

Gilles Corbeil, preneur de son

Atelier de maître tenu le 27 septembre 2011 à l'Université de Montréal

Transcription et montage : Pierre Lavoie

Texte revu et complété par Gilles Corbeil

1. L'analyse de la réalité sonore : le métier de preneur de son.....	2
2. Le travail du perchiste.....	4
3. Les contraintes du tournage et l'enregistrement des ambiances.....	5
4. Les avantages des technologies numériques.....	7
5. La vitalité du son direct.....	8

1. L'analyse de la réalité sonore : le métier de preneur de son

Gilles Corbeil : En tant que preneur de son, j'analyse la réalité sonore en isolant plusieurs sons sur des pistes séparées. Confronté à la réalité d'un plateau (bruits de l'équipe, sons parasites, etc.), je me concentre principalement sur l'enregistrement des dialogues. C'est la partie principale. Je dois isoler le plus possible les voix, mais je capte également des effets sonores et des ambiances. C'est mon rôle. Je ne suis pas un mixeur, je n'ai pas à faire la synthèse de mes pistes. Je veux plutôt donner du matériel au monteur et au mixeur ; c'est vraiment important pour moi d'analyser le plus possible tous ces sons et de les séparer. La synthèse se fera après. Dans mon cas, les évolutions technologiques m'aident beaucoup à réaliser cette « analyse ».

En effet, le rôle du preneur de son a beaucoup évolué avec la technologie, dans la mesure où le matériel influence notre façon de travailler. On est passé d'enregistreurs portatifs monophoniques (une seule piste), à la stéréo (deux pistes) et maintenant aux multipistes (entre quatre et huit pistes). Ça change beaucoup ma conception du travail. Le multipiste me donne une grande souplesse lors du tournage. Avant, comme il y avait seulement une ou deux pistes, je devais faire des choix dès le tournage. Le metteur en scène devait aussi établir une certaine coordination entre le travail des comédiens et du perchiste ; il devait contrôler la position des intervenants par rapport au cadre et au micro. Il fallait prévoir comment les éléments allaient arriver les uns après les autres, savoir comment doser... Le travail en multipistes m'enlève le poids de la réalisation de ce dosage, et me permet de me concentrer plutôt sur ma conception de la prise de son, c'est-à-dire le positionnement des micros aux bons endroits. On est maintenant capable d'avoir un contrôle beaucoup plus souple sur le résultat final, d'éviter les éléments indésirables, les bruits de vêtement venant des sans-fil, un bruit soudain entrant à la perche qu'on peut enlever facilement parce qu'il est pris séparément. Pour moi ça a été un énorme changement. Maintenant, je ne suis plus obligé d'être aussi précis. En somme, cette malléabilité me libère de la technique ; je peux me concentrer sur la qualité de la prise de son.

Malgré que je me concentre principalement sur l'analyse, je prépare aussi pour le réalisateur un mixage approximatif afin qu'il entende les interactions de ses comédiens. Ce même mixage va être relayé après coup pour la synchronisation des rushs, et c'est ce son qui sera aussi utilisé pour le montage image. C'est donc un son qui est utile assez longtemps dans le processus de création : du tournage, au visionnement des rushs, au montage-image. Il va même servir de référence pour le montage sonore. Durant la post-production, le monteur aura le loisir de tout jeter ou de garder ce qu'il préfère. C'est donc le matériau de base avec lequel on travaille. Il faut savoir apprécier cette base-là, que ce soit pour diriger les comédiens, écouter la justesse de leurs intentions, de leur ton. C'est vraiment un outil pour avoir un contact direct avec le jeu.

Question: Tu dis analyser la scène, le plateau. À quoi ressemble cette analyse? Quels sons retiens-tu, quels sons veux-tu rejeter? Par exemple, est-ce que ça t'arrive de mettre un micro pour le geste ou le souffle, la respiration d'un acteur, le mouvement d'un objet, tandis que tu prends avec une perche ou un sans-fil la voix?

Gilles Corbeil : Oui. Prenons une scène où il n'y a pas de dialogue. Il n'y a rien qui m'empêche de mettre un micro sans-fil sur un comédien pour justement aller chercher ses respirations, sa présence. Je ne sais pas si vous avez vu le film *Ce qu'il faut pour vivre* de Benoit Pilon ? On y présente un Inuit dans un hôpital de Québec qui se fait traiter pour la tuberculose. Le réalisateur m'a dit que le comédien allait jouer cette maladie et qu'il voulait qu'on sente dans le déroulement de l'histoire l'évolution de l'état du personnage. Dès qu'il n'y avait pas de dialogue et que j'avais la possibilité d'aller mettre un micro sur le personnage, Benoit Pilon était content parce que l'on sentait sa respiration rauque.

Je me permet aussi, parfois, de demander une prise spéciale au son, de faire un son libre et d'aller chercher, par exemple, tout le déplacement d'un véhicule, du début à la fin, de façon à ce qu'on puisse l'isoler et ainsi faciliter le montage. Dans *Le vendeur* de Sébastien Pilote, il y a une scène extérieure avec le personnage principal interprété par Gilbert Sicotte, un autre comédien non professionnel et un tracteur qui traverse le cadre. Comme le plan est large, je ne pouvais approcher mes micros pour capter le dialogue. J'ai mis des sans-fils aux comédiens et j'ai capté l'ambiance globale avec un autre micro. J'ai donc isolé trois sources et ce fut utile parce que les répliques du comédien non-professionnel sont très différentes d'une fois à l'autre et l'arrivée du tracteur est très réaliste et n'interfère pas avec les voix.

Même sur un film de fiction, je vois le tournage comme un documentaire. Je suis là pour documenter les sons. Parce qu'ils sont présents, qu'ils apparaissent dans la prise de son, j'aime mieux pouvoir les contrôler, les isoler plutôt que les éliminer.

Question : En temps normal, combien y a-t-il de micros sur un plateau de tournage?

Gilles Corbeil : C'est sûr que j'y vais un peu avec les limites de mon appareil. Je peux enregistrer six pistes séparées et deux autres qui servent pour le mixage que je fais sur le plateau. Donc on parle de huit pistes. J'ai une possibilité d'utiliser six microphones, en tout cas six pistes, car rien ne m'empêche de mettre plusieurs microphones sur une piste. J'essaie dans mes prises de son de rester le plus simple possible, c'est-à-dire à la fois de donner de la souplesse, du contrôle pour la suite des choses, mais j'essaie quand même d'être minimaliste. Il ne faut pas compliquer les choses inutilement, car la technique peut devenir lourde à gérer. Admettons que l'on prend une situation plus ou moins difficile où l'on est obligé d'avoir des micros d'appoint : je mettrais par exemple un micro sans-fil sur chaque comédien ayant une réplique ; j'ai évidemment la perche avec mon micro principal. Je peux aussi y aller d'une paire de micros stéréo pour les ambiances. Donc s'il y a une scène avec deux ou trois comédiens, j'ai un minimum de trois sans-fils, une perche et un micro stéréo d'ambiance. Les six pistes sont souvent remplies rapidement, même si ça fluctue beaucoup selon les situations.

Question : Et la perche, suit-elle le dialogue même s'il y a des micros sans-fil pour chacun des comédiens?

Gilles Corbeil : Oui. Vous savez, il n'y a rien qui bat la qualité d'un microphone sur une perche, à la fois pour sa qualité de construction (par rapport à la minuscule membrane du micro sans-fil) et aussi par le fait qu'elle est dans une position idéale pour aller chercher la voix. C'est ce qui donne le plus de nuances et le plus de qualités sonores. Un bon perchiste réussira à suivre le dialogue ; dans *Le vendeur* par exemple, même quand les comédiens sont de dos, on ne sent pas la couleur de la voix de Gilbert Sicotte changer. Il y a dans ce film une transition toute naturelle dans les déplacements des comédiens, le niveau de la voix est bon. Tout cela malgré le fait que ce comédien joue beaucoup, dans sa composition de personnage, avec l'intonation, avec son niveau de voix –ça devient parfois plus « mâchouillé ». La perche réussie à rendre ses écarts dynamiques avec une clarté, une présence, une chaleur difficiles à reproduire autrement.

Les sans-fil sont là pour pallier à des problèmes ; ils permettent d'isoler les voix, d'avoir une certaine sécurité sur les dialogues. Même si le perchiste apprend le dialogue à l'avance et va chercher toutes les répliques, il y a parfois des comédiens qui se penchent, se tournent, ou improvisent... Dans ces situations, les sans-fils donnent une sécurité ; en même temps, cela permet aux comédiens de bouger plus librement, de dire leurs répliques comme ils le sentent. Mais je recherche principalement une bonne qualité de prise de son avec la perche. Je vais mixer les sans-fil un peu quand je sens que j'en ai besoin, mais sinon je ne les mets pas dans le mix.

Question : Avec les nombreux microphones, est-ce que ça arrive qu'on doive refaire les scènes, justement parce que le son n'était pas assez bon ?

Gilles Corbeil : J'avoue que maintenant avec les multipistes et depuis que les sans-fils sont devenus efficaces, faciles à utiliser et fiables, ça prend vraiment des conditions très difficiles pour avoir à refaire le son et le dialogue d'une prise. En plus, les monteurs sonores peuvent aller piger dans les quatre ou cinq prises d'un même plan. C'est magnifique parce que ça permet au réalisateur de conserver le son direct des prises, c'est-à-dire le travail qu'il a peaufiné sur le plateau avec les acteurs. Quelle que soit la qualité des sons que l'on a intégré au montage et au mixage après coup, il n'y a rien qui bat la qualité du son direct. C'est un but que je me donne à chaque film ; je veux éviter le nombre de moments qui devront être post-synchronisés.

2. Le travail du perchiste

Question : Est-ce qu'il t'arrive souvent de travailler avec deux perchistes, compte tenu des défauts qu'on connaît des sans-fil, y a-t-il des mises en scènes qui exigent de travailler avec deux micros-perche ?

Gilles Corbeil : Oui. C'est l'idéal. Ça ne m'est pas arrivé souvent, pour des raisons de budget. Sur de plus petits plateaux, on est que deux au tournage, donc il faut vraiment que ce soit des choix de production qui soient faits à l'avance pour essayer d'avoir deux perchistes aguerris. Mais j'ai l'impression que le métier de perchiste est sous-estimé. C'est vraiment un métier exigeant, que je trouve personnellement plus difficile que le métier de preneur de son. Les perchistes sont dans l'ombre. C'est un

travail technique, mais qui est d'une importance capitale pour la qualité du son et qui influence aussi beaucoup tout le travail du plateau.

Moi, je préfère travailler en retrait, pour ne pas être dérangé par tout le va-et-vient sur le plateau. Le perchiste est donc le seul qui représente le département son quand on est deux, le seul qui a à intervenir avec tous les autres départements sur le plateau, que ce soit les machinistes, les éclairagistes ou le directeur photo qui, évidemment, ne veut pas que le micro apparaisse dans le cadre. Le travail du perchiste demande donc beaucoup de doigté, et c'est pour ça que ce n'est pas évident d'avoir deux perchistes d'expérience, à moins que ce soit le choix de la production. Mais dans mon cas, ce n'est pas arrivé souvent. J'avoue que j'ai plutôt tendance à recourir à un micro de perche installé sur un support, caché, et des sans-fils, pour arriver à avoir un son de meilleure qualité. C'est sûr que si je voyais venir un projet qui nécessiterait deux perches, je n'hésiterais pas deux secondes à le demander, c'est vraiment l'idéal.

Question : Les perchistes écoutent-ils un mix des différentes pistes ou préfèrent-ils entendre uniquement le son de leur microphone?

Gilles Corbeil : Certains perchistes travaillent sans écouteurs. Ils ont tellement une technique précise, et suffisamment de métier pour connaître le résultat produit par telle ou telle position du micro. Il y a en a d'autres qui préfèrent entendre leur piste dans des écouteurs ; je peux très bien comprendre, puisque ça permet d'être sûr de ce qu'on fait, d'avoir plus de précision. Souvent aussi, certains travaillent avec un écouteur sur une oreille. De cette manière ils entendent le son de leur perche d'un côté et de l'environnement du plateau de l'autre. Ça leur permet d'être moins dans une bulle, d'être dans une position plus présente sur le plateau. C'est à mon avis l'idéal en fait, quand un perchiste travaille avec une oreille à découvert ; il atteint un équilibre entre la réalité enregistrée et l'expérience humaine du tournage.

3. Les contraintes du tournage et l'enregistrement des ambiances

Gilles Corbeil : Je préfère les petites productions où on va me donner les moyens d'obtenir du bon son direct. Souvent avec une équipe réduite, il est plus facile d'avoir la complicité et de se faire accepter comme équipe son. Vous vous imaginez que sur une équipe de tournage, il y a 95% du plateau qui s'occupe de l'image, des décors aux costumes, tout va pour l'image. Nous sommes les seuls qui s'occupent de la dimension sonore. Pour bien des gens sur le plateau, le son est abstrait, ils ne comprennent pas les exigences qu'on a. Une partie de mon travail consiste donc à développer une complicité avec les autres artisans du film.

À ce sujet, la personne la plus importante pour moi est le premier assistant à la réalisation. C'est lui qui dirige et qui détermine ce qu'on va tourner, comment on va le tourner, c'est le chef d'orchestre de la logistique. Le réalisateur, lui, s'occupe plus de la direction des comédiens, de tous les aspects créatifs. C'est avec l'assistant à la réalisation que j'ai le plus de contact pendant le tournage. Par exemple, si j'ai besoin d'un son seul, je lui demanderai de planifier 5 minutes supplémentaires après la fin du tournage de la scène. Parfois, j'aime bien demander aux comédiens de refaire la scène

une fois, seulement au son. Ils nous donnent alors exactement la même chose, les mêmes intonations, les mêmes niveaux de voix, etc. Ça permet d'aller chercher des petits bouts de dialogues qu'on n'a pas eu parfaitement. Ça donne des choses merveilleuses. Ça permet de recaler ces petits bouts et de sauver une scène qui aurait eu besoin d'aller en post-synchro.

Sur un plateau de tournage, les horaires sont tellement chargés que les assistants à la réalisation ne nous donnent pas toujours le temps pour le son. Ils disent qu'il faut aller ailleurs, qu'il faut préparer autre chose, les gens ont déjà commencé à bouger. Les sons seuls restent tout de même une contrainte pour bien des assistants. C'est pourtant plus précis et ça évite d'aller chercher des sons génériques dans des sonothèques, qu'on entend d'un film à l'autre, et qui enlève beaucoup de spontanéité et de spécificité au son.

Ce principe s'applique aussi aux ambiances ; quand on peut les prendre directement sur le plateau, à la fin ou pendant les prises, c'est toujours payant. J'essaie maintenant d'avoir un microphone qui sert spécifiquement pour l'ambiance, au moment même où on fait les prises. C'est un outil qui est de plus en plus important. Je vais vous donner un exemple. Nous sommes dans un endroit très bruyant et nous avons un dialogue à filmer en champ/contre-champ. En arrière-plan, il y a une autoroute. La perche est là, j'ai mis des sans-fils pour sauver une réplique dans l'éventualité d'un passage de camion ou de voiture. On tourne à une caméra, donc on fait un champ avec des déplacements de véhicules en arrière. Et là, un camion passe au même moment qu'une réplique. Ça va, j'ai le dialogue, mais j'ai ce camion qui est très présent. Bien sûr, ce camion ne sera pas là lors du tournage du contrechamp. Alors, au montage, je vais être au champ avec ce camion qui passe et tout de suite ça va couper sur le contre champ où il n'y a plus de camion. Pour être sûr que j'ai exactement le même son de véhicule, je mets un microphone suffisamment loin du dialogue que la voix n'entre pas dans la piste « ambiances ». Alors le monteur sonore va être capable de garder son camion sur toute la scène montée, même quand on va être sur le contre-champ, parce qu'il aura une piste indépendante avec seulement l'ambiance (et pas le dialogue). Cette technique facilite donc la continuité du montage. De plus, elle me permet de placer le micro à un endroit qui me donne une perspective par rapport à la caméra. J'essaie toujours de donner une perspective au son.

Question : Est-ce que ces ambiances se retrouvent souvent dans le mixage final ?

Gilles Corbeil : En fait, les gens apprécient beaucoup ces sons d'ambiance. Je dirais que plus je fournis d'éléments, plus le monteur et le mixeur les utilisent. Certains réalisateurs aiment avoir une signature sonore, c'est-à-dire de conserver une trace des lieux où on a tourné. Je suis toujours surpris et content de voir à quel point ils les utilisent. Ça m'encourage, d'une production à l'autre, à leur en donner un peu plus, à être généreux. C'est cette attitude qui est bien au Québec, face au son direct, à l'émotion qui s'en dégage. Ce qui sort de ces sons peut être troublant et touchant.

Justement, j'ai parlé à Sébastien Pilote qui a présenté son film aux Etats-Unis et il a été surpris de voir à quel point les gens étaient sensibles au son. Ils ont remarqué le travail sonore, c'est comme une particularité des petites productions. C'est bien beau d'avoir toute la technologie et des armées complètes qui refont tous les effets sonores, par exemple, sur le cinéma américain. Il y a une surabondance de détails, mais on dirait qu'on y perd en émotion. En tout cas, quand le film n'exige pas nécessairement tous ces effets. Et c'est comme si de retourner à quelque chose de très minimaliste comme façon de tourner, de travailler le son direct, ça permettait à la magie d'opérer. Les gens sont finalement plus sensibles qu'on pense à ça. C'est pour ça que les concepteurs et les mixeurs qui ont ce matériel en demande toujours plus.

4. Les avantages des technologies numériques

Question : En musique ces temps-ci, on revient un peu aux vieilles technologies, on laisse de côté le numérique lors de l'enregistrement. Est-ce qu'il y a ça au cinéma? Est-ce qu'on utilise la bobine pour enregistrer?

Gilles Corbeil : Il y a tellement d'avantages à travailler en numérique en cinéma.

Premièrement, le multipiste analogique est très lourd à gérer. Avec mon Cantar numérique (de la compagnie Aaton), j'ai un équipement plus compact (même s'il n'est pas très léger). Ça me permet d'occuper un espace plus réduit sur le plateau, ce qui est une qualité ; je n'ai pas de gros chariots bourrés d'équipements qui ralentissent mes déplacements et réduisent ma mobilité. Je mets le Cantar dans un sac avec un récepteur sans-fil et je peux à peu près tout faire –travailler dans des véhicules en mouvement par exemple.

Deuxièmement, la prise de son numérique a un meilleur rapport signal-bruit : je peux alors sous-moduler de plusieurs décibels et être encore capable par la suite de sauver le son. Autrement dit, je ne suis pas obligé de me tenir aux limites du volume d'enregistrement, j'ai plus de jeu, ce qui évite que mon signal distorsionne lorsque le dialogue ou les bruits deviennent forts.

Troisièmement, je trouve que les convertisseurs de mon enregistreur numérique rendent bien les qualités des sons, et ce de manière « naturelle ». Je sens donc moins le besoin de retourner à la « chaleur » du son analogique qu'on avait sur les appareils à bande (le Nagra par exemple). On retrouve un peu cette chaleur avec les appareils plus récents.

Quatrièmement, comme toute la post-production se fait en numérique, j'évite l'étape du transfert des bandes (de la numérisation des sons) ; mon appareil enregistre des fichiers sur un disque dur et je n'ai qu'à donner ces fichiers sans devoir les convertir. Cela permet aussi de réaliser facilement plusieurs copies.

Cinquièmement, mon Cantar me permet de pré-régler des modes d'écoute. Je peux entendre tous les éléments en stéréophonie, mais aussi passer facilement d'un mode à l'autre pour me concentrer sur la perche, sur les sans-fils, sur l'ambiance. Je peux

modifier mes réglages et changer mon écoute même pendant l'enregistrement. Ça me permet d'avoir facilement une idée des interactions entre les différentes pistes, et donc d'être conscient par exemple des problèmes de phase entre les différents microphones.

Sixièmement, mon appareil est très performant au niveau du *monitoring*. Je parlais d'analyse tout à l'heure (je sépare tous les éléments sur des pistes) ; le *monitoring*, lui, me permet de faire la synthèse en temps réel. Ça me permet de créer un mix pour le réalisateur ou pour d'autres membres de l'équipe et en même temps de m'attarder à d'autres éléments. De cette manière, je me concentre sur ce que je veux sans gêner le travail de la réalisation, ou des autres sur le plateau. Par exemple, l'équipe de direction photo veut entendre le dialogue, parce que le chariot « Dolly » commence à bouger à un moment précis dans ce dialogue. Je donne alors des écouteurs au chef machiniste. Les possibilités du *monitoring* m'offre une souplesse qui a changé beaucoup ma façon de travailler.

Septièmement, les manipulations numériques ne sont pas permanentes. Rien n'empêche après coup, quand la prise est terminée, de refaire mon pré-réglage pour avoir exactement le mix que je veux. C'est d'ailleurs pour ça que je préfère ne pas trop utiliser les filtres que me propose l'appareil. Je capte les informations brutes et le monteur et le mixeur pourront retravailler les fréquences (égalisation des hautes ou des basses fréquences) et nettoyer au besoin. Ils ont des outils très précis.

Pour toutes ses raisons, je ne retournerais pas aux technologies analogiques pour faire de la prise de son au cinéma.

5. La vitalité du son direct

Quand on a commencé à travailler avec des systèmes numériques multipistes, il y a eu un moment donné une sorte d'obsession pour la pureté du son. On utilisait alors des algorithmes de réduction de bruit pour nettoyer le plus possible les dialogues, mais il y a des effets secondaires à ça. C'est comme si ça enlevait la vitalité de la prise de son. Moi, je préfère de loin qu'il y ait un son un peu plus sale ; mon travail est alors de le contrôler, de le doser, pas d'éliminer toutes les imperfections. C'est ce qu'un mixeur m'a dit : il tient pas à avoir les bandes les plus pures possibles, il veut le son le plus juste, celui dont la justesse émotionnelle permet de garder la vitalité d'une prise. S'il y a cette justesse, il sera toujours possible de doser l'ambiance, de rééquilibrer les éléments. J'ai entendu parlé d'un réalisateur qui au *playback* avait demandé à ce qu'on recommence tout ça ; il détestait l'utilisation de la réduction de bruit et il préférait de loin un son sale qui représente la force du son direct. Je trouve que c'est une bonne leçon, de rester proche du son au tournage et de laisser le rééquilibrage des ambiances au mixage. C'est important de maintenir l'émotion dans tout le processus.

Je me souviens d'une scène du *Vendeur* qui se déroule dans une salle communautaire : tous les gens du village dansent. La réalisation avait décidé d'utiliser un ensemble de musiciens « live ». On aurait pu pré-enregistrer la musique et la faire jouer en *playback* pendant le tournage. Mais là, on recherchait une émotion particulière, on voulait cette couleur du son « live » avec la synchro parfaite entre le jeu des

comédiens, des figurants et la musique. Avec six pistes, il me manquait d'espace, alors j'ai enregistré chaque instrument séparément sur un ordinateur. J'étais en situation de contrôle, à l'intérieur, je pouvais m'installer comme il faut, je n'étais pas obligé de bouger pendant toute la journée... Alors ça m'a permis de rajouter huit autres pistes sur un ordinateur.

Au départ Gilbert Sicotte ne devait pas parler. Je ne lui ai pas posé de sans-fil, mais de toute façon, il y a de la musique qui joue très fort. Sur l'émotion du moment, Gilbert chantonnait et parlait dans le creux de l'oreille à sa fille (avec qui il danse). Ils ont gardé cette prise parce que c'est tellement beau, il y a une complicité ; on sent le lien et l'amour des personnages. Pour capter clairement la voix de Gilbert, il aurait été possible de demander au groupe de faire semblant de jouer, et de diffuser la musique pré-enregistrée dans de petits écouteurs à l'oreille des comédiens. En même temps, la musique et le bruit des gens qui dansent et parlent lors du tournage ont créé une bulle autour du père et de sa fille. La scène aurait été différente s'ils avaient joué en silence. À mon avis, c'est bien plus important ça, quitte à refaire le son après, que d'avoir un bon son mais que l'émotion ne soit pas là. Il y a des fois où il faut s'ajuster comme ça, pour l'image, pour les comédiens, pour l'émotion.

Merci de votre écoute !