



Jean-Yves Labat de Rossi,
producteur et ingénieur du son
du label Ad Vitam Records

Musicien déjanté au sein du groupe Utopia, puis ingénieur du son, et finalement producteur de musique classique, Jean-Yves Labat de Rossi a tour à tour occupé tous les postes clés du processus de création discographique. Le label Ad Vitam Records qu'il a créé en 2003, de la rencontre avec Anne Dieumegard, incarne cette dualité qui combine intégrité musicale et excellence sonore.

Le duo s'est fait une spécialité des musiques orientales, mais aussi d'œuvres classiques comme le Bach interprété par Pierre Méa sur le Grand Orgue de l'église Sainte-Croix d'Aubusson, ou «D'une Seule Voix», qui retrace la tournée française de 120 musiciens israéliens et palestiniens organisée par Ad Vitam Records, élu meilleur film 2009 par Allociné, une distinction rarissime pour un documentaire ! Vieux briscard des consoles et audiophile patenté, Jean-Yves Labat de Rossi nous reçoit pour nous livrer sa conception du bon son.

Quelle est votre préoccupation principale en matière d'enregistrement ?

Elle est très simple : je n'utilise que des acoustiques naturelles. Dans la mesure du possible, je ne vais jamais en studio. J'ai la chance d'avoir la double casquette producteur et ingénieur du son. Je peux donc discuter facilement des choix artistiques avec les musiciens.

Vous êtes anti-studio ?

Je n'ai rien contre les gens qui y travaillent, mais pour Ad Vitam, nous recherchons toujours l'acoustique naturelle adaptée à la formation que nous signons. Pour «Chants d'amour, chants de guerre» de l'ensemble vocal Candor Vocalis, nous avons très logiquement enregistré à Chambord, temple de la renaissance. Prenez par exemple la guitare, c'est typiquement un instrument de musique de chambre. Quand j'entends une guitare dans une église romane, je ne peux pas m'empêcher d'être surpris. En ce qui me concerne, pour la guitare, je cherche à mettre en valeur la subtilité du jeu du musicien, sa présence. Ce qui me plaît, c'est que les gens qui ont un bon système aient l'impression d'avoir le guitariste à côté d'eux. Et pour cela, il n'y a que la dynamique et le

naturel, deux composantes pas évidentes à domestiquer en studio.

Je recherche le lieu adapté au répertoire et au jeu de l'instrumentiste.

Mon disque préféré de oud, est celui que j'ai enregistré avec Kheiro au musée archéologique de Jérusalem, un lieu qui possède une acoustique purement ottomane du 15ème siècle.

Je détermine le point de chute, là où se trouve le meilleur équilibre de la pièce, je place mes micros, et on commence. Et quand on écoute avec le musicien, et que je le vois sourire, je me dis que le oud, à l'époque, ça devait sonner comme ça.

Combien utilisez-vous de micros ?

Deux ! Je suis fidèle à la méthode Charlin, et je suis pleinement convaincu (rires). Et cela, quelle que soit la formation.

Charlin disait une chose toute bête mais tellement vraie : "deux membranes pour deux membranes", ce qui, pour lui, voulait dire "deux émetteurs, deux récepteurs", en évoquant tour à tour les micros et les oreilles. Et il a prouvé que dès que l'on mettait un micro d'appoint, cela entraînait des problèmes de rotation de phase.

J'ai appris la technique de la prise de son à l'époque de Woodstock, au studio de Bearsville avec John Holbrook. Nous avons essayé toutes les techniques de bidouillage sonore... Pour de la musique pop et du rock, c'est parfait. Mais pour la musique acoustique et classique, ce n'est pas ma philosophie.

Quelle est-elle ?

Restituer la musique la plus pure, la moins trafiquée qui soit. Je n'utilise jamais de système de compression bien

entendu, même pas de "soft limiter", encore moins d'égalisation ou de filtrage. Préserver la dynamique est absolument capital.

Quel type de protocole utilisez-vous pour y parvenir ?

Minimaliste. Je travaille avec peu de composants, mais tous d'excellente qualité. Les micros, les câbles, le préampli micro, le convertisseur sont primordiaux. Le support, c'est plus une question de choix. Aujourd'hui je travaille en carte compact flash, avec du matériel Nagra ; c'est très bien, mais c'est presque secondaire. Ce qui compte c'est la captation.

J'utilise une paire de microphones Schoeps associée à un préamplificateur Grace modifié par John Holbrook.

C'est avec John que nous avons mis au point le système de prise de son TTL (True To Life) rebaptisé après quelques années et améliorations le HDRS (High Definition Recording System), qui est selon nous l'une des meilleures unités mobiles d'enregistrement.

Nous y avons défini tous les paramètres, comme l'espace-ment entre les têtes de cellules, la nature des capsules, et bien d'autres critères, mais sur lesquels je ne m'étendrai pas (rires). Tout ça, ce sont nos petits secrets.

Nous avons conçu le HDRS pour avoir un son naturel, un parfait respect des timbres, beaucoup de dynamique, une très large bande passante et surtout la préservation de l'ambiance du lieu. C'est de l'enregistrement pur et dur, sans concession.

Si des modifications doivent être apportées en postproduction, au moins nous avons la matière sonore.



Fidèle aux microphones Schoeps depuis toujours, Jean-Yves Labat de Rossi ne se sépare jamais de ses modèles d'époque, très régulièrement remembranés et réétalonnés à l'usine mère par des techniciens hyperqualifiés. Ils les associent à des câbles sur-mesure Actinote.

Pourquoi est-ce une unité mobile ?

Le TTL a été développé à l'origine pour la prise de son d'orgue. C'était ma passion, et quand j'ai arrêté d'être musicien, je me suis consacré à l'enregistrement et à la production d'une anthologie de musique pour orgue : les collections Organa Viventia et Organa Via signées chez Sony et BMG.

Chaque enregistrement, chaque église, chaque instrument, est différent.

Nous avons fait évoluer le matériel d'enregistrement autour de ça.

Et nous nous sommes rendu compte que si l'on pouvait capter de l'orgue, on pouvait tout capter. Car l'orgue est l'instrument de musique qui a la bande passante la plus étendue.



Pour les prises de son d'orgue dans les églises, Jean-Yves Labat de Rossi a fait modifier un préampli micro Boulder sur ses propres spécifications. Dans ce genre de circonstances, il considère qu'il n'y a pas mieux. Cet appareil exige cependant un courant électrique pur et régulier.

Quelles sont vos options spécifiques sur le plan matériel ?

Je n'utilise jamais de système de monitoring. Quand on enregistre de l'orgue, il faut parfois des dizaines de mètres de câbles pour aller dans la sacristie, où l'on installe le système. Tous les amplis et les enceintes sont colorés, et au bout d'un certain temps, on est perdu.

Je contrôle la prise uniquement au casque, le plus près possible du point de chute. Cela me permet tout de suite de voir ce que je capte par rapport à mon écoute à l'oreille nue.

J'utilise un modèle fermé, car le casque ouvert "transpire" et si on monte le niveau au pied des points de chute, on pollue le signal. J'ai essayé beaucoup de modèles Grado, Sennheiser, Audio-Technica. Dernièrement j'ai craqué pour un casque fermé superbe, le Final Pandora VI.

Vous avez l'air très attentif aux câbles ?

Tout à fait. J'ai assisté à des expériences tellement folles en la matière, dans l'excellence, comme dans la catastrophe d'ailleurs ! J'ai cherché beaucoup. Mes tout premiers modèles étaient faits en Allemagne. Ils garantissaient un temps de propagation de groupe constant, parfaits pour l'orgue. J'ai fait quelques essais avec Neodio. Et depuis deux ans, j'utilise des Actinote spéciaux faits sur mesure pour mes micros. Ils sont lourds et plutôt rigides, parce qu'ils ont une très bonne intégrité mécanique, mais ils me donnent des résultats très naturels. Ils font vraiment la différence avec tout ce que j'ai essayé précédemment. Du coup, tous mes câbles de relais et de modulation sont également des Actinote.



Pour ses sessions en extérieur, lorsqu'il doit voyager léger, il utilise un préampli micro Grace, intensivement modifié par son "partner in crime", l'ingénieur du son et électronicien John Holbrook.



Pour l'acquisition proprement dite, il fait usage de cartes CF qui donnent d'excellents résultats. Pour les machines, Korg et Nagra ont ses préférences.

Comment définiriez-vous votre rôle dans ce processus ?

L'aspect technique est très important évidemment. Mais ce qui est fondamental, hors matériel, c'est la relation entre le preneur de son et le musicien.



Beaucoup d'ingénieurs du son restent dans l'ombre, relégués par les chefs d'orchestres. Pour faire un bon disque, il faut aller chercher très loin. D'abord techniquement. Mais surtout établir une relation avec les musiciens, un dialogue, parler le même langage.

Indéniablement, pour être un bon producteur et un bon ingénieur du son, être ou avoir été musicien, est vraiment un plus.

Le bon ingénieur du son, c'est celui dont on ne se rend pas compte qu'il est là. Quand il disparaît, et que le musicien se sent libre, il se détend et donne le meilleur.

Vous savez, le musicien qui arrive la veille au soir de l'enregistrement, juste pour faire la balance, et qui n'a qu'une envie, c'est d'aller se coucher, je l'amène au restaurant, je discute avec lui, je le mets en confiance, je l'assouplis bien, et parfois il n'est pas rare que l'on fasse 2 ou 3 heures de prise dans la foulée...