. Si, comme caméraman, tu exclus le gars du son, tu seras handicapé de la vue.

De l'importance de l'échange

Dans mon expérience, la collaboration avec les autres collaborateurs du film commence dès qu'on a fini de lire le scénario. Il y a tout de suite des questions à poser, à propos du : « comment on va faire ? ». Avant d'entamer une quelconque action, ma manière de procéder c'est de chercher du sens : « qu'est-ce que je fais là, qu'est-ce qu'on attend de moi, pour qui je travaille, qu'est-ce qui est nécessaire... ». J'essaie donc d'être *à propos, ad hoc*. Un scénario exprime des tas de choses, et il faut s'interroger sur les meilleures méthodes et les meilleurs instruments pour y arriver. Le talent d'un réalisateur, c'est celui de répondre à des questions qui lui sont posées, auxquelles il n'avait pas pensé, et pour lesquelles il a *l'art* d'inventer les réponses.

Il va réaliser un film et le preneur de son lui demande de parler d'un univers sonore, de l'environnement dans lequel les personnages vivent. Il faut poser des questions parce que tout n'est pas dit dans le scénario. Le réalisateur va bénéficier de l'apport des questions des différentes personnes qui vont collaborer au film. Ce sont les questions du « comment faire ? ».

Avec José Pinheiro, on tournait un « unitaire » (film pour la télévision), que Roger Hanin voulait produire : *Ne meurs pas*, tourné dans un hôpital. Un soir, le réalisateur était fâché parce qu'on avait laissé partir les figurants, alors qu'il fallait encore tourner un plan qui montre du mouvement des infirmières dans les couloirs de l'hôpital. J'ai proposé : « et si on mettait la caméra dans le point de vue du malade alité, qui voit un interstice sous la porte, il suffit de faire des ombres qui bougent et de faire une prise de son de bruits de pas dans le couloir avec n'importe qui. Et ce qu'on voulait exprimer est passé, tout simplement, par le son ». Le réalisateur a apprécié la proposition, qui était une solution « sonore » à ce qui était au départ un problème « visuel ». Dans la création cinématographique sonore, le plus simple, c'est de filmer la source, mais on peut dissocier le son et l'image. En champ/contrechamp, imaginons la même scène où, au lieu de filmer la personne qui parle, on filme la personne qui écoute : ça ajoute une dimension

supplémentaire, ce champ/contrechamp contrarié. Le simple fait de se poser la question : « est-ce qu'on doit voir la source ? », c'est de la création.

Des exemples de collaboration

Si on se pose à chaque fois la question de « *l'à-propos* », on doit sans cesse s'adapter, et donc devenir de plus en plus « intelligent », le terme « intelligent » étant pris ici dans ce sens qu'on se met ensemble pour tenter d'atteindre un but commun.

Il est nécessaire de définir aussi bien les dispositifs que les modalités de collaboration. C'est dire au réalisateur : « on peut faire ça avec tels moyens, mais on peut faire ça aussi avec tels autres moyens ».

Avec Ivan Goldschmidt, on a tourné une série : *François le célibataire et ses amis formidables*. Ce sont plusieurs films de 5 minutes. Cela se passe dans un bar, François cherche à séduire une fille avec l'aide de ses amis et à chaque fois, ça rate. C'était tourné en mode « improvisation ». Et comme on devait équiper chaque acteur d'un microphone personnel, j'ai participé à la validation des costumes. Chaque personnage devait porter un micro, caché. La plupart du temps les costumes sont choisis selon des critères stylistiques, mais cela ajoutait une problématique supplémentaire : il fallait que les acteurs portent un boîtier émetteur et micro, reliés par un câble. Pour une séquence l'actrice portait une jupe et un top. Pas possible de cacher le micro. On a gardé le costume mais alors elle ne pouvait pas parler, ou alors à des places précises où on avait un micro caché.

Les frères Dardenne, à la fin de chaque plan, font réaliser une pantomime silencieuse, pour avoir les sons produits des acteurs et les accessoires, sans les voix, ce qui réduit la quantité de bruitages à fabriquer et permet d'avoir tous les éléments nécessaires à la version internationale, tout de suite. C'est formidable. L'idéal, c'est d'enregistrer ces éléments sur place et que ce soit dirigé par le réalisateur et organisé par la régie, mais c'est rare qu'on procède comme ça. Les sons seuls, souvent on nous laisse entendre qu'ils devront se faire après le tournage, ou pendant la pause déjeuner. Pourtant, il est légitime que le plan de travail établisse qu'il faudra du temps pour le son. Lors de la préparation du film et quand on fait un « dépouillement », on pense souvent à ce que l'on va filmer mais rarement à ce qu'on devra entendre. S'il y a des chevaux, un carrosse, les bruits d'une époque, on aura tendance à répondre : « post-production », alors que c'est

parfaitement possible et souvent préférable de le faire sur place. Quitte à avoir les chevaux sur le tournage, autant les enregistrer.

Pour *Séraphine* de Martin Provost, j'avais échangé beaucoup de courrier avec le réalisateur, mais aussi avec les autres membres de l'équipe pour faire valoir l'intérêt de s'occuper de l'ambiance sonore en amont. J'ai eu la chance que le réalisateur mette en scène certaines ambiances sonores. On était dans un asile, la nuit. *Séraphine* est prostrée et on entend des cris. La scène a été mise en place dans l'espace, avec des comédiennes et des figurantes. Le réalisateur a expliqué à chacune ce qu'elle devait faire, avec une mise en scène rythmique. Et cela dans l'espace du décor, et avec la logistique du tournage : le régisseur qui empêche les gens de pénétrer sur le décor, le silence qui est fait. Ce travail est aussi important à réaliser que de diriger une scène filmée. Le résultat est superbe. On peut entendre la prise, en cliquant sur ce lien : <https://vimeo.com/233466178>.

L'équipe son, parent pauvre de l'équipe de film : un cliché ?

Les exemples de collaboration cités plus haut, ce sont des cas particuliers où il y a une vraie attention du réalisateur à propos du son. Souvent, il faut se battre. Souvent, les réalisateurs ne parlent pas beaucoup au son, mais il y a des exceptions. Philippe Lioret était chef opérateur du son avant d'être réalisateur. J'ai collaboré à quelques films publicitaires qu'il a réalisés en Belgique. Il passait plus de temps avec moi qu'avec le chef opérateur. Un producteur / réalisateur très intelligent avec qui j'ai fait pas mal de tournages, Bob Van Hammée, me demandait un casque et si j'entendais un défaut, il l'entendait aussi. Il était conscient des mêmes choses sonores que moi. Ce sont des exemples rares. Le plus souvent, les réalisateurs travaillent avec leurs yeux, concentrent toute leur attention sur l'image et donc, trop souvent, les dimensions sonores sont hors de leur sphère d'attention.

Rares sont ceux qui donnent des indications, qui disent : « je voudrais entendre ce personnage, même quand il est hors champ ». Souvent, le preneur de son va simplement couvrir au son ce qui est filmé, alors que cela pourrait être intéressant d'enregistrer le personnage hors champ. Il arrive fréquemment que les réalisateurs délèguent la question du son au chef opérateur son, mais c'est rarement explicite. Le fait que ce ne soit pas explicite comporte un risque, c'est que, découragé, quand les conditions favorables au « bon travail » du son ne sont pas réunies, on arrête de se battre et on arrête de demander, de faire la police du son. Et les journées passent ensuite sans qu'il y ait encore la moindre initiative pour faire du bon son...

Sur un plateau de tournage, l'image « organise » et le son « compose ». En fonction des choses de l'image, on s'adapte. Et dans ce travail de composition, il y a le travail d'orchestration du réalisateur qui est essentiel. C'est toujours une question de volonté. Si le réalisateur veut, et que la production l'écoute, tout est possible. Si l'ingénieur son veut du temps ou des moyens supplémentaires, « au dernier moment », c'est légitime que la production ne suive pas. Il faut préparer, discuter en amont. Pour *Séraphine*, on a eu beaucoup de dialogues en préparation. On échangeait beaucoup, on parlait des références sonores d'autres films. Et sur le tournage tout le monde était conscient des enjeux du son. Si l'équipe voit que le réalisateur passe du temps avec les gens du son, le reste de l'équipe comprend que le son, c'est important pour lui. J'avais posé des questions au réalisateur, à propos de l'univers sonore qu'il imaginait pour son film. En repérage, il a entendu une alouette. Pour lui, c'était l'oiseau de « Séraphine », le personnage principal. Il y a une scène à la fin où l'on voit des oiseaux et il y a eu une forme de « casting sonore » avec différents types d'oiseaux. Par ailleurs, comme je logeais près des décors, cela me permettait d'arriver avant l'équipe « bruyante », pour enregistrer des ambiances.

Échanges dans l'équipe

L'équipe image est souvent centrée sur elle-même, et d'un autre côté, certains opérateurs du son sont trop enfermés dans « le son » : ils écoutent fort et entendent des « problèmes », alors que le son ne sera jamais écouté aussi fort ensuite.

Prenons un autre exemple, connu, d'un tournage où l'on filme des acteurs dans une voiture qui roule, à travers la fenêtre. L'image préfère que la fenêtre soit ouverte, pour éviter des reflets. Le son préfère que la fenêtre soit fermée (pour des raisons évidentes). On peut être binaire : si la fenêtre est ouverte, il n'y aura que du son témoin, point. On peut aussi proposer d'autres solutions, par exemple le faire en studio (mais cela peut poser problème pour la vérité du ton, quand on est dans une vraie voiture, le bruit du moteur force à davantage porter la voix). On peut également construire un cône pour la caméra, qui évite le bruit.

Ce que je veux dire, c'est que de toute façon, le rapport de force est impossible à établir. On est 3 au maximum au son. On serait toujours perdants. Par force ou par nature, le chef opérateur son est un observateur, qui doit, en un clin d'œil,

évaluer les dynamiques d'équipe, les conditions qu'implique la mise en place, et qui s'adapte. J'ai plusieurs stratégies pour éviter d'entrer dans un rapport de force.

- Tout d'abord, le fait d'avoir fait de l'image, cela m'aide. Je suis aussi photographe. J'arrive avec mon Leica, et cela intrigue d'abord l'équipe image. Quand je montre ensuite mes photos et que je prépare des tirages à offrir à l'équipe, ils me considèrent comme faisant partie de leur groupe de « gens d'image » !
- J'essaie aussi d'arriver tôt sur le projet, d'être là avec mon équipe lors des essais caméra par exemple. Je pense vraiment qu'il faut être transversal et communiquer entre tous les corps de métier. Dire « Chacun son métier, et les vaches seront bien gardées » ne s'applique pas : on n'est pas gardiens de vaches. Si on se rend compte d'un problème en amont, il est beaucoup plus facile de le régler. Par exemple au début d'*Odette Toulemonde*, Catherine Frot a expliqué qu'elle ne voulait pas qu'on installe un micro sur elle. C'est le personnage principal ! On a eu une réunion avec le réalisateur et le chef opérateur et j'ai expliqué mon problème. Le chef opérateur a compris et a dit qu'on allait se débrouiller pour que ce soit possible de la suivre à la perche. Ensuite, cette problématique était intégrée parmi les autres conditions de tournage et tout était fluide.
- J'ai quasiment toujours souhaité constituer une équipe son qui comprenne une assistante, comme Laurence Morel, qui a fait la perche sur *Odette Toulemonde* de Éric-Emmanuel Schmitt. Outre ses qualités techniques, ses qualités humaines comptent. La personnalité est très importante dans une équipe de films. Ce n'est pas du tout une question de séduction comme on pourrait l'imaginer. Elle sait éviter les questions de territoires. Il n'y a jamais de négociation, de lutte de pouvoir, tout se fait dans la communication, de façon fluide.

Une approche belge ?

En même temps, j'ai sans doute une approche « belge » des choses. Il y a de vraies différences entre un tournage belge et un tournage français, en particulier en ce qui concerne la hiérarchie, l'organisation, la répartition des rôles. Ce que dit

Benoit Poelvoorde est assez juste¹, lui qui parle des tournages belges comme un « bordel » où tout le monde peut donner son avis.

Par exemple, un jour de tournage, en studio, il faisait chaud. J'étais en tongs. Un directeur de production me dit c'est pas possible, il faut venir en chaussures. Je réponds : en France oui, pas en Belgique. En France, tout est mis en fiche, tout est organisé. Lors des tournages mixtes, comme *En mai fait ce qui te plaît*, on voit bien la différence. Les techniciens français calculaient leur heures anticipées, leur heures supplémentaires, c'est un système très compliqué, qui occupe la production et l'esprit de l'équipe. En Belgique, on est des indépendants. J'annonce à la production un tarif par jour et c'est tout. Et s'il y a trop d'heures supplémentaires, on va négocier.

En France, la hiérarchie est prise très au sérieux. Je me souviens d'un conflit entre un assistant caméra et mon perchman. Ce sont des postes souvent en contact, qui peuvent se gêner l'un l'autre. Au lieu de parler directement au perchman, l'assistant caméra est venu s'adresser à moi, en tant que chef de poste, pour que je règle le problème. Au lieu de dialoguer directement d'assistant son à assistant image. Tout cela suppose un rapport de pouvoir. En Belgique, il n'y a pas carrière organisée, où on est assistant puis chef. On peut être chef de poste sur un film et puis sur un autre faire partie de l'équipe, sans avoir l'impression de déchoir.

D'un autre côté, je m'autorise à donner mon avis, et en France ce n'est pas toujours très bien perçu. Je me souviens d'un tournage de film avec Claude Pinoteau, quand j'étais tout jeune. J'étais allé parler à une comédienne qui marmonnait son texte. À la prise d'après, elle a changé d'intonation. Le réalisateur l'a remarqué et lui a demandé pourquoi elle donnait son texte différemment. Et elle a dit que c'était le preneur de son qui lui avait demandé. Je me suis fait engueuler ! Il n'y a que le metteur en scène qui peut parler aux comédiens. Parfois certains comédiens viennent me parler, souvent les comédiens qui travaillent aussi en doublage, parce qu'ils ont l'habitude de se réécouter. Par exemple, ils indiquent pour la prochaine prise, quand ils vont parler plus fort. Parfois aussi quand je sens que c'est fragile et que j'ai eu une excellente prise, je me permets de dire, en présence du réalisateur ce qui était bien (une tessiture, une profondeur dans les graves...) pour pas qu'on le perde à la prise suivante. Je ne dirige pas du tout les comédiens, mais je suis attaché à l'intelligibilité. S'il y a un problème, on doit le dire au réalisateur et pas directement aux acteurs. Si on nous délèguait un peu de « pouvoir » pour rectifier les problèmes d'élocution, d'intelligibilité, cela irait peut-

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=C46AbY7uAZs> : dernière consultation 11 octobre 2017.

être mieux. La mauvaise intelligibilité devient un problème, pas seulement dans le cinéma francophone. Jusque dans les années 50, les voix portaient, c'était rendu obligatoire par le matériel technique, les micros peu sensibles et puis on est sorti des studios et il y a maintenant des films où les dialogues sont marmonnés.

La post-production

La post production doit être convoquée avant le tournage pour que cela fonctionne. Parfois on nous demande de choisir le monteur son. Parfois on met en place un système d'enregistrement particulier, et il faut communiquer cela correctement au monteur son. Mais il n'est pas vraiment prévu d'interaction entre la prise sur le plateau et la post production. Il faudrait payer le voyage, le logement aux techniciens pour qu'il puisse y avoir un bon suivi. Avant, on pouvait davantage rencontrer et discuter avec ceux de la post-production. Tout d'abord, il y avait la nécessité de voir vraiment les gens, pour au moins déposer les bobines. Et puis en Belgique il n'y avait que deux studios de mixage. J'y passais des jours et des nuits, à apprendre mon métier. Cela m'a permis de comprendre les difficultés que pose tel ou tel enregistrement, de comprendre ce que l'on fait avec la matière que j'ai enregistrée sur le plateau. Mais peu à peu, les habitudes de travail ont changé et on se rencontre plus rarement.

Je trouve cela très bien qu'on ait la possibilité, depuis les années 90, de donner au monteur son et au mixeur, plein de pistes, enregistrées séparément. Je donne aussi le mix spontané de tournage. Ce n'est pas du tout la question de ne pas avoir de point de vue ou de perdre la maîtrise de son travail. Je ne veux pas que l'ego soit le fil directeur de mon travail. Le film est une matière vivante qui se révèle ensuite, au montage. Il est nécessaire de proposer des choses pour le montage. Sinon on s'arrêterait de tourner à la première bonne prise. Or cela ne marche pas comme ça. On ne peut pas présumer de ce qui fonctionnera au montage. D'autant que de plus en plus souvent, il y a deux caméras, donc deux points de vue différents et simultanés, qui imposeront, selon les choix faits au montage, des points de vue sonores différents. Sur le plateau, on ne peut pas faire des choix pertinents. En revanche, on peut établir une stratégie de prise de son qui multipliera les choix possibles en cours de montage.