

## RENCONTRE AVEC LA MATIERE

Transcription de la réunion du 2 avril 2014

Interrogeons ensemble ce moment de la première rencontre : celui de la vision des rushes.

Voir, sentir, rire, être ému ou non... Noter, parler, mémoriser, structurer, analyser... Avoir le temps ou pas... Tout voir ou pas... Être seul ou accompagné du réalisateur ?

Décortiquer ce qui se passe dans nos têtes face aux rushes.

Au travers d'expériences variées – fiction, documentaire – en compagnie de **Laure Gardette, Matilde Grosjean, Yannick Kergoat, Damien Maestraggi et Nicolas Sburlati.**

### 1. Première fois ?

*Il n'y a qu'une seule première fois.*  
*Walter Murch*

**Yannick :** Walter Murch développe l'idée qu'à la première vision des rushes se cristallise ~~les~~ quelque chose de définitif. Des impressions, des sentiments particuliers par rapport aux images.

Je suis plutôt dans l'idée que la question du regard se négocie à chaque fois. Que cette première fois se réinvente plusieurs fois, tout au long du travail, parce que le film change à chaque version et demande de revenir aux rushes à chaque fois avec un regard différent.

Par exemple, un plan tout à fait banal et négligé à la première vision peut devenir essentiel pour la dernière version du film.

**Laure :** Ça dépend beaucoup des films, mais en principe, ma première vision des rushes joue comme une mémoire sensorielle pour moi. Ce premier visionnage des rushes est comme un guide qui m'accompagne tout au long du montage du film. Mais je ne sacralise pas cette découverte de la matière. Ce que je ressens en visionnant est inscrit dans ma mémoire sensorielle et après je l'interroge. C'est comme une boussole grâce à laquelle je travaille.

Avec certains réalisateurs, pendant ce premier visionnage, on ne se parle pas, mais émotionnellement tout est palpable et contagieux. Je n'ai pas de règle ni de méthode. Je m'adapte en fonction des réalisateurs et des films. Mais ce qui reste et m'accompagne tout au long du travail de montage, c'est cette réception émotionnelle très forte des rushes.

**Damien :** Pour moi il y a plusieurs premières fois, tout le temps. D'ailleurs je ne regarde pas tous les rushes au début. Pendant le montage on passe son temps à redécouvrir des choses qu'on n'avait pas vues la première fois.

## 2. Emotions ?

**Damien :** Pour moi l'émotion arrive quand on commence à monter les plans ensembles. Je n'ai pas d'émotion particulière à la première vision des rushes. Parfois les réalisateurs croient que je n'aime pas ce qu'ils font, alors que ce n'est pas le cas. Je n'ai pas encore d'avis.

Ca m'aide parce que ça me permet d'avoir une sorte d'objectivité. C'est important pour moi de garder en tête que tout est possible avec ces rushes. J'emmagasine. Je note très peu de choses sur papier. Je n'ai pas de carnet à côté de moi, mais je mets beaucoup de *locators* dès que je vois un détail qui m'intéresse dans l'image.

## 2. Immersion ?

**Yannick :** Quasiment à chaque fois quand j'aborde la masse des rushes, ça me donne envie de vomir. Les premiers jours de travail, j'ai la nausée. Je l'appréhende. Il faut digérer. J'ai des moments où je ne suis pas bien. Il faut que je m'acclimate. Pour moi c'est une montagne. Il y a nécessairement dans tous les films, une sorte de proposition de figuration du monde, mais qui arrive sous forme de rushes dans un chaos monumental. C'est comme une tension, c'est morcelé. Et on est tenu de l'assumer. D'organiser ces chaos d'affects.

Quand je dis regarder, pour moi, c'est être, avant tout, attentif à la plasticité des rushes. Un rush de cinéma, pour moi, c'est quelque chose d'essentiellement polymorphe, polysémique, plastique au sens de déformable, de manipulable.

Ensuite, la deuxième chose qui me préoccupe, c'est la continuité psychologique des personnages. Je cherche à savoir s'il y a un fil, une direction, j'interroge les comédiens, là où ça passe, là où entre toutes les scènes, toutes les prises, il y a quelque chose qui se construit.

**Matilde :** Il y a en effet quelque chose de très physique, comme une infusion, quelque chose qui arrive vers nous, j'adore ce moment-là. C'est un moment de découverte. J'aime ne rien faire d'autre. Pendant ces périodes de dérushage, je n'aime pas voir d'autres films par exemple. C'est un moment où je me fais embarquer par les rushes.

## 3. Méthode ?

**Yannick :** Quand on regarde un rush, on cherche quelque chose. Regarder c'est chercher. Donc la question est : Qu'est ce qu'on cherche ? On a lu le scénario, et instinctivement on mesure l'écart entre ce qu'on a lu et le tournage. Et souvent, à cette première vision, c'est décevant. J'essaie donc de regarder en oubliant que j'ai lu le scénario. Ensuite, bien sûr, quand on monte, c'est différent.

**Laure :** Je n'ai pas de méthode, elle change à chaque film et s'adapte à chaque réalisateur. Par exemple avec un réalisateur en particulier, je ne regarde pas les rushes tout de suite. Mon assistant fait un premier montage des séquences. Je regarde son montage, puis seulement après, je regarde les rushes. Et je trouve cette façon de faire très profitable aux films de ce réalisateur. Cette «méthode» est venue par la confiance du réalisateur envers mon assistant et envers moi. Etant donné qu'avec ce réalisateur, on monte pendant le tournage, on lui envoie des montages tous les jours. Lorsque je regarde les premiers montages de mon assistant, je sens tout de suite les points forts et les faiblesses. C'est seulement après que je découvre les

rushes, forte de l'impression que m'a donné le visionnage de ces premiers montages et donc je vois très vite où il faut que j'aïlle (ça m'aide à prendre des directions, des partis pris qui bien évidemment peuvent être complètement remis en question par la suite). C'est très intéressant. Et j'ai des discussions avec mon assistant au sujet de ce qu'il a construit, de ses choix et aussi à propos des personnages, de la narration qui se met petit à petit en place etc. Encore une fois, cela fonctionne dans un cas précis. Je ne prétends pas que cela marcherait pour tous les films.

**Matilde :** En fiction souvent je regarde dans l'ordre, mais j'ai tout le temps besoin de revenir à la première et la deuxième prise parce que justement je me méfie de ma première réaction émotionnelle. Je ne veux pas rester sur cette impression du cadre, de la différence entre le scénario et les rushes, j'ai absolument besoin de revoir les premières prises que j'ai vues. Je regarde la prise 1, 2, 3, 4, etc. puis à nouveau la 1 voire la 2.

Pour le documentaire, il ne se passe pas la même chose. On regarde rarement d'emblée plusieurs fois le même plan, on y revient plus tard...

En documentaire, je regarde tous les rushes avant de pouvoir commencer à monter et à structurer le film.

#### **4. Processus ?**

**Yannick :** Pour moi, chaque aspect de notre activité au montage s'exprime sous forme dialectique. Dans les rushes, on cherche des lignes, une continuité, ou des continuités, dans une matière qui est complètement chaotique et fragmentée et discontinue - et pas simplement parce qu'elle est découpée. Il y a une tension entre la fragmentation du découpage et la continuité du film. On est en permanence en train d'essayer de concilier des tensions.

On cherche à voir et en même temps on cherche à projeter le regard de quelqu'un d'autre ? Il va falloir que ce soit quelqu'un d'autre qui regarde à un moment donné. Ce regard-là, c'est une sorte de regard universel. Qu'est-ce que ça veut dire de regarder 10 fois, 15 fois une scène et de s'obliger quand même à la regarder pour la première fois ? On est toujours dans cette tension-là. Dans cette dialectique.

Le dérushage, c'est aussi un processus. Plus on avance dans le dérushage, plus les directions d'interprétations et de mise en scène émergent. Ensuite évidemment, on ne regarde pas les rushes de la première et la dernière scène avec le même questionnement C'est génératif un montage. Un plan, une interprétation, appelle la suivante et ainsi de suite.

Je cherche à tirer des lignes, à savoir où le film va passer. Combien vais-je pouvoir en tirer ? Si elles sont solides, puissantes, jusqu'où peuvent-elles aller ? Cette question des lignes est essentielle pour moi. Je vais aussi chercher ce qui est caché.

**Laure :** Moi, j'ai l'impression d'être devant les rushes comme devant un animal sauvage. Et je me dis: «il va falloir l'appivoiser». Je me bats avec cette matière et puis je sens, à un moment donné dans le processus du travail de montage que cet animal sauvage finit par me répondre et m'obéir quelque peu. C'est comme si tout à coup le dressage de cette matière opérait. N'oublions pas que l'on travaille cette matière selon deux niveaux, deux axes : dans un premier temps, l'axe est très linéaire, on travaille cette matière pour construire les séquences elles-mêmes. Par la suite, l'approche de la matière devient plus «tabulaire» que

linéaire. En effet, on met en perspective les choses et on interroge cette matière dans un cadre plus global (celui du film tout entier), on ordonne cette matière, on la sculpte en fonction du tout.

Dérusher est une étape délicate et compliquée surtout quand pendant le tournage d'un film. Il faut alors discuter de la matière avec les réalisateurs et les producteurs. Il s'agit par exemple de tirer la sonnette d'alarme pour demander des retournages ou des plans manquants à des séquences. En tout cas, réalisateurs et producteurs nous attendent sur nos perceptions positives ou négatives des rushes que l'on reçoit pendant le tournage du film.

**Nicolas :** On interroge le champ des possibles. On regarde des bouts, on essaye de construire une dramaturgie, on essaye de donner un sens à ce qu'on essaye de voir. Et en même temps on peut regarder des détails, sans être encore pris dans une histoire, dans une globalité. J'ai l'impression de voir des nuances de jeu qu'après je ne vois plus et grâce à une petite note, je peux les retrouver plus tard.

**Damien :** Ce moment entre le visionnage des rushes et les premières versions du montage, c'est aussi un moment où on peut se permettre des choses, être très audacieux, avant d'organiser les projections où les gens viendront donner leur avis. Après il faudra revenir à des choses plus normales, plus acceptables. C'est un moment excitant, celui où il faut comprendre des choses.

Et finalement, le plus important ~~c'est~~ ce sont les acteurs. Il faut trouver ce que les acteurs sont en train de faire. Voir ce qu'ils inventent, ce qu'ils proposent ... Parfois les acteurs s'améliorent au fil du tournage. Comment l'acteur s'est approprié les plans ? C'est lui qui va me dire au fond comment je dois penser telle scène. La question de l'acteur c'est quand même la question principale des rushes.

## 5. Tout voir ?

**Matilde :** Cela m'est arrivé de travailler sur un film documentaire où, parce qu'il y avait beaucoup de rushes et pas assez de temps, j'ai regardé une sélection faite par le réalisateur. Et finalement j'ai regretté. Ce temps des rushes, c'est important. J'ai toujours envie de tout voir. J'ai essayé les deux méthodes : si on ne voit pas tout, il y a des questionnements, des cheminements que le réalisateur a absorbé tout au long du tournage qui manquent, des temps qui ne sont pas là...même si au final, ces rushes-là ne seront pas montées.

**Damien :** Parfois en voyant les rushes en documentaire on se dit qu'il n'y a pas de film. Avant je pensais qu'on pouvait toujours faire un film avec les rushes qu'on avait. Mais est-ce que tout film est possible ? Parfois j'ai l'impression qu'en documentaire on nous demande de nous substituer au réalisateur et de lui dire que pour faire le film il faudrait retourner ceci, cela...

**Yannick :** Je n'imagine pas ne pas tout regarder. Ce qu'il y a avant, après le clap, jusqu'à la dernière seconde d'un plan. Si je ne le fais pas, c'est forcément la seconde qui va me manquer ! Je veux tout voir.

**Laure :** En général, avant d'évaluer mon temps de montage en documentaire ou en fiction, je demande toujours le nombre d'heures de rushes. Ça donne une indication.

## 6. Les outils ? Prises de notes ? Mémoire ?

**Damien :** Je ne prends pas de notes avec un crayon et un papier, mais je note dans les commentaires de la machine. Mais à force de voir les rushes on les connaît par cœur. Et en même temps c'est bien de les revoir quand la scène est montée. Pour voir si on n'est pas allé trop loin.

**Laure :** Je ne note rien. Mais en documentaire je demande, si c'est possible, que les entretiens soient retranscrits.

**Matilde :** Pour la fiction, je note des traits de caractères, de jeu, mais peu car je sais que ma lecture peut changer au fil du travail. En documentaire je me suis rendue compte au début, quand on découvrait ce nouvel outil qu'est le numérique, que cela nous permettait de faire des dossiers pour ranger les rushes de manière thématique. J'adorais, je passais beaucoup de temps à classer, à faire pleins de *bin*, tout ça. Et je me suis rendue compte que ma mémoire ne fonctionnait pas du tout comme ça. Ma mémoire se souvient de l'ordre dans lequel j'ai regardé. Ça se sédimente chronologiquement donc j'ai arrêté tout ce tri... Je garde la chronologie.

**Nicolas :** Moi j'oublie tout. Je mets des notes un peu partout. Et plus je monte, plus je note pendant le montage. Souvent je cherche un rush par les notes (dans la machine).

**Yannick :** Je n'écris pas, mais je prends des notes mentales. Je parlais de fils, et bien à un moment, un fil, il fait une boucle, ou bien un zigzag. Je note mentalement le zigzag. Un chemin est là, mais il y a aussi une alternative qui passe par là, par cette prise particulière ou par ce choix de découpage. Je mets des notes mentales sur des alternatives. Des alternatives de récit, de jeu, de point de vue, de construction... tout d'un coup je me dis que, peut-être, ce looser pourrait devenir un héros ! Je garde ça en mémoire. Je ne prends pas de notes, car je revois les rushes à différents moments du travail. Il faut revoir les rushes, car on a fait des choix et au cours du travail, le film se transforme, et il faut les réévaluer. Il faut donc revoir les prises, réactualiser les alternatives.

## 7. Le multi-caméra ?

**Damien :** Comment on regarde les rushes tournés à plusieurs caméras ? On les regarde comme d'autres prises ? On les regarde en même temps ? On regarde le champ ? Le contre champ ? Comment faites-vous ?

**Laure :** Souvent quand il y a plusieurs caméras, c'est qu'il n'y a pas de découpage réellement pensé pendant le tournage. Celui-ci se fait davantage de manière intuitive que maîtrisée. Les scènes sont «lancées» et les cadres essaient de capter de façon très intuitive la spécificité de ce qui se joue. Ils sont souvent en grande communion avec les personnages qu'incarnent les comédiens.

**Matilde :** Ça m'est déjà arrivé d'avoir des rushes à plusieurs caméras. Souvent j'aime les regarder séparément. Mais parfois les réalisateurs veulent les regarder ensemble. Ils les ont pensés comme ça, ils veulent les voir comme ça.

**Damien :** Sur *La bataille de Solférino* il y a avait 7 caméras. Avec beaucoup de plans très différents. Il n'y avait plus de champ/ contre-champ, tout était multiplié par deux ou trois.

**Laure :** Avec des rushes en multi-caméras, je travaille davantage la narration. Avant de savoir comment ça va prendre forme à l'image, je vais d'abord monter «ce que ça doit raconter». Une fois que la narration du film est assez solide, je questionne la forme et je retravaille la matière en fonction d'un axe plus esthétique.

**Damien :** J'ai eu une expérience multicam sur un stage... Tous les plans étaient tournés dans trois valeurs et c'est le monteur qui faisait les choix. Alors je me disais «le montage c'est super simple », mais au résultat il y avait une forme de mollesse.

**Yannick :** La question du multicam, c'est vraiment de l'ordre du malentendu. Au tournage, le multicam, c'est une nécessité de production. Au tournage, on se couvre, on se sécurise, on a peu de temps. Au montage le multicam n'a pas de nécessité intrinsèque. Au montage, on travaille sur la coupe, sur l'ellipse, voir la micro-ellipse. Au montage la question du point de vue est centrale et ne se réduit pas à un dispositif de rationalisation de la prise de vue... En revanche, j'adore avoir du multicam sur les moments vides, quand il n'y a rien de spectaculaire. Là, pour moi, la parfaite fluidité qu'offre le multicam devient intéressante.

## 8. Tournage sur carte

**Question de la salle :** maintenant qu'on travaille à partir de clips (rushes sur carte) on ne travaille plus sur des séquences continues, mais on peut aussi les organiser de manière différente. Est-ce que le tournage sur carte a changé la méthode de dérushage en documentaire ?

**Laure :** Ça change peut-être le travail de préparation, le travail de l'assistant. Mais un plan reste un plan. Entre deux coupures caméra. Clip ou pas clip, ce sont mes rushes. Quelle que soit la matrice.

**Matilde :** Ça a changé pas de mal de choses pour moi. Avant un plan, c'était un plan. Maintenant je raisonne plus comme groupe de plans. C'est à dire que maintenant j'ai des grands blocs avec des coupes à l'intérieur. Et c'est moi qui choisis les césures.

## 9. Assistant

**Damien :** A partir du moment où j'ai eu un assistant, ça a changé mon rapport au dérushage. Je n'ai plus regardé les claps, tout ça, à me dire, oh la la il me reste combien de plans à synchroniser ? Je vois déjà des choses qui sont un peu du cinéma et pas quelque chose qui sort de la machine. Nicolas a apporté pleins de trucs qui m'ont simplifié la vie, qui m'ont permis d'aller plus vite. C'est aussi un premier regard qui me dit : « Regarde ça, c'est vachement bien. »

**Nicolas :** Comme dit Damien quand tu arrives dans la salle de montage, tu vois où sont les choses. Tu cherches la séquence 7 tu sais qu'elle est là. Les plans ne s'appellent plus D00056 mais un nom compréhensible par un être humain. Souvent je synchronise pendant le tournage et je suis la personne que tout le monde appelle pour savoir si tout va bien, si c'est net, s'il

manque des choses. Je regarde les plans muets, je regarde des claps (j'en ai encore 1000 à faire). Je regarde des choses que personnes ne va plus regarder. Un regard très technique. Je rassemble des infos. Je rentre dans la matière non pas par le regard du monteur mais par un regard très technique. Je me souviens de ce film à 7 caméras, il n'y avait rien de synchrone, pas de clap. Il faut se mettre dans la peau du monteur pour essayer de faire ce qui sera le plus simple possible.

## **10. Relation avec le réalisateur**

**Laure :** Avec certains réalisateurs, l'approche avec la matière peut être par exemple très physique, c'est-à-dire plus émotionnelle qu'intellectuelle. Les réactions pendant le visionnage des rushes peuvent être très fortes. Dans ces cas, mon regard passe sans cesse de l'écran au réalisateur assis à côté de moi. L'émotion qu'il vit en visionnant les rushes est palpable et contagieuse. On ne se parle pas, les rushes se déroulent sous nos yeux sans interruption et à moi de capter les vibrations émises par le réalisateur et de m'en souvenir. Ces émotions que l'on me transmet et que je capte, je les partage ou je ne les partage pas, mais je ne verbalise pas et je garde en moi le fruit de l'analyse que j'élabore. Et le mouvement du montage reste souvent le même pour la majorité des films : on part des bords que l'on ramène au centre et que l'on rejette aux bords pour remettre au centre, un peu comme de la pâte feuilletée !

**Damien :** J'aime regarder les rushes toujours avec le réalisateur. Même si on ne parle pas, c'est très vivant. On sent tout, on sent son contentement, on sent son exaspération, plein de choses qui nous informent pour la suite. Avant je regardais tout, maintenant je ne regarde plus tout avec le réalisateur. Quand je commence à monter, je vais tout revoir seul ou avec lui parce que j'aime que le réalisateur soit là. J'aime lui dire, j'ai pensé à ça... Qu'est-ce que tu penses de ce plan-là ? Tout me convient mais je n'aime pas être trop seul parce que je travaille toujours en me mettant dans le regard du réalisateur. Il a un rôle à jouer sans l'épuiser ou le faire travailler à ma place. C'est un échange entre nous.

**Yannick :** A chaque fois c'est un peu différent. Là, pas là. Pendant ou après le tournage. On regarde tout ou pas. Si je regarde les rushes avec la personne qui a réalisé le film, je ne conçois pas de ne pas en parler immédiatement, plan par plan, voir même prise par prise... Ça parle de partout. Pourquoi tu as mis ta caméra là ? Pourquoi tu as filmé ta comédienne comme ça ? Qu'est-ce qui n'a pas marché ? Qu'est-ce que tu n'aimes pas ? Je dis ce que j'aime, rarement ce que je n'aime pas. Je suis déjà un peu tacticien. Et puis, on essaie de trouver le chemin qui va nous permettre de rester dans la même pièce pendant trois, quatre mois, huit heures par jour. C'est un sacré enjeu de se parler quand on fait un film. Et puis de se faire entendre. On a besoin de ça, de se faire entendre. Quelque chose s'enclenche à ce moment-là. Je suis très attentif à ce qui va s'enclencher pour le début de notre relation. J'évite de me braquer et j'évite d'imposer. Je parle pour écouter. J'ai besoin de solliciter. A la fin de la journée on a une idée déjà un peu plus complexe.

**Damien :** C'est une collaboration. D'ailleurs on n'est pas que deux dans la salle, on est trois parce qu'il y a aussi les rushes qui parlent, qui ne sont pas contents, qui essaient de nous séduire. Faire des raccords ça va très vite, mais parler et se mettre d'accord, ça peut pendre du temps... Et puis il faut faire attention parce que des fois on dit quelque chose qui est très anodin pour nous mais qui peut être très blessant pour le réalisateur et quand on arrive à la scène où on a dit que tel plan pose problème, ça devient dur pour lui de dire : « Mais en fait moi j'aimais bien ce plan ». Ça peut être destructeur et en même temps il faut dire quand ça ne marche pas.

**Yannick :** Je considère que la moitié de mon travail consiste à élaborer cette relation. C'est un boulot. Et donc ça commence aux premiers mots. Il faut écouter, être sensible. Il y a une part de stratégie. On est tous des stratèges. On attend de placer nos billes. On n'abat pas toutes nos cartes en même temps. On attend le bon moment pour dire : «Tu vois je te l'avais dit ». Mais, je tiens à l'aspect moral de notre travail. Cette dimension tacticienne, ce n'est pas pour avoir raison, c'est pour le film. Il n'y a pas de mauvaise foi. C'est impossible de monter avec de la mauvaise foi. Et c'est important aussi de reconnaître quand on s'est trompé.

**Quelqu'un de la salle :** Quand on travaille avec quelqu'un depuis longtemps, sur plusieurs films, il y a un feeling. Une intuition, on se sent quoi.

**Damien :** Je mets aussi une nuance. Chaque film est différent. Le réalisateur peut avoir changé, nous aussi on a changé, on n'est plus à la recherche de la même chose.

**Laure :** Même si j'ai déjà travaillé et monté avec un réalisateur, il n'y a pour moi aucun acquis. A chaque film je me dis, il va falloir ré-inventer quelque chose.

FIN