

Un mixeur de sons

Roger Lamoureux

André Leroux

Number 100, April 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51111ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Leroux, A. (1980). Un mixeur de sons : roger Lamoureux. *Séquences*, (100), 90–101.



ROGER LAMOUREUX

(entretien avec André Leroux)

- *Quand et comment s'est effectuée votre entrée à l'Office National du Film?*
- Après avoir fait mon cours classique au collège de Montréal et avoir complété mes deux années d'études de philosophie au Séminaire de Montréal, j'ai voulu apprendre l'électronique. Il faut dire qu'à l'époque l'avènement de la télévision me fascinait énormément. Je me suis inscrit à une école qui s'appelait alors The Canadian School of Electricity. A la fin de mon cours d'électronique, je me suis cherché un emploi et j'ai fait des demandes à plusieurs endroits dont l'O.N.F. Tout à fait par hasard, c'est l'O.N.F. qui a d'abord répondu à ma demande. Je suis alors entré en communication avec des gens de l'O.N.F. à Ottawa (à l'époque l'O.N.F. était installé à Ottawa) et on m'a invité à rencontrer Joseph Champagne. L'interview s'est déroulée à Montréal. Quatre jours après la rencontre avec Champagne, on m'a demandé si j'étais prêt à commencer à travailler, à Ottawa, le lundi suivant. J'avais alors vingt-cinq ans.
- *D'où provient votre intérêt pour l'enregistrement sonore?*
- J'avais un arrière-plan musical. Dans ma jeunesse, j'ai joué de la clarinette pendant plusieurs années. J'ai étudié le solfège et dirigé, pendant quatre ans, la chorale au Collège de Montréal. L'intérêt pour l'enregistrement sonore s'est développé au fur et à mesure que je travaillais. Mon emploi à l'O.N.F. a généré, en quelque sorte, cet intérêt. Si une autre compagnie ou un autre organisme avait répondu à l'une de mes demandes d'emploi avant l'O.N.F., ma carrière aurait sûrement pris une tout autre direction. J'aurais très bien pu me retrouver travaillant à Air Canada comme réparateur de système de radio. Mon intérêt pour l'enregistrement sonore a été accidentel.

Roger Lamoureux a mixé les sons de nombreux films de l'Office nationale du film. Citons, entre autres, *60 Cycles*, *Jour après jour*, *La Vie heureuse de Léopold Z...*, *Pour la Suite du monde*, *Saint-Denis dans le temps*, *Joseph Légaré, peintre* et plusieurs films de Norman McLaren.

- *Votre bio-filmographie indique que vous avez travaillé à presque tous les films qui se sont faits à l'O.N.F. Quelles ont été les grandes étapes de l'enregistrement sonore à l'O.N.F.?*
- Le plus important pas qui s'est fait dans ce domaine a été l'automatisation. Cette automatisation aide les mixeurs comme moi à travailler. Au moment où j'ai commencé à travailler à l'O.N.F., le système rock'n roll, devenu depuis indispensable au mixage de films, n'existait pas. Pendant plusieurs années, j'ai travaillé sans ce système. Quand on travaillait à une bobine de film d'une durée de dix minutes, il fallait se rendre à la fin de la bobine sans faire d'erreurs ou le moins d'erreurs possible pendant toute l'opération du mixage. L'avènement du système rock'n roll a facilité énormément le travail. Aujourd'hui, lorsqu'on commet une erreur, il est devenu possible de reculer de vingt pieds le 35 mm, de corriger une erreur, d'effacer et de continuer le travail. Le système rock'n roll nous permet de travailler avec une plus grande précision et d'éliminer les tensions qui nous assaillaient autrefois. Par contre, cette automatisation a engendré et provoqué une perte considérable de ce qu'il est convenu d'appeler, dans le métier, du *feeling*. Le travail est devenu une opération tellement mécanique qu'on ne le vit plus de la même façon. Il y a une partie de nous-même qui est réduite au silence. Avant l'avènement du système rock'n roll, il fallait vraiment mettre énormément de soi-même, investir beaucoup d'énergie, lorsqu'on faisait du mixage en longueur de dix minutes. A la fin des dix minutes, on se retrouvait beaucoup plus penseur qu'au début de l'opération de mixage. Le travail stimulait et forçait la réflexion individuelle. Aujourd'hui, tout se fait sans sueur et avec beaucoup moins d'implication personnelle. Le plus grand avantage est que le travail qui prenait autrefois une demi-journée à accomplir prend aujourd'hui une demi-heure ou quarante-cinq minutes, au maximum, à effectuer.

L'O.N.F. à l'avant-garde.

- *Est-ce que dans ce domaine, les innovations techniques ont été apportées de l'extérieur?*
- Non. Elles sont venues de l'intérieur de la maison. Je crois que l'O.N.F. a été le premier organisme canadien à utiliser ce qu'il est convenu d'appeler les *pick-up recorders*, c'est-à-dire des enregistreuses nous permettant de reculer, de corriger une erreur et de continuer le travail. Jusqu'à il y a quelques années, l'O.N.F. a toujours été à l'avant-garde dans le domaine des innovations techniques et a toujours précédé ce qui s'est fait dans l'industrie, au Canada. Depuis quelques années, le système technologique est devenu tellement complexe qu'il est impossible de dire où l'O.N.F. se situe exactement dans le domaine des innovations techniques. Il y a tellement de nouveaux gadgets technologiques qui apparaissent un peu partout sur le marché en même temps, qu'il est impossible de définir la position qu'occupe l'O.N.F. au sein du présent développement industriel de la technologie.

- *Pourriez-vous nous parler du travail d'un mixeur et de l'importance du mixage dans tout le processus de création d'un film?*
- Le mixage est la dernière étape de la post-production. On peut le définir comme étant l'agencement de tous les sons qui constituent la trame sonore d'un film. Le mixeur agence les dialogues, la musique, les sons et les bruits qui ont déjà été faits. Il les organise, les fond, les combine de façon à ce que l'agencement soit plaisant à l'oreille. Il cherche à ce que les dialogues, les noms, la musique et les bruits complètent le film le mieux possible. Quelquefois, il arrive que le travail du mixeur soit limité par la mauvaise qualité de certains sons mais, à l'O.N.F., ce problème n'existe presque plus. Mais le travail du mixeur demeure toujours tributaire des différentes pistes sonores. Beaucoup de choses ne dépendent pas du mixeur lui-même. Il peut arriver, par exemple, qu'à certains endroits la piste sonore laisse à désirer et qu'on ne soit pas en possession de suffisamment de matériel original pour corriger les lacunes et les imperfections. Quelquefois, il m'arrive de déplorer qu'un bruit de fond soit beaucoup trop vague. Si, par exemple, on a un bruit de fond de circulation et qu'on voit, dans l'image, une automobile filer d'un côté à l'autre du cadre, j'aimerais, personnellement, pouvoir entendre l'auto qui passe et non simplement entendre un vague bruit de fond. Je vais donc insister, au mixage final, pour qu'on entende le bruit effectué par l'auto qui passe dans l'image. J'essaie de faire en sorte que les gens fassent aussi bien leur travail respectif que moi j'essaie de faire le mien. Je suis aussi exigeant pour les autres que pour moi-même. C'est ultimement une question d'éthique professionnelle. Quand le mixage est complété, il ne reste plus qu'à faire la copie optique; ce qui est une opération purement mécanique.

Des musiciens sans chanteur.

- *Existe-t-il des différences majeures entre l'enregistrement de la musique et l'enregistrement des dialogues?*
- Je tiens tout d'abord à préciser qu'ici, à l'O.N.F., il ne se fait pas de post-synchronisation de voix. L'O.N.F. fait effectuer cette opération par des gens qui travaillent dans l'industrie privée. C'est l'une de ses façons d'aider l'industrie privée. Par contre, tout le travail de post-synchronisation d'effets sonores s'effectue ici même. L'enregistrement de la musique et l'enregistrement des dialogues sont deux choses complètement différentes. L'enregistrement d'une voix s'effectue normalement avec un micro. Evidemment tout dépend de la voix de la personne qui parle. Si la personne a des problèmes de dentition, causant de la sibilance, nous pouvons, avec certains filtres, résoudre techniquement ce qui découle de tels problèmes. Lorsqu'on enregistre de la musique, on travaille avec seize pistes sonores. Si, par exemple, six musiciens sont en studio, il est possible de les enregistrer individuellement sur une piste sonore séparée d'un même ruban. On balance ensuite le son de chaque instrument comme on le désire. Si on veut amplifier le son de la contrebasse ou de la batterie, l'opération d'amplification et de balancement de chaque son s'effectue après l'enregistrement musical. Il y a plusieurs années, on ne pouvait travailler qu'en son monophonique de telle sorte que les musiciens devaient harmoniser et balancer, entre eux, les sons de leurs instruments, sur le plateau,

pendant l'enregistrement sonore. On les enregistrait alors avec un ou deux micros. Aujourd'hui, les progrès techniques nous permettent, par exemple, d'enregistrer, le matin, les percussions et la guitare, de rajouter, l'après-midi, les saxophones et les instruments à vent et, dans la soirée, de superposer aux différents sons enregistrés la voix d'un chanteur. Conséquemment, les musiciens n'auront jamais vu le chanteur et ne sauront peut-être jamais qui a chanté au rythme de leur musique. Tout est fait séparément. La conséquence légèrement néfaste de ce mode d'enregistrement sonore est que la musique retentit comme un cri non retenu. Au moment de l'enregistrement, les musiciens jouent tous très fort. Il n'y a pas les variations d'intensité qui devaient exister à l'époque où la musique était enregistrée en son mono ou sur deux pistes. Certes, aujourd'hui on balance les sons après les différents enregistrements sonores, mais, inévitablement, la musique perd quelque peu de sa beauté et de sa qualité.

— *Comment s'effectue, pour vous, le travail de post-synchronisation?*

— C'est un travail qui s'effectue avec énormément de minutie. Mais cette minutie ne peut s'exercer qu'à partir du matériel qu'on me donne pour travailler. La post-synchronisation d'effets sonores est un domaine assez spécialisé qui exige beaucoup d'équipement. Les bruits se fabriquent et il faut avoir l'équipement requis pour les fabriquer. Je vous donnerai un exemple banal et apparemment insignifiant qui illustre bien ce que je veux dire. Le son d'une cloche à vache ne pourra jamais être remplacé par le son d'une cloche de table. On ne pourra jamais faire sonner une cloche de table comme une cloche à vache. Il vous faut la cloche à vache. Ça prend des années à ramasser l'équipement indispensable à un bon travail de post-synchronisation d'effets. Si vous n'avez pas la cloche à vache au moment requis, tout votre travail est paralysé et risque d'être réduit à néant. L'O.N.F. est fort bien équipé pour faciliter notre travail. Nous avons, par exemple, un studio dans lequel il y a un bout de plancher en asphalte nécessaire à la fabrication de sons de pieds qui marchent sur l'asphalte. Dans le même studio, on trouve un bout de plancher en ciment nécessaire à la fabrication de sons de pas sur un trottoir. L'O.N.F. possède également un bassin d'eau, doublé en plomb, qui n'émet aucun son. On peut ainsi fabriquer tous les bruits d'eau qu'on désire. Le bassin est creusé dans le plancher même. Il existe aussi une pièce adjacente au studio dans laquelle sont rangées toutes nos «trouvailles». «Trouvailles» qui pour nous ont beaucoup de valeur, il va sans dire. Plusieurs considéreraient cela comme des objets sans valeur qu'on jette à la poubelle. D'autres les chériraient comme des objets de collection. Pour nous, ce sont des instruments de travail qui ont leur valeur et leur nécessité. La cloche à vache est l'un de nos multiples instruments de travail.

Dépasser la technique.

— *Les tenants du son direct affirment souvent que la post-synchronisation dénature l'authenticité d'un film. Partagez-vous cette opinion?*



**Saint-Denis
dans le temps,
de Marcel
Carrière**

- Oui et non. Tout dépend du type de film dont vous parlez. Beaucoup de films tournés en son direct saisissent la réalité sur le vif et visent à capter l'instant dans ce qu'il a de plus immédiat et de plus irremplaçable. Ces films ne pourraient exister sans le son direct. Ils perdraient toute leur signification et tout leur impact s'ils devaient être post-synchronisés. Les films de Pierre Perrault constituent le meilleur exemple de ce type de cinéma. On ne peut pas les imaginer doublés. Par contre, il y a au moins la moitié des longs métrages qui seraient inaudibles et inintelligibles s'ils étaient tournés en son direct. Lorsqu'un film est tourné par une grosse équipe technique, ça devient très compliqué de tourner en son direct. Si, par exemple, une séquence est tournée sur la rue Sainte-Catherine, on ne veut pas avoir de micro dans le champ de la caméra. Pour résoudre le problème de l'enregistrement du son, on va tourner une piste témoin parce que lorsque l'environnement géographique est trop bruyant, on entend à peine ce que disent les comédiens.
- *Dans quelle mesure travaillez-vous directement avec le cinéaste? Comment s'opère le travail de collaboration?*
- J'essaie toujours de travailler en collaboration la plus étroite possible avec le cinéaste. Lorsqu'on travaille à un film, on se retrouve toujours finalement avec un son optique. Certains cinéastes ne sont pas toujours conscients des limitations du son optique. D'autre part, il faut préserver un certain équilibre entre les différents aspects constitutifs d'une trame sonore. Le compositeur veut qu'on entende les dialogues. Lorsque des conflits surgissent, je deviens une espèce d'arbitre qui doit expliquer à chacun comment on doit parvenir à trouver un équilibre entre les divers éléments constitutifs de la trame sonore. Le travail est

facilité et le produit final est beaucoup plus intéressant si, avant le tournage, j'ai la possibilité de discuter avec le cinéaste de ce qu'il veut obtenir au plan sonore et de rencontrer le compositeur de la musique avant l'enregistrement musical. Mais cela arrive rarement. Si on travaille avec des professionnels de la trempe de Maurice Blackburn qui savent comment un film se fabrique, les problèmes n'existent même pas.

— *Pourriez-vous nous parler de votre collaboration avec Claude Jutra lorsque vous avez travaillé à Mon Oncle Antoine?*



**Mon Oncle
Antoine,
de Claude
Jutra**

— Jutra avait tellement mis de lui-même dans ce film que ce fut une expérience tout à fait unique. Peu de gens savent que Jutra a lui-même doublé plusieurs comédiens du film. Le plus étonnant est que tout en faisant plusieurs choses à la fois, tout en assumant plusieurs fonctions à la fois (comédien, réalisateur, doubleur de voix), il contrôlait parfaitement toute son entreprise artistique. Rien ne lui glissait entre les doigts. Il savait exactement ce qu'il faisait. Et il était en pleine possession de tous ses moyens.

— *Dans votre métier, où commence l'art et où finit la technique?*

— Je dirais que mon métier s'apparente au travail d'un pianiste. Un bon piano demeure un bon piano, mais l'important est ce que le pianiste en tire. Tout est dans la façon dont il utilise l'instrument, dans la manière dont il le fait vibrer. Dans mon métier, si on a un bon équipement technique qu'on connaît très bien, on oublie la technique, on la dépasse. Après plusieurs années, il arrive un moment où la technique fait partie de soi-même. Avec chaque nouveau film et avec chaque réalisateur, c'est un nouveau défi qui se pose à moi. Il faut s'immerger dans le sujet du film, le comprendre tout en percevant la démarche du cinéaste et essayer d'agencer les sons de façon à ce qu'ils soient le meilleur complément possible de l'image. J'ai toujours soutenu et continue à soutenir

que, dans un film, le son ne doit jamais surpasser l'image. Il y a souvent des gens qui oublient cela. S'il arrive que le son en vient à dépasser l'image, il faut que cela soit voulu et ait été pensé. Mais c'est très rare que cela soit nécessaire. Il arrive malheureusement trop souvent que l'image soit si pauvre, si inexpressive, si vide et si mal foutue que le cinéaste tente de la sauver ou, encore pire, de sauver toute une séquence et, à l'ultime limite, de sauver tout un film par le son. Ce n'est sûrement pas ce qui fait un bon film. Une bonne piste sonore est celle qui collera le plus près possible à l'image, sans toutefois la dépasser.

Suer sur un film.

- *Vous considérez-vous comme un simple technicien entièrement au service des désirs et des décisions du cinéaste ou comme un créateur à part entière?*
- Je suis là pour offrir mon apport en tant que spécialiste du son. Je dois satisfaire le réalisateur tout en essayant, si c'est possible, de me satisfaire moi-même. Mais ultimement c'est le film du réalisateur et non le mien. Je ne perds jamais cela de vue; c'est pourquoi les conflits qui peuvent surgir entre moi et un réalisateur finissent toujours par se régler.
- *Il est dit dans votre bio-filmographie que Champs d'honneur de Donald Brittain, sur les cimetières de guerre en Europe, est un film qui vous tient particulièrement à coeur. Pourquoi?*
- *Champs d'honneur* m'a toujours tenu à coeur parce que c'est le dernier film sur lequel j'ai vraiment sué. Peu après la copie zéro de ce film, l'automation est apparue. Ce qui a entraîné la disparition instantanée de presque tous les problèmes que j'avais eus à mixer ce film. Il était désormais possible de corriger facilement toute erreur. Avant l'apparition de l'automation, cela était impossible. J'avais mixé *Champs d'honneur* avec Ron Alexander qui s'occupait de la musique et des dialogues. J'étais en charge des effets sonores. Comme le film était une série d'images de monuments, il fallait le rendre vivant, dynamique. La trame sonore lui a injecté l'indispensable souffle de vie. Des sons de sifflements de balles de mitrailleuses furent superposés sur les images des monuments brisés par les balles. Le son permettait au spectateur d'imaginer ce qui s'était passé. Il avait une valeur fortement évocatrice et subjective. Il m'a tout d'abord fallu comprendre la démarche du réalisateur, imaginer ce qui s'était historiquement passé et créer une réalité sonore. Comme le système rock'n roll n'existait pas à l'époque, il fallait effectuer le travail dix minutes par dix minutes. A la fin d'un dix minutes, mes mains étaient complètement mouillées. C'est pourquoi j'ai dit qu'il s'agit du dernier film sur lequel j'ai sué.
- *Parmi tous les films auxquels vous avez travaillé, quels sont ceux qui vous tiennent le plus à coeur?*
- Il y en a eu plusieurs. Je ne peux les nommer tous. J'aime beaucoup la piste sonore du film de Jacques Godbout *IXE-13*. Comme le film était un *musical* très fantaisiste, je pouvais me permettre d'expérimenter toutes sortes de choses. C'était l'époque où l'on commençait à se servir d'échos multiples. Jacques m'a permis de faire un peu ce que je voulais et le résultat fut un produit intéressant



**Champs
d'honneur,
de Donald
Brittain**

qui ne ressemblait à rien d'autre. Dans la première bobine, il y a énormément d'échos multiples. C'est probablement le premier film qui se soit fait, à l'O.N.F., avec de l'écho multiple.

- *Quels ont été et quels sont les avantages, pour vous, de travailler à l'O.N.F. ?*
- Je n'ai jamais voulu quitter l'O.N.F. On m'a offert des emplois dans l'industrie privée, mais j'ai toujours été satisfait des conditions et de l'atmosphère de travail qui règnent ici à l'O.N.F. Le travail est orienté vers une perfection toujours plus grande et vers une recherche de la qualité. Ici, on travaille véritablement à atteindre la meilleure qualité possible. J'apprécie beaucoup le fait qu'on puisse prendre le temps nécessaire pour obtenir un produit de qualité. Dans l'industrie cinématographique, tout le monde sait que le temps c'est de l'argent. Souvent, les films souffrent d'un manque de qualité parce que les gens n'ont pas investi le temps requis pour polir et raffiner le produit final. Ici, à l'O.N.F., on nous donne le temps nécessaire pour faire de la qualité. Il peut arriver occasionnellement qu'il y ait un certain relâchement dans l'enregistrement du son original. Mon rôle consiste alors à essayer de corriger, d'améliorer, les sons qu'on m'apporte. Il s'agit d'en faire ressortir le maximum d'intelligibilité.

- *Préférez-vous travailler à un film de fiction, à un documentaire ou à un film d'animation? Y a-t-il un genre cinématographique que vous préférez à un autre?*
- Non. Je n'ai pas de préférence. En ce qui concerne la clarté de la piste sonore, le film d'animation donne toujours un meilleur résultat que n'importe quel autre genre de films. Cela tient au fait que tout se fabrique en studio. Lorsque la musique, les voix et la post-synchronisation d'effets sont faits en studio, la piste sonore est automatiquement plus claire. Les sons sont exactement ceux qu'on veut que le spectateur entende. Par contre, le son enregistré sur les lieux du tournage n'est pas toujours parfait. Loin de là. Il y a souvent des bruits de fond qui nuisent à la qualité sonore. Dans mon travail, j'ai souvent été pris à corriger le son des autres.
- *Est-il possible de faire disparaître les bruits de fond?*
- Meilleur est le son original, plus étendues sont les possibilités de travail. Si, par exemple, le son d'ambiance est aussi fort que le son qu'on veut faire entendre, il n'y a plus grand'chose à faire. Tout dépend toujours de la distance sonore qui existe entre deux plans auxquels je travaille. Plus grande est la distance sonore entre deux plans, plus grandes sont les possibilités de corriger ou d'améliorer la qualité du son. Les bruits de ruban s'enlèvent facilement. Tous les sons (bruits de circulation, voix humaines, climatiseurs) qui se situent en deçà de cent cinquante cycles s'éliminent facilement. Cette élimination favorise une plus grande intelligibilité sonore.
- *Préférez-vous travailler seul ou avec d'autres? Quels sont les avantages et les désavantages de travailler seul ou en collaboration?*
- Si vous vous retrouvez avec plus de six ou sept pistes sonores au moment du mixage, il est alors préférable de travailler avec une autre personne. On se partage le travail et il arrive un moment où il y a une espèce de fusion qui s'opère entre les deux personnes. Les deux esprits n'en forment plus qu'un. L'un sait exactement ce que l'autre va faire avec ses sons et vice versa. On peut même prévoir ce que votre collaborateur va faire. Travailler à deux ne pose aucun problème. C'est comme si vous travailliez seul et que vous aviez une troisième ou quatrième main.

S'amuser avec des sons.

- *Comment s'assure la relève dans votre métier?*
- On fait travailler avec nous les nouveaux venus. On leur apprend tous les aspects du métier. Actuellement, j'ai un jeune assistant, Louis Home, qui s'occupe d'enregistrements originaux. J'observe ce qu'il fait et lui donne les conseils nécessaires. J'ai énormément de plaisir à le regarder travailler. Pour moi, c'est comme entendre jouer un pianiste. On n'est pas obligé de jouer comme lui mais on peut admirer son jeu et les sons qu'il tire de son instrument.
- *Jean Renoir se plaisait à dire qu'une trop grande perfection technique ne pouvait qu'aboutir à une malheureuse industrialisation du cinéma. Il disait que le cinéma doit conserver son aspect artisanal. Êtes-vous d'accord?*



**Photo de
tournage du
film IXE-13,
de Jacques
Godbout**

- Absolument. Il avait tout à fait raison. Prenez, par exemple, les films de séries et plus spécifiquement, les séries télévisées. Sur un plan technique tout est parfait, très parfait. La mécanique est tellement bien huilée que tout est froidement impersonnel. Il n'y a plus de sentiments. On ne ressent plus l'amour du travail et l'implication personnelle. C'est du travail de robots. Il faut produire en vitesse et à la chaîne. Lorsqu'une émission doit revenir tous les jours sur le petit écran pendant une demi-heure, les gars qui y travaillent doivent être efficaces. Ils n'ont pas le temps de faire preuve d'imagination. C'est là qu'on s'aperçoit que seul importe le rythme de la production. Chacun fait mécaniquement un travail impeccable, mais le résultat final est remarquablement impersonnel. C'est pourquoi je préfère travailler à un film original. Je peux être créateur et m'amuser avec les sons.
- *Vous est-il arrivé d'avoir été confronté à des difficultés insurmontables qui vous auraient obligé d'abandonner ce que vous faisiez?*
- Il m'est déjà arrivé de refuser que mon nom apparaisse au générique de films de l'O.N.F. parce que je n'étais pas d'accord avec la piste sonore. A certains

moments, j'ai demandé qu'on aille voir une autre personne que moi pour faire le mixage, parce que le choix des sons était d'une trop piètre qualité. Il est même déjà arrivé que j'aie forcé certaines personnes à choisir entre remonter certaines séquences ou aller trouver un autre mixeur pour faire le travail. Le manque de professionnalisme m'a toujours irrité.

- *Croyez-vous qu'il existe encore de la place pour une amélioration des techniques de mixage et d'enregistrement sonore?*
- Certainement. Ce que je déplore le plus, présentement, c'est le fait que de nombreux cinémas ne sont pas équipés pour reproduire fidèlement le son tel que nous le mettons au point. Nous fabriquons des trames sonores dans des conditions idéales. Les cinémas ont souvent des équipements sonores qui datent d'au moins vingt ans, de telle sorte que la haute qualité sonore des films ne trouve pas son plein éclat et soit gravement réduite à cause du caractère vétuste des systèmes sonores. Certes, changer de système sonore coûte cher, mais la qualité des amplificateurs de son optique s'est tellement améliorée depuis plusieurs années que les cinémas devraient adopter les progrès qui se sont faits dans ce domaine. Aujourd'hui, nous nageons en plein paradoxe. La qualité sonore des films est d'une incroyable richesse mais rares sont les cinémas équipés pour reproduire ce haut degré de qualité.

**Roger
Lamoureux à
sa table de
contrôle**

