

Ciné-Bulles

Métier : preneur de son : Serge Beauchemin

Patrice Poulin

Volume 7, numéro 1, août–octobre 1987

URI : id.erudit.org/iderudit/34542ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Poulin, P. (1987). Métier : preneur de son : Serge Beauchemin. *Ciné-Bulles*, 7(1), 38–41.

Tous droits réservés © Association des cinémas
parallèles du Québec, 1987

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Filmographie partielle de Serge Beauchemin

- 1987 : **The Dumb Waiter** de Robert Altman
1987 : **The Room** de Robert Altman
1987 : **Québec, une ville** de Gilles Carle
1987 : **Caffè Italia** de Paul Tana
1986 : **Bach et Bottine** d'André Melançon
1986 : **Pellan** d'André Gladu
1986 : **Exit** de Robert Ménard
1985 : **le Million tout-puissant** de Michel Moreau
1985 : **Opération beurre de pinottes** de Michael Rubbo
1985 : **Une guerre dans mon jardin** de Diane Létourneau
1984 : **la Guerre des tuques** d'André Melançon
1984 : **l'Anticoste** de Bernard Gosselin
1983 : **les Années de rêves** de Jean-Claude Labrecque
1983 : **la Femme de l'hôtel** de Léa Pool
1982 : **Lucien Brouillard** de Bruno Carrière
1981 : **le Confort et l'indifférence** de Denys Arcand
1980 : **Une journée en taxi** de Robert Ménard
1979 : **Une naissance apprivoisée** de Michel Moreau
1979 : **Château de cartes** de François Labonté
1979 : **la Cuisine rouge** de Paule Baillargeon
1979 : **Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin** de Jacques Godbout
1978 : **les Servantes du Bon Dieu** de Diane Létourneau

Patrice Poulin

« La troisième dimension de l'image. »

■ Sur le plateau de tournage, l'espace occupé par l'équipe son est minime. Deux ou trois personnes composent habituellement cette équipe lors du tournage d'un long métrage fiction. Dans le cas d'un documentaire, une seule personne agit à la fois comme perchiste et preneur de son. En retrait, l'équipe son laisse place (a-t-elle le choix !) au centre stratégique du plateau : la caméra. Reine et maîtresse des lieux, la caméra fait s'agiter autour d'elle une équipe de 20, 30 personnes qui vont dynamiser leurs énergies dans un même but : obtenir une belle image.

La configuration même du plateau de tournage en dit long sur la place accordée au son. Est-il pour autant un facteur négligeable pour le film ? Certes pas, puisque, comme le souligne si justement Serge Beauchemin, dont la filmographie comprend une soixantaine de longs métrages, le son donne cette troisième dimension nécessaire à l'image. L'un répond à l'autre (même si parfois la redondance empêche l'exploitation maximale du son). Qu'il s'agisse de son direct ou de son postsynchronisé, de son libre sur une ou plusieurs pistes, de son mono ou stéréo, on tentera toujours de reproduire fidèlement (dans l'esprit de la prise de son direct) la vérité, celle de la voix du comédien ou de la personne interviewée.

« Je n'ai vraiment jamais théorisé sur la nature du son ou sur sa composition. Ce qui m'intéresse, c'est le son dans son rapport avec l'image. On m'a souvent demandé de faire des disques de son d'ambiance, de bruits de ville par exemple. Ce que j'ai toujours refusé puisque le son, dans

ce contexte, est trop abstrait. J'ai été habitué à composer un son par rapport à l'image. Le son suggère ce qui ne peut exister sur l'image.

« Le son est la troisième dimension de l'image. Il exprime la profondeur de l'image. On a souvent fait l'expérience, en tournage, d'enlever le son sur l'image. L'image perd justement cette dimension nécessaire à sa compréhension. On peut avoir une excellente image et un excellent son mais, s'ils sont séparés, ils ne veulent rien dire. Ou alors ils disent beaucoup moins. Souvent le caméraman exprime, à la fin d'une journée de tournage, son insatisfaction sur ses images, ses déplacements de caméra, etc. Mais dès qu'on y ajoute, aux rushes, le son, on change complètement l'esprit même de ces images. On leur donne plus de valeur.

□ Préparatifs et équipement

« La préparation que doit avoir un preneur de son, qu'il s'agisse d'un film documentaire ou d'une fiction, est toujours la même. Cela tient à une organisation en fonction de la géographie des lieux. À toutes les fois que l'on arrive sur un plateau de tournage, diverses questions se posent : où sera la caméra ? que va-t-elle filmer ? quelle place j'occupe par rapport à la caméra ? comment le son voyage-t-il dans cet espace ? C'est cela qu'il faut saisir rapidement.

« Sur un film documentaire, le preneur de son doit, de plus, faire la claquette pour la synchro. Donc il doit être visible pour la caméra et se situer adéquatement pour la prise à effectuer.

« Sur le film **l'Acadie, l'Acadie**, on filmait une assemblée d'étudiants qui votaient la grève et occupaient l'Université. Je suis allé me situer à l'endroit stratégique avec ma perche pour capter les interventions de la salle. Un micro-radio avait été placé tout près de l'estrade pour enregistrer les interventions au micro. Alors deux sources entraient en même temps et je faisais un mixage des deux, à la source, pour obtenir un son proche et éloigné en même temps. C'est ce qui donnait un effet de grandeur.

« On surveille toujours la caméra pour savoir si elle tourne en gros plan ou en plan large. Tout cela ce sont des gestes qui se font automatique-



Sur le tournage de **l'Acadie, l'Acadie** (Photo : O.N.F.)

ment. Il y a une complicité constante avec le caméraman. Parfois, le son va déterminer le cadre de la caméra. Quand il y a beaucoup de bruits, par exemple, que la parole est ce qu'il y a de plus important, le micro va se placer là où il peut capter le son. Le cadre se fait en fonction de la position du micro. D'ailleurs, un bon caméraman de documentaire est celui qui sait écouter sur un plateau.

« Toujours avant le tournage, mais cette fois pour le film de fiction, il faut essayer de prévoir les conditions de la prise de son. Aussi le monteur sonore et moi (maintenant, je vois à ce qu'il soit choisi avant le tournage) établissons à la lecture du scénario une liste des sons qui seraient susceptibles de servir au montage sonore.

« Au tournage, le réalisateur modifie souvent les actions, ce qui implique nécessairement pour nous de nouveaux changements. Même si, nous prévoyons tel son avant le tournage, c'est bien au tournage que s'effectuent, au fur et à mesure,

les prises de son. Souvent des éléments sonores spécifiques seront refaits immédiatement après les prises à la caméra ou à la fin de la journée. En règle générale, ce sont des prises qui ne peuvent être recréées par bruitage en studio.

« Pour les ambiances sonores, où la nature du son est importante, nous apportons un très grand soin à la prise. Par exemple, le bruit d'un coup de feu dans une forêt près d'une montagne un jour de pluie offre des caractéristiques particulières, et il serait difficile de le reproduire adéquatement en studio. Il faut nécessairement, et de plus en plus, donner des sons de grande qualité puisque la bande son internationale (c'est-à-dire sans les dialogues) représente une valeur de vente appréciable à l'étranger.

« Sur mon premier film, **la Corde au cou** de Pierre Patry, j'ai travaillé avec du matériel de l'Office national du film. Cet appareil utilisait du ruban magnétique 1/4 de pouce standard, mais il

- 1976 : **Jeux de la XXI^e Olympiade** de Jean-Claude Labrecque
- 1975 : **Au bout de mon âge** de Georges Du-faux
- 1974 : **Gina** de Denys Arcand
- 1974 : **les Vautours** de Jean-Claude Labrecque
- 1973 : **les Ordres** de Michel Brault
- 1972 : **Réjeanne Padovani** de Denys Arcand
- 1972 : **O.K. Laliberté** de Marcel Carrière
- 1972 : **Kamouraska** de Claude Jutra
- 1971 : **César et son canot d'écorce** de Bernard Gosselin
- 1971 : **la Maudite Galette** de Denys Arcand
- 1970 : **le Martien de Noël** de Bernard Gosselin
- 1970 : **Québec : Duplessis et après...** de Denys Arcand
- 1970 : **On est au coton** de Denys Arcand
- 1969 : **l'Acadie, l'Acadie** de Michel Brault et Pierre Perrault
- 1969 : **Un pays sans bon sens** de Pierre Perrault
- 1967 : **Avec tambours et trompettes** de Marcel Carrière
- 1967 : **la Visite du général de Gaulle au Québec** de Jean-Claude Labrecque
- 1967 : **le Train du Labrador** d'Arthur Lamothe
- 1966 : **Entre la mer et l'eau douce** de Michel Brault
- 1966 : **les Voitures d'eau** de Pierre Perrault
- 1965 : **Poussière sur la ville** d'Arthur Lamothe
- 1965 : **le Règne du jour** de Pierre Perrault
- 1964 : **la Corde au cou** de Pierre Patry

« Le son direct, il n'est pas nécessaire d'en souligner l'enjeu. C'est tout le rapport du cinéma à la vérité qui y est investi, et certains ne comprennent même pas qu'on puisse une seule seconde en discuter le postulat. Vérité du moment saisi, unique, de ce qui fut filmé et enregistré, vérité de la voix qui est sortie à ce moment-là des lèvres de l'acteur que l'on voit bouger. » (Michel Chion, **le Son au cinéma**, collection Essais, Cahiers du cinéma, Paris, éditions de l'Étoile, 1985, 220 p.)

avait la particularité d'être perforé sur un côté. Cela assurait le bon déroulement du ruban sur la tête de lecture à raison de 24 perforations/seconde (comme la pellicule) et cela permettait, évidemment, de synchroniser son et image. Par contre, la fragilité du ruban perforé et de la lourdeur de l'enregistreur étaient des handicaps. L'enregistreur était composé d'une batterie 12 volts jumelée à un convertisseur de voltage pouvant passer du 12 au 110 volts. Venait s'ajouter à cela, un amplificateur, un mixeur et un transformateur. Tout le contraire d'un système léger et portatif...

« Dès le début des années 60, la troisième génération de Nagra (appareil reconnu pour sa grande fidélité et sa durabilité), la Nagra III, arrivait sur le marché. Les deux générations précédentes n'étaient pas synchrones avec l'image. Elles fonctionnaient à ressorts et étaient destinées, plus souvent qu'autrement, au reporter de la radio. Les équipes télévision tournaient avec du 16 mm perforé (Magnasync). Les équipes de cinéma, elles, travaillaient avec le 16 mm ou le 35 mm magnétique (système Westrex).

□ Son direct et postsynchro

« Si j'avais le choix, je tournerais tout en son direct, pour pouvoir garder sa vivacité. Le son direct, c'est la vérité. L'espace que créent le son direct et le son postsynchro, est totalement différent. Les voix ne fonctionnent pas de la même manière avec les lèvres selon qu'il s'agit de son direct ou de son postsynchronisé. Le rapport espace-temps n'est pas le même.

« Bien entendu, le choix de la postsynchro peut relever d'un choix esthétique, d'un effet cinématographique. Ainsi on peut faire parler deux personnes dans la ville comme si elles étaient seules, sans bruit ambiant.

« Beaucoup de monteurs sonores au Québec se sont plaints à une certaine époque de la difficulté de monter le son direct. Il faut séparer les bandes (par exemple, quand deux personnes parlent, il faut séparer les dialogues), égaliser le son. Le travail d'assemblage est beaucoup plus complexe et ardu. Les monteurs sonores rêvaient tous de travailler en postsynchro. C'était devenu une mode de dire que le son direct, c'était de la merde. Mais la postsynchro offre le désavantage de se couper en quelque sorte du film. On pénètre dans un studio, dans le noir. Il faut bien sûr avoir un

réalisateur qui sache utiliser cette technique spéciale pour bien recréer les dialogues avec les comédiens dans un studio. Le Québec, contrairement à l'Italie qui possède une longue tradition de la postsynchronisation, débute à peine dans ce domaine. Cela est dû, probablement, à notre tradition du cinéma documentaire et de la prise du son direct qui n'est pas transposée dans le cinéma de fiction. À cause de cela, le cinéma québécois a eu très mauvaise presse côté son. Les spectateurs peuvent accepter un son passable pour un film documentaire. Mais quand il s'agit de la fiction, le son doit être clair et précis (*loud and clear* comme les Anglais le disent si bien). On ne peut pas faire des miracles et parfois la postsynchro est impossible à faire, pour des raisons strictement budgétaires.

« Mais les contraintes financières ont également l'effet contraire. Sur un plateau, lorsqu'une journée de tournage coûte 75 000 \$, on ne peut attendre que l'avion passe, que le camion s'arrête pour tourner. La pression est si forte qu'il est impossible de gruger 15 minutes ici et 15 minutes là sur l'agenda de tournage pour avoir un son propre. Alors l'on se tourne vers la postsynchro.

□ Dolby et multi-pistes

« Les modifications apportées dans les salles de cinéma avec le son dolby constituent un ajout important pour le film, un atout nouveau. La technique n'est pas si onéreuse, même si les gens ont peur dès que l'on parle de deux pistes de son au lieu d'une... Sur un long métrage cela peut représenter 50 000 \$. Mais qu'est-ce que 50 000 \$ sur un budget de 2 millions \$?

« Le son dolby est une réduction des bruits de fond. Appliqué au film optique, non seulement on réduit les bruits de fond, mais encore on augmente la dynamique du son. Ce système permet d'encoder et de décoder pour faire passer le son de deux à plusieurs pistes (4). Avec le système THX, la projection est sur support 70 mm avec son magnétique, contrairement au son du 35 mm dolby qui lui est optique. Au Canada, il n'existe qu'un enregistreur optique dolby à l'Office national du film à Montréal. Auparavant, on devait envoyer le film à New York ou à Hollywood pour effectuer le transfert. Le système Dolby est fort intéressant en autant que les systèmes de projection dans les salles sont bien réglés. Sinon, c'est pire. Il surgit des problèmes

« Le micro-radio n'est pas idéal. Il ne peut être l'équivalent d'un micro sur perche. Mais parfois il vaut mieux l'utiliser que de se rendre à la postsynchro. Je suis prêt à faire ce compromis majeur, quitte à perdre en qualité sonore. On y gagne en vivacité et en justesse de ton. » (Serge Beauchemin)

Métier : preneur de son

de phasage, des prédominances dans les sons qui n'arrangent rien du tout. Avec la nouvelle technique du son numérique sur optique, on évitera beaucoup de problèmes.

« Comme preneur de son, je reste limité. Quand je fais du son, sur une Nagra avec du ruban 1/4 de pouce, que ce soit pour la télévision, pour le 35 ou le 70 mm, c'est toujours avec les mêmes appareils, les mêmes micros. J'ai toujours la même qualité de son. Sauf qu'il y a un son qui aboutit sur un 16 mm optique (c'est le pire médium pour le son) et l'autre sur un 70 mm où il va devenir éclatant et remplir une salle.

« Maintenant, je suis heureux lorsque l'on tourne pour la télévision. Le film est transféré sur une bande magnétique pour le montage. Le son, lui, est transféré sur bande vidéo et après coup le montage sonore est fait sur une bande lisse (nouvelle méthode) à 24 pistes avec le code horaire (*time code*) qui relie le son et l'image. La copie qui est présentée est sur 3/4 de pouce ou 1 pouce magnétique. Donc, le son demeure magnétique d'un bout à l'autre de la chaîne sans passer par l'optique. Cela assure une plus grande qualité.

« Tout dernièrement, j'ai eu l'occasion, sur deux films de Robert Altman, de travailler avec un

système multi-pistes (8 pistes). Chaque comédien sur le plateau a un micro-radio et j'utilise une perche. En plus, je travaille avec une Nagra et un moniteur vidéo (comme Pierre Mignot, le directeur de la photographie, et Robert Altman). Au moment de faire la prise, je peux établir une première sélection des sons en fonction de l'image vidéo qui servira principalement pour la projection des rushes. Cette première sélection n'est pas, de façon générale, définitive puisque l'on peut revenir à la bande originale 8 pistes. Toutefois, il arrive qu'un mauvais choix soit fait à la prise de son direct. Alors, si le monteur sonore doit faire le montage avec le son direct, il a les mains liées par le choix du preneur de son. Ce qui est délicat et stressant pour moi, puisque je dois faire face à deux demandes de nature différente. D'une part, il faut obtenir un son respectable pour les rushes et d'autre part, donner beaucoup de sons libres pour le monteur sonore.

« Avec l'expérience, j'ai changé ma façon de procéder sur le plateau en fonction d'une plus grande collaboration avec le monteur sonore. Souvent ce qui manque aux preneurs de son, c'est de suivre le son à toutes les étapes, du début jusqu'à la fin du film. J'ai résolu ce problème. Maintenant, une fois que le montage sonore est commencé, je me mets à la disposition du monteur pour collaborer avec lui. » ■

« Aussi, pour diverses raisons économiques, culturelles, voire politiques, mais aussi esthétiques (goût du décor **vrai**), la majeure partie des films produits dans le monde, à la fin du siècle, sont post-synchronisés, et le son direct est devenu un fait minoritaire, une pratique de résistants. Seulement, comme pour toutes les résistances, le nombre de ceux qui s'en targuent ou qui s'y drapent est bien supérieur au nombre de ceux qui s'y engagent effectivement. »
(Michel Chion, **le Son au cinéma**, collection Essais, Cahiers du cinéma, Paris, éditions de l'Étoile, 1985, 220 p.)

À découper ou à photocopier

FORMULE D'ABONNEMENT

Abonnement 1 an (4 numéros) : 12 \$ au Canada
15 \$ à l'étranger

Je m'abonne à partir du volume _____ numéro _____ (inclus)

Je me réabonne _____

Nom _____

Adresse _____

Code postal _____

Téléphone _____

Versement par chèque ou mandat postal à l'ordre de :
Association des cinémas parallèles du Québec
4545, av. Pierre-de-Coubertin, C.P. 1000, Succursale M
Montréal (Québec) H1V 3R2 CANADA

Tél.: (514) 252-3021

CINÉBULLES