

# " L'ART DU MONTAGE "

**selon**  
**Louise SURPRENANT**

Les monteurs associés • Janvier 2008

Louise Surprenant est une chef monteuse qui travaille au Québec, en Amérique et en France.

*" L'ART DE MONTER. APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE LA PRATIQUE DU MONTAGE DANS UNE ÉTUDE DE CAS EN DOCUMENTAIRE "*

est le titre de la thèse qu'elle a soutenue et obtenue avec excellence, en juin 2006, dans le cadre d'un doctorat en Études et Pratique des Arts à l'université du Québec à Montréal.

Avant de publier sa thèse, Louise a fait le voyage de Montréal à Paris pour présenter son travail lors d'une soirée organisée par les Monteurs Associés en mai 2007.

Ce texte est le récit vivant de cette conférence.

## Conférence Louise Surprenant 3 mai 2007

**Anita Perez :** Merci d'être venus nombreux ce soir pour accueillir Louise Surprenant qui vient de loin pour nous rencontrer, de très loin. Je voulais vous dire que la soirée va se dérouler en deux temps, d'abord Louise va nous exposer les grandes lignes de sa thèse, ensuite nous pourrons lui poser des questions et débattre.

Louise Surprenant est donc monteuse, elle vit au Québec et pourtant elle est une des premières adhérentes des Monteurs Associés parce qu'elle travaillait en France au moment de la création de l'association et qu'elle est venue tout naturellement nous rejoindre.

Tout d'abord je vais en quelques mots vous parler de son itinéraire. Louise a fait des études à l'INSAS à Bruxelles, où elle a appris le métier de monteuse en même temps que celui de scripte. Ensuite, de retour chez elle au Québec, elle a travaillé comme monteuse à l'Office national du film du Canada, qui est un organisme public de cinéma ; nous n'avons pas d'organisme équivalent ici. Elle y a travaillé quelques années, ensuite elle a rejoint « l'industrie privée » du cinéma ; ce sont ses propres mots et cela m'amuse, car ce sont des mots que nous n'utilisons plus tellement chez nous. Tout le cinéma est privé ! Elle a monté de nombreux longs-métrages, aussi bien de la fiction que du documentaire. Avec des rencontres importantes, notamment le réalisateur Paul Tana avec qui elle collabore à plusieurs reprises.

Louise est une personne pleine d'énergie et de dynamisme qui en plus d'être une monteuse qui travaille beaucoup, est aussi très active à ce moment-là dans différentes structures. Aussi tout naturellement, elle s'est impliquée dans la vie syndicale : au syndicat national du cinéma, c'est le SNC, à ne pas confondre avec le CNC. Très rapidement elle a été élue présidente puis elle a été vice-présidente et ensuite déléguée pour l'Amérique du Nord sur les questions des techniciens du cinéma - c'est-à-dire pour le Canada et toute l'Amérique du Nord - dans une organisation internationale qui s'appelait FISTAV (Fédération internationale des travailleurs de l'audiovisuel). Et c'est donc dans ce cadre, qu'en 1986 nous nous sommes rencontrées à Moscou, au cours d'une conférence internationale pour la

paix. Nous nous connaissons donc depuis très longtemps. Nous avons beaucoup ri au cours de cette conférence...

Elle continue de faire du montage, je crois que Louise a aussi été chargée de mission pour les gouvernements du Québec et du Canada, toujours sur les questions du cinéma. Ensuite elle a voulu élargir le champ de son activité, elle a pris en charge la gestion du Vidéographe qui est un centre de production et de distribution pour les artistes indépendants de la vidéo... Puis elle revient au montage et travaille beaucoup avec des productions françaises à cette période-là, aussi bien en documentaire qu'en fiction, en reprenant parallèlement des études, très différentes, puisque tu as obtenu un diplôme de la Haute école d'administration...

**Louise S** : École nationale d'administration publique.

**Anita P** : Ensuite tu continues de monter des films en même temps que tu enseignes le montage et la post-production à des jeunes étudiants, tu poursuis donc ta carrière de monteuse et tu assures la transmission de ton métier ; toujours poussée par ce questionnement, après avoir fait une maîtrise en communication, tu as passé un doctorat dans le cadre des arts qui s'appelle ...

**Louise S** : Des études en **sémiotique** et ensuite **un doctorat en Étude et pratique des arts**.

**Anita P** : C'est ton questionnement et ta recherche qui nous intéresse particulièrement ce soir. Il y a dans la salle des réalisateurs, des scriptes qui ont eu la gentillesse de venir mais il y a bien sûr une majorité de monteuses.

Avant de te passer la parole j'ai envie de te demander : qu'est ce qui t'a poussé à faire ce travail, cette recherche, tout en continuant à pratiquer le montage. Pourquoi as-tu été jusqu'à passer un doctorat pour interroger ta pratique ? Quels ont été tes motifs ou tes désirs à ce moment-là ?

**Louise S** : Ouf ! Vu comme ça, euh ! ça fait une vie lourde un peu. Bon c'est vrai que c'est un mélange continu : je fais du cinéma, je vais étudier, je fais du cinéma, je vais étudier, et le reste du temps, je m'implique dans la vie politique, syndicale,

associative. Bon, on appelle ça une hyperactive je crois. Je n'y peux rien, c'est comme ça, je suis déjà en train de me demander qu'est ce que je pourrais bien faire comme post-doctorat, ou est-ce que je ne recommencerais pas en sociologie ou ... Bon. Je ne sais pas. J'ai quand même besoin de comprendre un certain nombre de choses. De la même manière que dans les années 80 j'ai quitté le cinéma, volontairement, pour m'en aller en production m'occuper d'un centre d'accès pour les artistes en vidéo indépendante. C'est lorsque les nouvelles technologies sont arrivées, pendant que tout le monde essayait de nouvelles machines, et j'ai essayé les nouvelles machines, et j'essaie toujours de nouvelles machines ; un jour, on s'est retrouvé dans un laboratoire à essayer une nouvelle technologie, qui fonctionnait avec des disques laser sur lesquels il y avait un signe radioactif. C'était marqué « danger, ne pas se tenir à proximité ». Il y en avait 200... minimum, pour faire ce film. J'ai fait « non merci », j'adore le montage mais je tiens à la vie et j'ai quitté. Donc je suis allée faire de la production, de la vidéo indépendante parce que ce qui m'intéressait depuis toujours c'était la création.

Et lorsque le cinéma s'est branché, qu'on s'est enfin mis à travailler sur des logiciels de montages virtuels dont les machines, les équipements étaient normalisés, je suis revenue au cinéma et je suis venue pour travailler en France. Pour un réalisateur français, qui m'a téléphoné et qui m'a demandé : « Est-ce que tu connais le montage virtuel sur AVID », j'ai répondu : « ouais, pas de problème », et là, j'ai téléphoné à quelqu'un et j'ai demandé : « comment ça marche ? » (rires)... J'avais 2 jours pour apprendre. Et puis j'ai pris l'avion le samedi, et le lundi matin, j'ai commencé. J'étais très fière de moi, je veux dire, putain, je sais comment ça marche, je vais cataloguer et tout ; et j'avais oublié que c'était 25 images par seconde, ici. Ha ! ha ! Donc, avec les techniciens, on a tout recommencé le *logging* ; les techniciens étaient très sympas, ils m'ont dit : « grâce à toi on a compris comment il fallait passer du « 30 » au « 25 » (rires). Comme quoi il faut toujours dire la vérité parce qu'à eux je leur avais dit : « vous savez, je n'ai pas beaucoup d'expérience ». En fait, je n'en avais pas du tout.

Donc voilà, j'étais revenue au montage avec les nouvelles technologies, parce qu'effectivement lorsque le cinéma m'emmerde, parce que les projets sont pas intéressants, ou que j'ai envie de changer de créneau, - parce que c'est vrai que

quand on réussit quelque part on veut toujours que tu fasses la même chose. Et moi ça m'emmerde un peu. Donc j'avais arrêté de monter ! Et c'est pour ça que je suis venue en France parce que je ne pouvais pas faire de commercial chez moi. J'étais reconnue comme une « *creative editor* » parce que j'ai fait beaucoup de films d'auteur, et j'avais envie de faire des poursuites, des batailles, des conneries, de ne pas me prendre la tête. Alors je suis venue en France faire des téléfilms, pour faire des succès, et faire de l'audimat, pour me prouver à moi-même que j'étais capable de faire du commercial.

Entre-temps, comme tout le monde, on est des intermittents du spectacle, et moi je ne m'assois pas sur mon cul quand je suis au chômage. Donc je vais étudier systématiquement, je vais apprendre des choses que je ne connais pas. Et c'est comme ça que je suis allée à l'École d'administration publique, parce qu'on a dit que c'était l'économie qui menait le monde. C'est quoi l'économie ? Ah ben, je vais aller apprendre c'est quoi l'économie. Voilà c'est tout ! Et donc, j'ai fait un diplôme d'études supérieures, un 2<sup>ème</sup> cycle en administration internationale.

Alors voilà tout mon cursus tient à ceci : je veux savoir des choses, donc je vais apprendre et quand ça m'emmerde, bien, je m'en vais ailleurs. Et là, la 2<sup>ème</sup> chose qui m'a amenée à essayer de comprendre comment fonctionnait ma pratique, c'est, d'une part, parce que je me suis mise à l'enseigner, et d'autre part, parce que les nouvelles technologies ont commencé à prendre toute la place. Je me disais, quand même, ça fait chier un peu les nouvelles technologies ... Ça me prenait 3 mois pour monter un long-métrage quand je faisais de la pellicule, en 35mm, et ça me prend toujours 3 mois pour monter un long-métrage, quand je fais du montage virtuel. Les nouvelles technologies, qu'est-ce qu'ils ont tous à nous bassiner avec les nouvelles technologies ? Et j'ai voulu prouver que le montage ce n'était pas de la technologie.

Alors, avec mes étudiants, comme ça, on se confronte tout le temps, parce qu'ils veulent faire du cinéma depuis longtemps. Ils ont fait du cinéma au secondaire, ils ont fait du cinéma au collège, ils arrivent à l'université et d'après eux,

ils savent monter. Ils ont tous un « *final cut pro* », toutes les patentes<sup>1</sup>, et moi comment je fais pour leur expliquer que le montage ce n'est pas de la technologie. La technologie c'est comme le reste, ce ne sont que des connaissances à acquérir. Comment expliquer que ma pratique ne tient qu'à ce quelque chose qui est de la création ? Comment prouver que la créativité, c'est ce qu'il y a de plus important au montage ?

Alors je me suis dit : eh bien je vais partir de cette idée de Jean Renoir – alors je le cite, parce que j'aime bien – « *l'art ce n'est pas un métier, c'est la manière dont on exerce n'importe quelle activité humaine* ». Je me suis dit quand même que ce n'était pas con. Déjà, très jeune, quand je faisais du cinéma et qu'on n'avait pas les moyens de nos ambitions, on se disait : regardons Renoir, il a dit que « l'économie de moyens développe l'imagination ».

Alors, je suis allée découvrir ce qu'était un langage<sup>2</sup>, celui qu'explique la sémiologie<sup>3</sup>, parce que, au montage, il y a nécessairement production de sens... et être un artiste ça me rebutait un peu. En même temps, j'ai été obligée de convenir que j'avais appris un langage, c'est-à-dire que je ne pouvais le partager avec qui que ce soit. Je ne sais pas si les gens connaissent la sémiotique mais j'ai pondu des textes admirables, à une certaine époque, que j'ai envoyés à mes assistantes qui n'y comprenaient que dalle. Donc quand je leur parlais de montage, mes assistantes me comprenaient très bien et quand je leur écrivais, elles ne déchiffraient rien. Alors je me suis dit : « je ne vais quand même pas faire des études pour transmettre une connaissance impossible à saisir par qui que ce soit ». J'ai quitté la sémiologie, et je suis retournée à la pratique. Alors, je me suis questionnée sur ce rapport très important que j'entretenais avec la créativité. En réalité, je me suis dit : « je vais arrêter de me battre pour prouver que les technologies, ça n'a aucune importance et je vais essayer de développer ce que signifie une démarche créative ».

Qu'est-ce que ça veut dire une démarche au montage ? Qu'est-ce que ça veut dire la créativité au montage ? Et voilà, c'est pour ça que j'ai fait une thèse de

---

<sup>1</sup> Les dispositifs, gadgets et programmes d'effets spéciaux, tous les objets susceptibles de permettre toutes sortes d'expériences.

<sup>2</sup> Faculté propre à l'homme de communiquer et d'exprimer sa pensée au moyen d'une langue, c'est-à-dire d'un système de signes susceptibles d'être transcrits par l'écriture, ici les images et les sons.

<sup>3</sup> Étude des systèmes de signes

doctorat en Étude et pratique des arts, où il y avait plein de pelés et 2000 tordus comme moi qui essayaient d'expliquer leur processus soit en danse, en théâtre, en sculpture ; ils tentaient tous d'expliquer leur démarche. Donc ça, c'est vraiment le cursus qui m'a amené à faire cette thèse sur la créativité. D'autre part il faut signaler que, contrairement à ce qui se passe ici, les monteurs que nous sommes, au Québec principalement, avons obtenu une reconnaissance qui vient en ligne directe de la tradition documentariste de l'Office national du film du Canada. Les monteurs, au Québec, sont considérés comme des cinéastes à part entière, donc, il n'y a pas de hiérarchie entre le réalisateur et moi. Jusqu'au bout nous allons tenter de faire le meilleur film possible. Et tant, et aussi longtemps, que je ne suis pas soumise aux velléités de l'industrie privée, où le producteur a le « *final cut*<sup>4</sup> » c'est-à-dire le dernier droit de coupe. Selon mon expérience, le réalisateur et moi collaborons au film... En documentaire, plus qu'en d'autre chose, d'autant plus que ceci est cautionné au Québec, on y reviendra plus tard, par la loi sur le statut de l'artiste. Je suis donc reconnue de facto par la loi comme une artiste. Ceci me donne des prérogatives et ceci me donne aussi, évidemment on est en Amérique, des privilèges par exemple, au niveau de l'impôt, de la fiscalité, dont on ne discutera pas ici.

Donc, je suis une artiste reconnue par le statut de l'artiste, une loi réglementant certaines catégories des travailleurs de la culture, notamment au cinéma. À partir de là, le rapport à cette thèse est assez important parce que j'ose y utiliser le JE. Le JE de la personne qui parle, celui de la personne faisant, de la personne pensante. Et ça, je pense que c'est très important, ce qui risque d'évacuer beaucoup de questions sur la faisabilité, l'audace d'utiliser ce pronom, et surtout d'être confrontée à « oui, mais comment est-ce possible ? » Parce que, même lors de la défense de ma thèse, sur 5 jurys, il y en a 4 qui m'ont objecté : « *Comment osez-vous utiliser le JE ?* » Je pense que ceci c'est une question qui est fondamentale dans ce rapport à l'autre, dans ce rapport à l'œuvre, et dans l'implication par rapport à l'œuvre. C'est vraiment ce qui a établi toute ma démarche. La manière de travailler est très, très différente, la manière d'aborder le matériel.

Bon! Alors. Je vais vous dire le titre de ma thèse. Après ça on va l'oublier. Ma thèse s'intitule « *L'art de monter. Approche phénoménologique de la pratique du montage dans une étude de cas en documentaire* ». Comme il n'y a pas de hasard,

---

<sup>4</sup> Anglicisme : littéralement, coupe ultime. [1] Copie du montage finalisé des images et des sons. [2] Aux États-Unis, le *final cut* a une valeur symbolique importante car peu de réalisateurs ont le privilège de l'exercer, il est habituellement réservé aux producteurs et se nomme *picture lock*.



à ce moment-là, un cinéaste indépendant a réalisé un film sur un monteur qui a été mon mentor, un chef-monteur, mon maître. Ce film s'intitule : "Werner Nold : cinéaste, monteur". Pour la première fois de ma vie, j'ai téléphoné à un réalisateur, en lui disant :

- J'ai appris que tu réalisais un film sur Werner ? Il n'y a personne d'autre que moi qui peut monter ce film.

et il a répondu :

-C'est bizarre parce que Werner m'a dit qu'il n'y avait personne d'autre que toi qui pouvait le monter.

- Ben tu vois, on est d'accord. Alors toi, qu'est-ce que t'en penses ? Parce que si tu avais pensé à autre chose on avait un gros, gros problème ! »

### **Le cahier**

Donc, j'ai sollicité le privilège de monter ce film, ce documentaire et je l'ai demandé pour deux raisons très précises. D'une part, toute ma thèse est basée sur le descriptif d'une démarche et il acceptait que j'utilise le matériel pour valider et d'autre part, parce que j'avais décidé de rapporter au quotidien le travail du montage au cinéma et qu'utiliser un film sur un monteur, surtout sur Werner, pour illustrer une théorie sur le montage, ça me branchait particulièrement.

Depuis très, très longtemps, et encore plus depuis les logiciels en virtuel, je tiens un cahier de montage où je note les idées, ce que je fais, comment je fonctionne et où mes assistants viennent écrire ce qu'ils font, ce qu'ils feront, pourquoi et ce qu'ils n'ont pas fait. J'ai, en conséquence, utilisé toutes ces notes, tous ces extraits ainsi que toutes les références qui sortaient directement des chutiers de l'AVID afin d'expliquer à des néophytes, à des apprentis monteurs, à des assistants ou à des monteurs, qui n'ont pas réfléchi, ou qui n'ont pas donné de nomenclature à leur pratique, ce que je tentais de théoriser. Et à des producteurs ! CE QUE C'EST QUE LE MONTAGE.

Donc je suis partie de cette expérience, et ce soir, je ne peux pas vous expliquer 600 pages de texte... en soixante minutes. Je vais donc essayer de vous interpréter quelque chose qui est fondamental à toute ma démarche, le principe de base : j'ai défini le montage.

Je me suis dit : gare. Tout le monde disserte sur le montage, mais nous n'avons pas les mêmes termes pour en discuter. Donc pour me mettre en bouche, j'ai écrit un glossaire... Il y a plusieurs années, j'ai formé une jeune femme en direction de post-production ; elle me disait qu'il est souvent difficile de s'entendre ou de se comprendre parce que souvent les mêmes termes, en anglais ou en américain et en français n'ont pas la même portée. Alors je me suis dit, tant qu'à faire un glossaire... je vais le faire en français, en anglais, en américain et en québécois, bien entendu. Et tout à coup j'ai découvert qu'en anglais, il y a plusieurs mots pour exprimer différentes réalités du montage. Nous on parle du montage : J'ai fait un montage, c'est un beau montage ; ça, c'est du montage. Mais on traite de différentes actions en utilisant le même mot. Alors, ce qu'il y a de très intéressant en anglais, c'est qu'il y a du « *cutting* », qui définit l'action de couper, de coller. On retrouve le terme de « *montage* » pour exprimer l'agencement de différents plans pour établir un lieu, le décrire. Il y a aussi du « *editing* » qui désigne l'activité intellectuelle et artistique qui est l'art de monter.

Ce dont je traite concerne exclusivement l'*editing*. Évidemment, au niveau théorique, comme l'exige toute thèse qui propose et soutient une démarche, j'ai retracé différentes théories et déterminé les origines logiques, les valeurs et la portée des différentes affirmations de ce siècle de cinéma afin de défendre une position qui est la suivante : *le montage est l'arrimage phéno-sémiotique du cinéma*.

### ***Des propositions pour expliquer le sens***

Donc ! J'ai défini ce qu'était le montage. Un arrimage, un lien, qui est en quelque sorte phéno-sémiotique. La sémiotique c'est une manière de comprendre la production du sens dans une infinité de catégories, j'y reviendrai plus tard mais sans vous dire le mot. La phénoménologie<sup>5</sup> est une méthode du philosophe Husserl, une idée qui a fait du chemin, notamment grâce à Merleau-Ponty, Michel Henry et Amedeo Giorgi. Une telle approche consiste à décrire les phénomènes pour procéder ensuite à une réduction permettant d'accéder au cœur de la position

---

<sup>5</sup> En phénoménologie, l'appréhension des phénomènes est caractérisée par le désir de remonter au fondement de la relation intentionnelle, la propriété d'orientation de la conscience ; qui se propose de

phénoménologique, où se retrouve tout ce qui est la conscience de l'être, de l'autre et des éléments qui sont dans le monde.

J'ai donc décidé de définir le montage, et je pense que pour la plupart d'entre vous, qui êtes des monteurs, vous allez constater que ma formulation est un assemblage d'évidences, sauf la dernière partie de cette recherche. Le montage, je l'ai défini donc en 3 propositions qui sont mes postulats de départ :

- La première proposition est que le montage est une écriture.
- La deuxième proposition est que le montage est une interprétation.
- La troisième proposition est que le montage est une posture.

Que le montage soit une écriture, pour la plupart d'entre nous, ce n'est pas difficile à concevoir ; nous sommes conscients que nous écrivons avec des images et des sons. Nous savons aussi que cette écriture est la troisième écriture de la cinématographie ; il est possible de se référer à certain nombre de textes pour expliquer cette position. Pour ma part, je me suis appuyée, entre autres, sur un texte de Michaël Ondaatje<sup>6</sup>, un romancier canadien, qui rapporte ses conversations avec un monteur américain : Walter Murch. (C'est dommage, ce n'est qu'en anglais, un jour, je le traduirai). Walter Murch, donc, est un monteur, que vous devez connaître, qui a monté plusieurs longs-métrages dont le *Parrain 1-2-3* ; il a aussi remonté *Apocalypse Now* et, au début de sa carrière, ce film merveilleux *The conversation*<sup>7</sup>. C'est toute l'histoire du cinéma américain contemporain dont il est question, on n'y reviendra pas, car ces gens qui s'appellent Scorsese, Coppola, étaient à l'université avec Murch et ont travaillé pour contrer le pouvoir des grands studios, les « majors », et sont devenus à leur tour des producteurs de pouvoir ; mais bon, il y avait une volonté de cette époque qui s'est transformée...

Ondaatje scénarise donc *Le patient anglais* pour Anthony Minghella et assiste au tournage ; il poursuit son cheminement en rejoignant Murch au montage ; il poursuit ainsi son apprentissage afin de savoir comment se concrétise un film. Il découvre que l'approche de Murch ressemble étrangement à sa démarche d'écrivain. Cela le fascine et dans cette perspective, il propose à Murch une série de conversations, d'où le titre du livre. Ce qui est fascinant dans ces entretiens c'est que toute cette approche du montage permet de saisir comment le monteur écrit

---

saisir, par un retour aux données immédiates de la conscience, les structures transcendantes de celle-ci et les essences des êtres.

<sup>6</sup> *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*, USA, Vintage Canada, 2002

avec des images et des sons, comment Murch aborde son travail et se donne les moyens pour bonifier sa créativité. Il y a plusieurs manières de favoriser sa créativité, et c'est beaucoup le sens de ma démarche, mais je voudrais poursuivre avec cette deuxième proposition qui est celle de l'interprétation.

### **L'interprétation**

L'interprétation c'est vraiment la manière de ... transformer ce matériau que sont les images et les sons en autre chose. Effectivement, il y a au montage la possibilité de conformer, c'est-à-dire de se comporter selon un modèle ou en fonction d'un ensemble de règles qui consiste à respecter les normes établies. En télévision, on voit souvent des émissions caractérisées par ces agencements de plans, des montages structurés de manière systématique, avec une accroche, une dramatisation suspendue, juste avant la publicité, une relance de l'action pour repositionner le spectateur, et ceci du début à la fin. On suit, on ne pense pas, on n'interprète pas. Les logiciels permettent même de répéter les effets à l'infini, un formatage stylistique, en quelque sorte. Mon idée en tant que monteuse, c'est d'aller à un autre stade, d'évoluer à un autre niveau dans la signification. Cela consiste, premièrement, à saisir cette signification et par conséquent à reconnaître par l'esprit ou par les sens, à comprendre ce qui m'est donné à voir et à entendre.

L'interprétation de ce matériau que sont les images et les sons est propre à chaque personne ; elle est nécessairement tributaire de notre expérience et de nos connaissances. Si nous ne maîtrisons pas le langage cinématographique, qui est ce que nous avons en commun, entre cinéastes, si nous ne connaissons pas minimalement la technologie, dont on va se servir, il est évident que lors de la lecture des *rushes* nous serons incapables de saisir ce matériau.

### **Rushes**

Je vais vous raconter une anecdote, la première fois que je suis allée voir des *rushes*, avec mon maître à penser, il m'a dit « *Louise, on va faire ce qu'il y a de plus important* ». J'ai dit « *Quoi, quoi, quoi ???* » Il dit « *On va voir des rushes* » Je répète « *On va voir des rushes ?* » Bon, j'étais allée à l'école, j'avais déjà vu des *rushes*, je savais ce que c'était, mais là on allait voir des vrais *rushes*. Il ne cessait de me

---

<sup>7</sup> Prix du meilleur montage du British Academy Award pour *Conversation secrète* de F.F. Coppola

répéter : « *Les rushes, c'est ce qu'il y a de plus important au montage.* » On est allé dans une salle de projection et, effectivement, sept heures par jour, de 9 heures à 17 heures, tous les jours, on a regardé des *rushes*. Pendant des jours. Et moi, je regardais sans trop savoir que prendre en considération ; je me disais « *qu'est-ce que je regarde, qu'est-ce que je fais ?* » Le chef, lui, il ne prenait pas de notes, il regardait. Il ne disait rien. Et moi je me questionnais sur ce que je devais faire. Est-ce que je note les erreurs ? Oui, bien entendu, les *rushes* ce sont ce qu'il y a de plus important, il faut que je me concentre. Quelquefois, je regardais Werner et je me disais « *Peut-être que je vais sentir quand il va réagir et tout me sera révélé !* » On a passé toutes ces heures, ensemble, sans dire un mot, durant 50 heures et plus à regarder. C'était beau, c'était magnifique, mais je ne comprenais rien de ce qu'il y avait d'important tout en sachant que c'était important.

Alors là, je me suis aperçue que lors de la transmission de la pratique du montage, il faut expliquer aux gens comment appréhender des *rushes*. C'est bien beau de dire on va regarder les erreurs mais il n'y a pas toujours des erreurs, y'a pas toujours des *scratches*, y'a pas toujours des plans flous ; des fois, c'est beau, des fois, c'est bon, puis, des fois, c'est très bon . Et puis, quand on fait de la fiction, c'est souvent évident que la troisième prise, on est certain qu'elle est bonne, y'en a pas une autre ! Pourtant, elles n'ont pas de défaut ces prises, mais c'est la troisième qui est bonne. Il y a bien quelque chose qui nous dit pourquoi c'est cette prise et pas une autre. Au montage, c'est le matériel qui nous parle, que nous saisissons. Donc, ça, c'est notre perception, notre perception sensible qui est en action ; ce que nous sommes, ce que nous savons. Nous savons très bien, lorsque nous montons avec un réalisateur, que si nous avons choisi 90 % des mêmes prises que ce dernier, il y a de fortes chances que nous fassions le même film... Alors que, si à chaque plan, lorsque nous choisissons les prises, on ne choisit pas les mêmes, il va falloir qu'on discute très, très longtemps. On est au courant !

Quand on regarde des documentaires, comment fait-on pour percevoir ? Comment fait-on pour savoir que c'est le bon plan ? Ils ont tourné, alors ça c'était génial, douze heures d'éléphants, c'est lequel de ces éléphants qu'il ne faut pas laisser dans le chutier ? (rires) Le *two shots* de l'éléphant qui se met sous la pluie ? Le *two shots* de l'éléphant qui se met du sable ? Bon, dans l'animalier, c'est fantastique. Qu'est-ce qui est bon ? Le petit oiseau à gauche, celui qui va vers la

droite ? Cinq heures de flamands roses ... (rires) Eh ben, y'a pas un criss de flamand rose qui n'est pas le bon dans le film, tu vois. Et il n'en manque pas un seul, c'est le plus important. Werner répétait souvent que quand le film est terminé, il ne faut pas qu'il reste un seul bon plan dans le chutier. Comment fait-on pour choisir quand les documentaristes tournent 200 heures de matériel ? Aujourd'hui, comment peut-on faire pour qu'il ne reste pas un seul bon plan dans le chutier quand il faut se farcir deux cents heures pour monter un film de 54 minutes ? Alors, voilà, il faut apprendre à regarder les *rushes* pour accéder à cette forme d'interprétation à partir de la saisie des *rushes*.

### **La posture.**

Effectivement, quand je regarde dix heures d'éléphants, je ne sais fichtrement pas ce que je vais faire avec. Et c'est ça qui est intéressant : je ne veux pas savoir ce que je vais faire avec. Et, là, on se retrouve dans ce que j'appelle la posture. Au montage, ça signifie **saisir le matériel**, en sachant que le réalisateur désire que ce soit bon et qu'il faut répondre aux impondérables de la production qui questionne sur ce devenir du film au montage. Et toi, comme monteuse, tu sais que tu ne veux pas savoir, parce que tu veux saisir le matériel ; saisir le matériel dans le sens de se laisser envahir, imprégner, de ressentir des impressions et d'éprouver des sentiments.

Lorsque je regarde les *rushes*, et que je ne comprends pas quelque chose, je questionne, par exemple, sur ce que le personnage dit. Habituellement, la réalisation explique complaisamment et encore, et encore, je repose essentiellement la même question tout au long du film car je n'ai toujours pas compris. C'est important de se rappeler qu'on n'a pas compris ! Parce que le mec à l'autre bout, celui qui paie sa place, il ne comprendra pas plus que moi. Et il n'y aura pas de réalisateur pour lui expliquer ! J'ironise quelquefois en rigolant : *Vas-tu distribuer le scénario à la sortie pour qu'ils comprennent ? C'est pas possible ! Si je ne comprends pas ce n'est pas parce que je suis conne, je l'ai lu ton scénario !* » (rires) Invariablement, ils mettent en doute que j'aie lu le scénario. Mais bien sûr que je l'ai lu le scénario. (rires) Bon, on est en fiction. Alors, on peut avoir des discussions très rigolotes. Et je pense que, là, si je suis sérieuse, c'est un exemple de cette posture au montage. Je ne sais pas, je ne veux pas savoir. J'ai lu et j'ai oublié l'histoire pour qu'elle se révèle à moi.

Au montage, la posture est fondamentale. Elle est fondamentale parce qu'il faut se laisser habiter... En fait, il faut être dénué de tout préjugé, de tout *a priori*. Le plan n'est pas beau et pourtant il nous parle, il y a quelque chose dans ce qui est dit à ce moment-là... Dans le film<sup>8</sup> sur Werner, quand on regardait les *rushes* avec le réalisateur, je remarquais des détails : la larme dans le coin de l'œil, la lèvre qui tremblait ; je prenais acte d'une difficulté d'élocution, à ce moment précis. Et je prenais des notes, parce que lorsque je recommande de tenir un cahier de montage c'est, entre autres, parce ça tourne, ça tourne beaucoup ; on ne sait plus quoi faire avec toutes ces images et ces sons. Donc, on n'assimilera pas tout ; il faut se donner des outils mnémotechniques pour consigner dans sa mémoire, ce qui nous apparaît, ce qui surgit du matériau filmique.

Je discutais avec une monteuse qui préparait un documentaire de 90 minutes; elle se retrouvait avec 100 heures de *rushes*. Et je lui demande : *Quelle est ta méthode ?* Elle me répond : *J'ai une très bonne assistante.* (rires) C'est pas comme ça que je fonctionne. J'ai de bons assistants mais je suis la seule qui peut percevoir ce matériau comme JE le perçois. Il n'y a personne qui puisse être à ma place ni rapporter ce que JE ressens. Et nous le savons tous. Au Québec, on l'a expérimenté dans une émission de télé. Ils ont fait monter les mêmes *rushes*, du même réalisateur, par un certain nombre de monteurs. **C'étaient** tous de beaux p'tits films, il n'y en avait pas un seul qui était pareil.

Dans ce contexte, il m'apparaît que c'est l'expérience de la personne, la relation avec la réalisation, le sujet et le désir que j'ai de faire ce film qui importe. Ainsi, ce que je sais devoir faire se manifeste à mon esprit. À chaque fois que je coupe, à chaque fois que je choisis, il y a ce JE qui est là, ce JE qui sait, ce JE qui fait, ce JE qui travaille à ne pas savoir, ce JE qui est complètement conscient de ce qu'il fait et qui, en même temps, doit complètement se distancier de ce qu'il fait. Si je considère la coupe que j'ai faite afin de savoir si elle est belle, alors que c'est moi qui l'ai faite, c'est sûr qu'elle est bonne. Je l'ai mise à cet endroit et je l'ai raccordé pour une raison précise ; je l'ai mise au point et si je la regarde, c'est parce qu'elle est complétée. Ce n'est pas ça que je dois regarder. Pour parvenir à jauger, je suis

---

<sup>8</sup> Werner Nolde, cinéaste-monteur

tenue de me mettre dans une autre position et, dans ce sens, de modifier mon attitude face à ce que je jauge.

De la perception des *rushes* jusqu'au montage final il y a intrinsèquement ce rapport à cette attitude-là qui se définit comme la conscience de CE à QUOI je suis confrontée. CE qu'est cette matière-là. SA transformation, SON évolution et CE REGARD que je dois avoir sur ce TRAVAIL-LÀ qui doit être tout à la fois une IMPLICATION et tout à la fois un travail de DISTANCIATION. Nous le savons, nous le faisons continuellement, mais il est très important, je crois, de donner des outils à ses assistants qui n'auront pas forcément le bonheur de travailler avec un maître, comme le mien, pendant trois ans.

Quand je parle d'expérience, je ne parle pas nécessairement de mes années d'ancienneté. Parce que, comme disent certains de mes étudiants, quand je fais une marque de coupe, un *in* et un *out*, et que je coupe, ça marche tout le temps. Ils ne cessent de répéter que c'est parce que j'ai de l'expérience. Oui et non. C'est parce que j'ai regardé les *rushes* et que j'ai pensé ce que je voulais signifier, que j'ai revu trois fois, ou plus, les plans que je voulais agencer ! C'est surtout parce que je sais ce que je VEUX faire avec ces deux plans-là, parce que ma collure est plus qu'une collure ; ma collure témoigne de l'intention que je veux faire passer dans cette coupe. Elle est la représentation de la conscience que j'ai de la matière. Elle est LÀ, à partir de la perception initiale, dont je dois me souvenir dès le visionnage des *rushes*. Et ça, c'est vraiment très important ce travail-là. C'est un travail qui demande énormément de rigueur. Parce que, je vais être un peu baveuse, l'expérience c'est l'apprentissage assumé et, la plupart du temps, quand je donne des trucs pour acquérir cette conscience et cette posture, comme des exercices d'identification et de distanciation, des exercices faciles à faire mais qu'il faut répéter, les apprentis ne les pratiquent pas ou rarement.

C'est tellement simple de se distancier, de se mettre dedans, de se retirer, d'être conscient. Et c'est tellement difficile en même temps. Dans mes laboratoires, avec les étudiants, à chaque fois qu'ils peinent à aboutir un film, à approfondir une démarche, ils se heurtent à ces difficultés, car c'est difficile ! Ils savent monter avant de venir dans ces ateliers, ils savaient tous monter. Et là, ils s'aperçoivent que c'est



TRES difficile. Je les provoque en questionnant si vraiment quelqu'un leur a déjà dit que c'était facile ! Je les bouscule un peu en questionnant leur regard : « Avez-vous vu ce mouvement ? Avez-vous suivi des cours d'histoire de l'art ? Êtes-vous capable de travailler à l'intérieur de l'image ? Qu'est-ce que ça veut dire le mouvement à l'intérieur de l'image, le mouvement qui se poursuit, celui qui est *a contrario*, celui qui est dans le premier tiers, dans les deux tiers du cadre ? Il y a une saute d'axe. Personne n'a vu la saute d'axe ? Bien entendu, il y a une saute d'axe ! Maintenant, comment fait-on pour la transcender cette saute d'axe ? Hé bien oui, il faut transcender la saute d'axe... Puis, comme ça, personne ne va s'apercevoir qu'il y a une saute d'axe ! Ça, c'est un travail, parce que la saute d'axe, elle n'existera pas si mon intention est bien inscrite.

J'ai fabriqué des faux raccords ! Ça, c'est bien rigolo parce qu'en France, les faux raccords ça ne marche pas, eh ben ça fonctionne tout le temps. Dans les films américains, ça marche tout le temps, c'est plein de faux raccords et ça marche tout le temps pareil ! Moi j'ai déjà vu un acteur, dans une scène que j'ai montée, raccordant plan serré sur plan large ; il était habillé avec un tee-shirt vert puis il s'est levé de sa chaise, sans tee-shirt, en bedaine, tout nu, et il n'y a jamais personne qui a vu le faux raccord (rires). Fiction, long-métrage, 35 mm, grand écran. Pourtant *Two shots*, plan rapproché dans le mouvement, il n'a rien fait de transcendant le pôvre mec, il s'est juste levé debout. (rires) PERSONNE n'a vu le faux raccord. Ce que je faisais passer était beaucoup plus important que la bedaine blanche du gars, parce qu'il avait la bedaine blanche et le *tee-shirt* vert bouteille, je me rappellerai toute ma vie, vert bouteille.

Je pense que c'est ça la posture ! C'est vraiment une attitude d'ouverture et cette attitude d'ouverture permet, entre autres, de s'ouvrir à toutes les possibilités. Je travaille avec des gens qui savent très bien où ils vont et moi ce que je vais leur proposer, c'est d'aller beaucoup plus loin. C'est là que l'espace de création au montage est quelque chose de passionnant, de très intéressant. Pour moi, à chaque fois, ça devient une affaire personnelle, un défi et c'est vraiment lié à ce rapport que j'ai avec le montage, à ma définition du montage.

Bon. Je me suis éloignée de mon texte énormément, mais grossièrement j'ai dit ce que j'avais à dire.

### **Le documentaire**

J'ai élaboré toute une théorie sur le montage et c'est avec le documentaire que j'ai décrit cette méthode qui tient compte de ce dont je vous parle depuis le début. Je vais élaborer plus précisément ce dont il est question. Le documentaire, pas ce genre hybride que la télévision a tendance à qualifier de documentaire, comme un ramassis d'images, de n'importe quoi, avec un journaliste qui fait une voix *off* ou avec un sous-titre systématique. Par exemple, ces productions pour lesquelles je reçois des appels sibyllins m'offrant de monter soixante heures de *rushes* en 4 semaines, pressées de savoir quand je commencerai pour définir la durée du contrat. À chaque fois, je demande à voir les *rushes*. La plupart du temps, c'est pour m'entendre répondre que ce ne sera pas nécessaire puisque le réalisateur les a regardées. Et à chaque fois, je décline la proposition puisque le réalisateur n'a qu'à monter son film ! (rires) Pas compliqué ! Bon, ils vont toujours trouver quelqu'un d'autre. Mais ce n'est pas grave, moi je ne peux pas monter si je ne vois pas le matériau puisque je pars du principe que c'est la source de tout. Ces images et ces sons, ce n'est pas ce que la réalisation pense de ce qu'elle a, c'est ce que moi je vais percevoir de ce qu'il m'est donné. Et ce que moi je vais percevoir de ce qu'il y a est BEAUCOUP plus important que ce que la réalisation CROIT avoir. Parce que, ce qu'elle croit avoir, c'est le film qu'elle voulait faire ! Pourtant, le personnage n'a jamais dit ce qu'elle voulait entendre et de la manière dont elle s'y attendait. Alors, on ne va pas faire semblant qu'il est ou qu'il a dit ce que nous attendions ; on ne va pas broder toute une vue sur un mec qui ne dit pas ce qu'il était supposé dire.

J'ai fait un film comme ça. Je voulais le faire parce qu'on parlait de Dieu et de Saint-Exupéry. Et des pilotes de brousse. Lors des repérages, le pilote affirmait que dans le ciel il se sentait près de Dieu et devant l'équipe, la pudeur l'a emporté ; il se qualifiait de chauffeur de taxi. Alors Dieu n'était pas là et Saint-Ex encore moins ; ils n'étaient pas au rendez-vous. Dans la salle de montage, j'avais écrit partout : *Où est Dieu ?* (rires) *Je cherche Dieu, quelqu'un a-t-il vu Dieu ?* Parce que Dieu n'était pas là ! J'avais des chauffeurs de taxi, très sympas ; on a fait un très bon petit film. Dans un festival, la directrice m'a approchée en me disant qu'elle ne comprenait pas ;

qu'il n'y avait pas de point de vue d'auteur. C'est vrai Dieu n'était pas là ! Qu'est-ce tu veux... Je l'ai cherché pareil ! Mes chauffeurs de taxi étaient très contents, eux, ils se sont trouvés beaux, ils se sont trouvés fins. Le film a été vendu partout. Tout le monde était content mais ce n'était pas une œuvre. Parce que le chef d'œuvre, ç'aurait été la part de Dieu ; la part de l'homme, Saint-Ex. et la Bible... Mais ce n'était pas là. Le réalisateur voyait Dieu partout. Chaque fois, je lui répétais « tu me l'identifies BIEN, parce que moi je ne l'ai pas vu... » (rires). Il n'y arrivait pas, il m'a dit : *Il me semble que quelque part...* » J'aime bien leur donner les cassettes des *rushes* et les laisser chercher, voir par eux-mêmes que Dieu ne se cache pas et que, si il le trouve, il le ramène. Et si jamais, il ne ramène rien, ce n'est pas grave, j'ai d'autres choses à leur proposer. Je pense que c'est très important de laisser émerger tous les possibles. Et donc ça c'est toute la partie de cette attitude et de la posture.

Or donc, j'ai choisi le documentaire en exemple, car dans ce cas, vous vous rendrez compte que la base de mon argumentation concerne tout ce qui est le montage. Et j'ai choisi le documentaire, justement parce que je voulais évacuer ce rapport à l'auteur, ce rapport à celui qui a raison et à celui qui n'a pas raison. À celui qui a le droit de vie ou de mort ....

Je terminais un film en France, que je n'ai pas terminé d'ailleurs, je suis partie avant la fin, donc, je montais un long-métrage de fiction, avec un vieux réalisateur qui me dit, lors de notre première rencontre : « Je suis Tout, je suis le montage, je suis l'Auteur, je suis le réalisateur, je suis l'acteur, et c'est moi qui décide de tout ». Quand je faisais mes marques et que la coupe marchait du premier coup, et comme il n'avait jamais travaillé en virtuel, il allait boire un coup pour réfléchir : il n'avait pas pensé à ça et c'est comme si je le remettait en question.... Moi je n'ai pas envie de tomber dans ce piège de qui a tort et qui a raison car je ne m'intéresse qu'à ce cheminement qui permet de repousser les limites des images et des sons.

Dès mon premier film, qui est le film que je crois être la réussite de ma vie, un film qui n'existe pas d'ailleurs. Le réalisateur était quelqu'un de très impressionnant, très connu, une vedette, un intellectuel. Nous faisons un film sur le suicide d'un écrivain. Le réalisateur cherchait un coupable. Son idée : faire une enquête. Moi, je

me suis dit : c'est chouette, on va faire comme un *thriller*. Ce sera amusant de monter un documentaire fait comme un *thriller*... Et puis, j'ai 23 ans, et pour ma part, je crois que si tu es un artiste et que tu as envie de te suicider, tu peux choisir de crever. Et lui, ce cinéaste trouve que c'est vachement triste que son ami soit mort. L'écrivain a éprouvé des carences au niveau de son écriture. Je me disais que si l'œuvre de ta vie, c'est l'écriture, c'est sûr que tu n'as plus envie de vivre parce que si tu ne peux plus t'exprimer dans ce que tu fais ... (Et c'est pour ça qu'on continue de monter même des choses qui sont pourries parce qu'on peut pas s'en passer...) L'écrivain souffrait beaucoup. Et donc, un jour, il est sorti avec sa carabine, il a dit à sa femme « je vais me suicider » elle a dit « on s'en reparlera cet après-midi » et il est allé se tirer une balle dans un collège pour jeunes filles. Ce n'est pas innocent, de se tirer une balle dans la tête juste à la sortie des classes d'un collège de jeunes filles.

Donc, mon réalisateur cherche un coupable, moi je cherche, quelle souffrance est derrière la création ? Qu'est-ce que ça veut dire ? Comment ça se fait ? Pourquoi ? Comment ?...Et comme il n'a pas peur, en tant que cinéaste, il me laisse aller. Comme nous montons en pellicule, il me voit aller ; quelquefois, il est assis dans le fond de la salle de montage et d'autres fois, il n'est pas, là -parce que, chez nous, les réalisateurs, ils assistent au montage sur demande, sur invitation. En tout cas, bon, je monte ce film et un soir, il y a une projection pour une petite élite d'intellectuels de Montréal. Dans la salle, c'est le tollé. Tout le monde est horrifié. Tout le monde pense que nous faisons l'apologie du suicide. Ils agressent mon réalisateur, LE REALISATEUR, MON REALISATEUR. Parce que je suis **sa** monteuse et que c'est **mon** réalisateur. Donc tout le monde l'agresse en disant : « *comment as-tu osé faire un truc pareil, mais c'est une horreur, tu valorises son suicide* » ... Et moi, je suis horrifiée... Je me dis que j'ai fait un truc horrible, que c'est pourri, que ce n'est pas bon.... Le réalisateur me notifie qu'il ne peut pas garder le film comme ça, qu'il faut qu'on recommence ; il faut qu'on fasse autre chose. Je cherche à lui démontrer que c'est vachement bon mais sa réponse est sans appel car c'est peut-être un bon film, mais ce n'est pas son film. Il ne peut pas se promener avec sa monteuse pour dire que c'est ce qu'elle pense (rires). Et là j'ai compris qu'il était dans le vrai ... Et je suis rentrée aussi vite que j'ai pu dans ma salle de montage et j'ai tout défait. J'étais très furieuse parce que c'était vraiment très bon (soupir). Le lendemain, mon mentor m'a laissé un mot où il écrivait que c'était génial ; comme il était furieux que j'aie monté

ça, à 23 ans, il était parti sans me parler mais il n'en pensait pas moins. J'étais en colère de défaire le montage de ce film mais j'ai compris, à ce un moment, qu'il y a un tout petit temps, celui où je dois redonner l'œuvre à quelqu'un, et ce quelqu'un c'est le réalisateur. Parce que, effectivement, moi, je n'aurais pas fait ce film sur Hubert Aquin. J'aurais continué de triper sur lui. J'aurais trouvé toujours aussi génial qu'il se soit suicidé dans une école de jeunes filles, etc.

Donc elle est là, la mesure, elle est là. Ça, c'est pour mon rapport à la réalisation, je l'ai appris très, très difficilement, très durement, très humblement... Et en même temps je me suis dit qu'il y avait quelque chose d'autre qui se passait au montage et j'ai décidé de le décortiquer.

Par conséquent, j'ai proposé un modèle où, effectivement, le réalisateur a son idée, et cela n'empêche pas de suivre de ce que j'ai énoncé précédemment. Il y a dans la matière beaucoup plus qu'on ne le croit. L'important, quand on regarde des *rushes* c'est d'être capable de saisir ce matériel dans la conscience de ce qui nous est présenté de ces sons et de ces images.

J'ai déterminé ceci par une formule, on est dans une thèse et on aime bien les modèles. Or donc, la formule est la suivante : 3 **E** + **A**.

Ce **3 E + A** caractérise le montage en documentaire et classifie les enregistrements **en**:

- **E** pour entrevue.
- **E** pour événement ; les actions qui sont faites par les protagonistes.
- **E** pour établissement, ce que nous nommons couramment des *beauty shots* ; soit des soleils, la nature, des descriptions. Tout ce qui permet des « montages ».

Enfin, le **A** pour archives qui est, ou qui n'est pas, présent selon le type de documentaire. S'y retrouvent toutes les archives, tout ce qui est issu d'images fixes, d'images en mouvement, de reconstitution, de fiction ou de n'importe quelle source déjà existante.

Voilà. À partir de là, je suis capable de saisir le matériel, de répartir le tout et de le classifier. Je vais donc reprendre toutes les entrevues, tous les rushes, à partir de ma sélection parce que je n'intégrerai certainement pas 125 heures de bibittes<sup>9</sup> dans ma machine.

---

<sup>9</sup> Québécoisisme : Insecte. Bestiole. Abstr. Problèmes psychologiques.

PREMIÈREMENT: parce que si j'effectue la saisie des *rushes*, triés sur le volet, c'est que tout le matériel demeure accessible et que cette approche permet de tenir compte de notre sélection, faite avec soin et justifiée au premier visionnage. Le réalisateur aspire toujours à CE plan que je n'ai pas choisi ; alors, il lui est possible de le retrouver et de visionner à l'extérieur de la salle de montage, évitant ainsi les discussions inutiles sur l'existence ou l'utilité de ce plan, permettant au montage de se poursuivre et d'intégrer ou non ce qui est repéré *a posteriori*.

DEUXIÈMEMENT : parce que le fait d'identifier les plans va me permettre, par exemple, lors des entrevues, d'effectuer une réduction des entrevues. Nous le faisons, probablement tous, de réduire les entrevues en unités de sens. C'est-à-dire de chercher l'essence de ce qui est énoncé à l'intérieur d'un discours en continu, et nous savons qu'aujourd'hui les gens ont le piton lousse<sup>10</sup>, disons-nous, c'est-à-dire qu'il est possible qu'un plan ait la durée d'une cassette... Donc, il est d'autant plus important de classifier soigneusement et très rigoureusement les *rushes*. Ainsi cette rigueur-là va mettre à ma disposition des plans et ces plans vont me permettre de déterminer des unités de sens ; il ne faut pas confondre plan et unité de sens.

**L'unité de sens** peut être une expression, en fait c'est un truc en soi. Par exemple, le personnage parle de sa femme et, tout à coup, il parle du pain qu'il fait ; il va y revenir subséquemment, parce que, quand on fait une entrevue avec un personnage, le réalisateur pose une question et le personnage répond ou divague, ou tergiverse, ou diverge et puis il revient, ou non, à la question, en temps et lieu... Au bout d'une heure, il a raconté 36 millions d'affaires qui peuvent être plus ou moins intéressantes ; c'est à partir d'une sélection rigoureuse des *rushes*, que ces entrevues sont divisées en unités de sens ; il sera possible ultérieurement de faire différents montages, rapportant ce qui est dit, expliqué et ressenti. Chaque séquence sera nommée en fonction du propos qui ressort et, ainsi, je monterai une multitude de séquences.

Je peux faire deux, trois montages de séquences différentes à partir de petites figurines. Par exemple, la caméra filme des p'tites figurines, ces jolis machins décoratifs qu'on retrouve dans toutes les maisons. Je peux choisir de faire deux ou trois montages traités de différentes manières, parce que ce n'est pas très mobilisant, c'est même très stimulant. Je me fais la main à la matière, aux possibilités

émergentes. Quelquefois, dans un documentaire, il y a plusieurs cameramen, ça permet de pratiquer l'habileté montagnière, d'intégrer ces différentes manières de capter les images parce que le film doit être traité de la même façon, créer une continuité. Ce n'est pas parce que Tartampion l'a tourné et qu'ensuite on est allé chercher Meumeu qu'ils vont tourner pareil les deux mecs. Donc il faut retrouver la continuité, la base de notre travail est quand même d'harmoniser le tout, de réunir différents éléments pour qu'ils fonctionnent ensemble de façon efficace, que ça n'ait pas l'air issu de différentes sources. Fréquemment, il faut intégrer l'esthétique des plans du lundi, où l'équipe prend son temps en tournant peu de plans, et les plans du vendredi où ils ont fait 42 plans dans la même journée. Il ne faut pas que ça paraisse dans la vue : "Tiens regarde, t'as une séquence du lundi". Non. C'est pas possible. Donc on va développer cette habileté de travailler avec les résultats donnés, de celui qui a la maudite manie de faire des *zooms out* très rapides ou de faire une mise au point dès la sortie du personnage, ajoutant des contraintes au montage. En tout cas, on va s'habituer à travailler avec cette matière-là, quelle qu'elle soit. Ça va nous permettre de la connaître intrinsèquement. On veut savoir ce qui se passe dedans. On veut savoir ce qu'il dit. Pas ce que le réalisateur dit qu'il dit. Ce qui se dit vraiment, ce qui se passe vraiment. Ce que j'en saisis.

Et par la suite, à cause de ce mouvement constant, du retour à ce que j'ai choisi, à ce que j'ai fait, va émerger une foule de possibilités. Pas juste le plan structuré depuis deux cents ans, car ce n'est pas ce qui est tourné. Mais ce qu'il y a dans le film, ce qui est possible! Et toutes ces possibilités vont tout à coup m'ouvrir, à l'imaginaire, à la création, à ce que le montage est capable de faire. Et à ce moment-là je serai habilitée à proposer, à investir un plan, à intégrer, à discuter, à critiquer ou à faire autre chose.

Donc à partir de ces montages-là, je pourrai aller faire de la **structurite**, qui sera autre chose que de faire du *listing* de plans. Nous allons partir de cette écriture et nous reviendrons par la suite à la proposition de départ.

De cette interprétation, de CES interprétations possibles, qui ne pourront exister qu'à partir de cette posture fondamentale. Qui est une attitude d'ouverture au monde et à toutes les possibilités que proposent les agencements des images et des sons... Voilà c'est mon 3E + A.

---

<sup>10</sup> Du québécois, emprunté à l'anglais «loose signifie, du jeu, du mou. Il y a du lousse dans la corde. Elle

## Conclusion

Bon alors effectivement il y a la description de tout ce processus-là dans la thèse, comme il y a des extraits dans cette thèse-là de la manière dont nous poursuivons cette espèce de bout à bout de séquences, qui sont bêtes et banales, et qui se font très rapidement, à l'objectif de faire tes minutes que tu concrétises en 4 heures ; il n'y a absolument aucun problème. Mais cette proposition permet de rehausser le niveau de signification. Un peu comme une spirale, tu reviens à ce que tu sais, mais sans arrêt tu le transformes en autre chose et cela permet d'aller beaucoup plus loin... Et cette démarche-là est, à mon avis, une possibilité d'accéder à plus de créativité au montage.

Y'a des gens qui répondent à cette démarche que c'est trop long de monter des séquences, que ça prend du temps... Ça prend du temps ! C'est faux ! Ça ne prend pas de temps...Ça prend le même temps que de ne pas les monter. Parce que si vous perdez votre temps à chercher dans le matériel, le truc qui n'est pas fait, que le réalisateur n'a pas vu et qu'il voudrait ... Ben vous vous nuisez. Vous ne repoussez pas vos limites et vous ne présentez rien comme de concret. Quand vous montez et que c'est bon, c'est appréciable. Et donc, quand vous arrivez avec des propositions, le pire qui puisse arriver, et bien, c'est que ça marche...

C'est absolument fascinant, cette année, j'ai exploré en laboratoire avec des exercices que montaient les étudiants, et ça marche. C'est-à-dire qu'eux-mêmes sont surpris du résultat dans les documentaires, à partir de cette rigueur dans l'organisation, de cette attitude d'ouverture, et même dans les fictions parce qu'ils font aussi des fictions. Et bien, à partir de ces petits montages, ils sont surpris d'eux-mêmes, et surtout qu'après 3 mois, ils soient capables d'aller à l'essentiel. Et nous sommes à discuter avec eux du fait qu'il y a peut-être un peu trop de pathos ... Alors qu'avant, on aurait été beaucoup plus rationnel, beaucoup plus pratique.

Alors grosso modo, c'est un résumé, un peu succinct...

La discussion est ouverte, je ne sais pas si je vous ai expliqué quelque chose, je pense qu'il y a beaucoup de gens qui savent tout ce que j'ai dit... Le seul intérêt

---

est slaque, elle n'est pas bien tendue, relâchée.



c'était de mettre des mots dessus pour être capable de passer le message à ceux qui ont envie, ET SURTOUT à ceux qui nous embauchent, qui n'ont strictement AUCUNE idée de ce que nous faisons. (rires) Parce que je ne sais pas si ça vous est déjà arrivé, mais moi à chaque fois que j'ai monté un long-métrage de fiction, j'ai eu les producteurs à la sortie des *rushes*, qui m'attendaient en disant « *Mais qu'est-ce que tu vas faire avec ça !* » (rires) Et quand le film est sorti, ils m'ont tous dit « *C'était plus facile que ça en avait l'air hein...* » Hé ben ouais. C'était plus facile que ça en avait l'air. Et pourtant c'était immontable au départ...

Alors nous on travaille à se faire oublier, on travaille à être invisible, on travaille à ce que ça ne se remarque pas, parce que, si quelqu'un dit : « *c'est un bon montage* » en fin de compte j'ai raté mon coup. C'est le film qui doit être bon, ce n'est pas le montage qui doit être bon. Et je pense que c'est comme ça pour tous les métiers dans le cinéma, c'est une œuvre collective. Et à partir de là, moi je n'en démords pas. Il est vrai que c'est difficile pour certains de reconnaître que c'est une œuvre collective, mais, on ne fait pas un *one man show*... Moi non plus.

**Les monteurs associés**

c/o La Femis

6 rue Francoeur 75018 Paris

[www.monteursassocies.com](http://www.monteursassocies.com)