

LES

MONTEURS

S'AFFICHENT

LES ACTES  
DU FESTIVAL  
2020

LES MONTEURS ASSOCIÉS

**DU 4 AU 8 MARS 2020**

**CINÉMA LUMINOR  
HÔTEL DE VILLE**

**LES  
MON—  
TEURS  
S'AF—  
FICHENT**

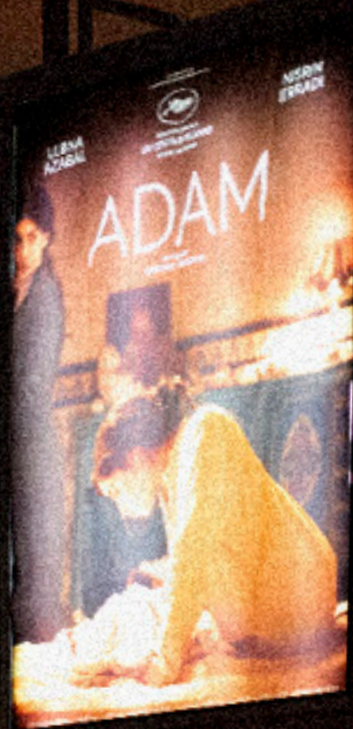
**LES ACTES  
DU FESTIVAL**

**QUATRIÈME  
ÉDITION**

# LE SOM- MAIRE

<u>AVANT-PROPOS</u> .....	<u>4</u>
<u>M</u> .....	<u>7</u>
<u>HIGH LIFE</u> .....	<u>25</u>
<u>ICI JE VAIS PAS MOURIR</u> .....	<u>39</u>
<u>QUE L'AMOUR</u> .....	<u>51</u>
<u>HEUREUX COMME COMME LAZZARO</u> .....	<u>64</u>
<u>JUSQU'À CE QUE LE JOUR SE LÈVE</u> .....	<u>78</u>
<u>DELFIN</u> .....	<u>92</u>
<u>FROST</u> .....	<u>104</u>
<u>CYRIL CONTRE GOLIATH</u> .....	<u>117</u>
<u>SOIRÉE COURTS MÉTRAGE</u> .....	<u>134</u>
<u>LA MUSIQUE AU MONTAGE</u> .....	<u>154</u>

LUMINOR



HOTEL DE VILLE



# AVANT PROPOS

Pour sa 4e édition en 2020, la ligne éditoriale, ou plutôt le cœur battant des Monteurs s'affichent est resté fidèle à son principe : re-donner à voir des films montés par les membres des Monteurs associés, et diffusés trop rapidement ou trop discrètement, en tout cas insuffisamment. Leur offrir une nouvelle vie, l'espace d'une projection et d'un débat où les monteuses et les monteuses peuvent décortiquer leur façon de travailler et faire partager les difficultés et les bonheurs qu'ils ont éprouvés.

Nous avons renouvelé notre confiance en l'équipe du cinéma Le Luminor, qui nous accueille en plein centre de Paris, avec une salle de 180 places et un foyer où nous pouvons nous nourrir aussi bien physiquement (la buvette) qu'intellectuellement (la librairie éphémère) et nous rencontrer dans un joyeux mélange de professionnels, d'étudiants et de public habituel du cinéma.

Cette 4e édition a confirmé le principe d'une séance en avant-première, programmée cette fois en fin de festival, ainsi que d'une séance scolaire le jeudi après-midi. Nous avons aussi exprimé notre volonté de transmission intergénérationnelle avec « Monte ton ciné-poème » où de jeunes adolescents ont pu éprouver l'émotion de projeter dans la grande salle les montages qu'ils avaient réalisés à partir d'archives de la Nasa, sous la conduite de deux monteuses.

Nos invités argentins, venus en nombre, ont présenté *Delfin* et ont exposé la situation du cinéma dans leur pays. C'était un 8 mars, journée internationale du droit des femmes, et chacun avait noué à son poignet un foulard vert, symbole de la lutte pour le droit à l'avortement, encore interdit à ce moment-là en Argentine (jusqu'à la loi du 30 décembre 2020), alors que se déroulait simultanément une grande manifestation à Buenos-Aires.

Un festival, donc, qui vibrait avec l'air du temps : un film d'ouverture, *M*, de Yolande Zauberman, tout juste auréolé du César du documentaire, abordait le lien entre religion et violence sexuelle, tandis que le film projeté le dimanche soir, *Frost*, de Sharunas Bartas, parlait de jeunes Lituaniens

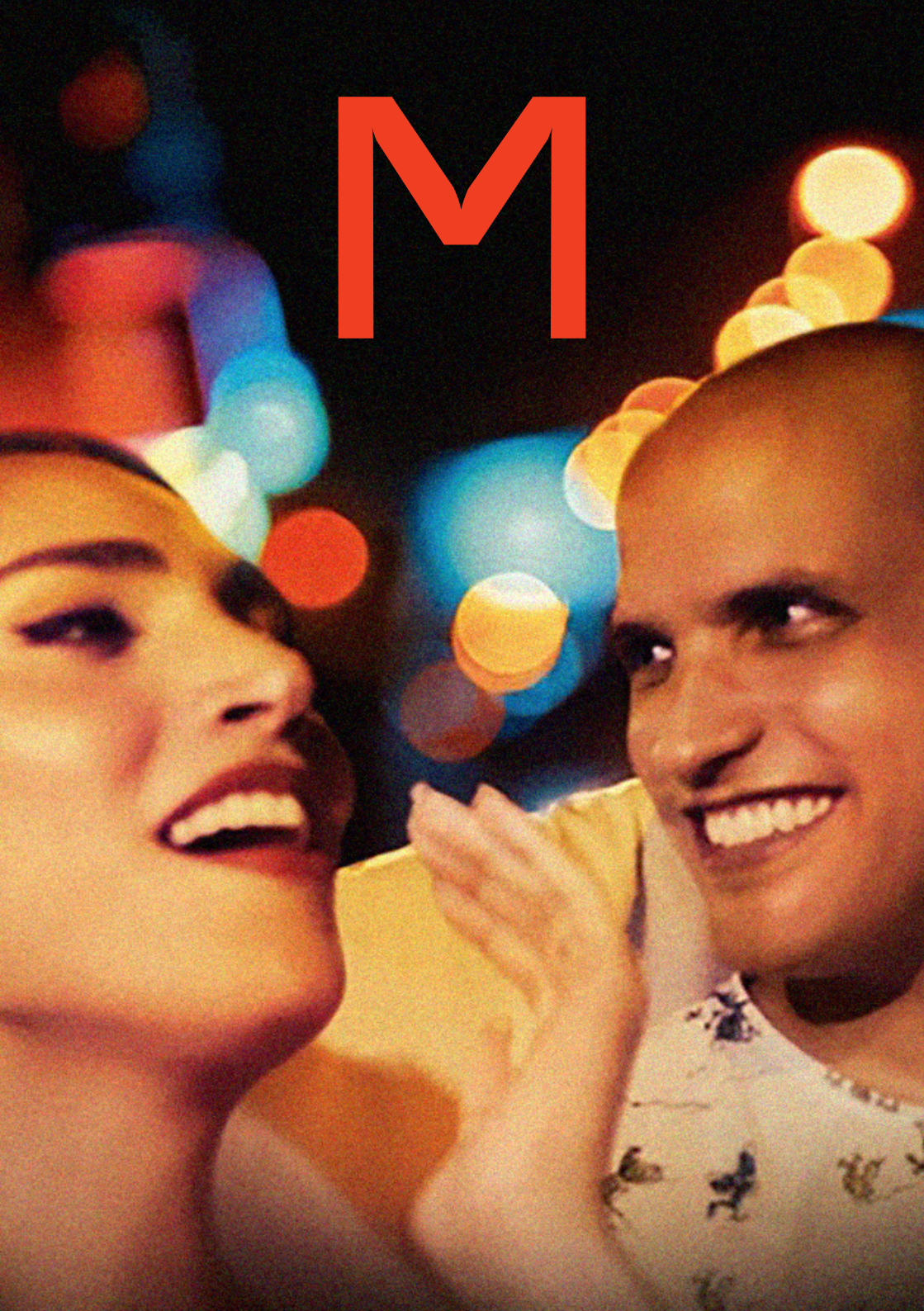
venant apporter de l'aide à des combattants d'une guerre oubliée en Ukraine. À la lecture du débat, le nom de villes et d'événements alors peu connus sont devenus malheureusement familiers depuis l'agression contre l'Ukraine déclenchée le 24 février 2022 par la Russie de Vladimir Poutine.

La pandémie de Covid-19 a eu le bon goût d'épargner notre festival. Une semaine plus tard le pays se confinait, et nos invités argentins ont eu la chance de regagner leur pays avant la fermeture des frontières.

Un mot, enfin, pour La Clef, le cinéma qui a accueilli avec beaucoup d'engagement nos deux premières éditions, et qui a été évacué par la police le 1er mars 2022. Plus que jamais, il est important de faire vivre le cinéma dans les salles.

*Les Monteurs associés*

M



---

**(documentaire, 2019, 106'),  
de YOLANDE ZAUBERMAN  
monté par RAPHAËL LEFÈVRE**

**Menahem, cantor israélien, revient à Bnei Brak, banlieue ultra-orthodoxe de Tel Aviv où il a été abusé dans son enfance par des membres de sa communauté. D'abord mù par un esprit de vengeance, il s'engage sur le chemin de la réconciliation en provoquant, lors d'incroyables rencontres, la parole — et le chant — des siens.**

---

**Participants : RAPHAËL LEFÈVRE (monteur),  
YOLANDE ZAUBERMAN (réalisatrice),  
PHILIPPE DESCHAMPS (monteur son) et  
MENAHEM LANG (principal protagoniste du documentaire)**

**Débat animé par JULIE DUPRÉ**

**RAPHAËL LEFÈVRE** est diplômé de la Fémis. Il a travaillé comme assistant sur *la Vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche et a monté *l'Ornithologue* de João Pedro Rodrigues, *Un couteau dans le cœur* de Yann Gonzalez ou encore *l'Amour des hommes* de Mehdi Ben Attia. Il a également réalisé en 2017 un court métrage, *Nos désirs*.

---

**JULIE DUPRÉ** Raphaël, peux-tu nous dire si tu avais déjà travaillé avec Yolande ?

**RAPHAËL LEFÈVRE** Non, jamais. J'avais travaillé sur un autre film du producteur Charles Gillibert, qui a coproduit *M* avec Fabrice Bigio et Yolande, et la responsable de la production m'a appelé parce qu'ils cherchaient un monteur.



**JULIE DUPRÉ** Est-ce qu'il y avait beaucoup de rushes sur ce film ? Dans quelle langue ?

**RAPHAËL LEFÈVRE** Il n'y avait pas énormément de rushes parce que Yolande, qui a commencé à l'époque de la pellicule, tourne de façon relativement économe. Mais c'est un film qui a été tourné sur deux ou trois ans et sur plusieurs voyages ; il y avait donc une matière très touffue... Yolande avait déjà travaillé le montage tout au long des différentes sessions de tournage et était arrivée à un bout à bout d'environ 2 h 20 avant que j'intervienne.

**JULIE DUPRÉ** Comment as-tu vécu la découverte de ce bout à bout ?

**RAPHAËL LEFÈVRE** C'était quelque chose de très particulier, très fort... C'était très étrange parce que ça n'avait, bien sûr, pas du tout la forme actuelle, ça partait dans tous les sens, ça ne ressemblait pas encore à un film. C'était un amas de séquences qui avaient été montées dans une certaine logique, pour Yolande, mais on se prenait ça en pleine face. C'étaient les montagnes russes au niveau émotionnel, au niveau de ce qui se passait, de ce qui se disait... et en même temps on ne s'ennuyait pas une seconde. Et je me suis dit, oui, il y a un truc là !

Il y avait des petites choses qui me posaient question et très vite j'en ai parlé à Yolande. Par exemple, la scène où Menahem va voir son violeur, devant ses fenêtres. Dans le bout à bout, il y avait deux scènes comme ça — il était retourné le voir une deuxième fois — et ces deux scènes avaient un petit côté reportage sensationnaliste, « envie de vengeance » du personnage, qui me mettait très mal à l'aise. Je l'ai dit à Yolande qui m'a répondu : « Oui, je comprends, moi-même en les tournant c'était un peu compliqué », et on a assez vite décidé qu'il fallait s'attacher à rendre lisible le parcours du personnage, ses états émotionnels, et donc que ces scènes-là viendraient très tôt dans le film pour comprendre ses motivations quand il arrive à Bnei Brak. On les a fondues en une seule scène et puis après il passe à autre chose.

**JULIE DUPRÉ** Est-ce que vous avez coupé beaucoup de séquences ou est-ce que vous avez plutôt travaillé à l'intérieur de chaque séquence ? On voit dans le film que la parole est extrêmement travaillée, reconstruite au montage. Sur quoi a porté le travail principalement ?

**RAPHAËL LEFÈVRE** Essentiellement de retrancher à l'intérieur des séquences. Cette forme très hachée, cette façon de reconstruire des choses avec des bribes de discussions, c'était déjà là dans le montage de Yolande et je trouvais ça très étonnant et très intéressant à travailler. On a poursuivi sur cette voie-là, mais comme les scènes duraient en général beaucoup plus longtemps, on a essayé — et ça a été un long travail — d'aller à l'essentiel, en prenant le risque qu'on sente que ce sont des discussions très elliptiques, très étranges, auxquelles on n'est pas habitué dans les documentaires.

La deuxième chose qu'elle m'avait dit c'est « Je monte un documentaire comme une fiction », donc on ne s'est vraiment pas embarrassés de chronologie, de cohérence, de logique... enfin si, mais de cohérence et de logique émotionnelles.

**JULIE DUPRÉ** Vous avez retravaillé la chronologie du bout à bout ?

**RAPHAËL LEFÈVRE** Oui ! Le deuxième travail a été un travail de structure. Une fois qu'on a eu l'impression d'avoir trouvé toutes les séquences, ça a été un travail de puzzle pendant des semaines.

**JULIE DUPRÉ** Est-ce qu'il y a des séquences qui ne sont plus dans le film que tu regrettes ?

**RAPHAËL LEFÈVRE** Il n'y a pas de séquences qui nous tenaient à cœur et qu'on aurait coupées parce que ça ne marchait pas. Par contre, comme je le disais, les séquences étaient parfois beaucoup plus longues, notamment la séquence de l'éducation sexuelle, quand Shmili apprend que les femmes ont un sexe (*rires*). Il y avait plein de choses passionnantes et hallucinantes... Un film en soi... D'ailleurs Yolande a envie d'en faire un court métrage, je crois (*rires*)... mais il fallait élaguer un peu.

**JULIE DUPRÉ** Et des séquences que tu aurais aimé enlever mais qui sont restées ? Est-ce que tu as quelque chose à nous dire sur des essais de montage que tu aurais pu faire ?

**RAPHAËL LEFÈVRE** Il y avait la séquence avec Miss Trans Israël au début — d'ailleurs je dois signaler une erreur très grave dans les sous-titres, il est écrit « *un trans* », alors qu'on doit dire « *une trans* »

pour une personne transgenre qui est devenue femme. La scène me séduisait énormément et je comprenais pourquoi Yolande l'avait filmée, en même temps elle avait l'air de sortir un peu de nulle part en début de film. Et puis elle pouvait mener sur une pente glissante, amener à des conclusions hâtives — « Il lui est arrivé ci à cause de ça... » On a essayé un montage sans et ça ne marchait pas : le film était sinistre, plombé. Bizarrement, la scène donnait quelque chose de magique et de léger, en plus des informations qu'elle contenait, ce qui fait qu'elle avait sa place.

Sinon, il y avait une scène que j'aimais beaucoup quand elle était dans le déroulé du film, c'est la scène de plongée, parce que Tzvika<sup>1</sup> — c'est le repenti, le violé-voleur repenti — dit « Il faut que tu fasses de la plongée, c'est génial » et après, boum ! on était au fond de la Mer Morte, et c'était une espèce d'ouverture complètement dingue. Mais voilà ça faisait un peu posé, gratuit, ça cassait l'espèce de trajet très tendu qui ne s'arrête pas jusqu'à la fin. Quand Yolande a dit « J'aimerais beaucoup qu'à la fin du film il y ait comme des codas sur ce que deviennent les personnages », la séquence a trouvé naturellement sa place à cet endroit-là.

**JULIE DUPRÉ** C'est un film qui est entièrement tourné de nuit donc il n'y a pas les ellipses habituelles, ou un passage du temps qu'on pourrait sentir, des changements de saisons, de vêtements... On n'a plus de repères, c'est comme une espèce de voyage. On a juste ce fiancé qui se marie et qui divorce, et puis l'âge de Menahem qui est évoqué... Au montage, est-ce que ça vous a obligés à réfléchir sur les transitions de séquences de façon différente ?

**RAPHAËL LEFÈVRE** Oui ça change dans le sens où ça n'était pas une question ! Ça donne une liberté totale et donc on travaillait davantage comme si c'était un flux avec des mini-ellipses. On ne sait pas combien de temps se passe entre un moment et un autre, ça avance, ça avance, ça avance... Alors on a quand même gardé le fait que Menahem a 35 ans au début, 37 ans à la fin, et on a respecté la chronologie du mariage et du divorce, mais en dehors de ça on ne s'embarrassait pas des repères temporels.

1- Tzvika est un homme croisé par hasard sur la plage de Jaffa, qui raconte avoir été violé, avoir violé à son tour puis être allé parler aux parents du garçon dont il a abusé pour lui demander pardon.

**JULIE DUPRÉ** Est-ce que vous n'avez pas eu, à un moment donné, l'inquiétude qu'on puisse être perdus ? Est-ce qu'il fallait marquer davantage certaines transitions, conclure certaines séquences, pour qu'on ne soit pas perdus dans la séquence d'après ?

**RAPHAËL LEFÈVRE** Quand on essayait de fabriquer des transitions, ça faisait artificiel, le film les rejetait comme une mauvaise greffe, ça n'était pas sa grammaire, alors on revenait à ce côté très elliptique et déconstruit. On s'est dit « C'est la forme du film, c'est son style », cette façon d'agréger des morceaux d'intensité les uns après les autres. De créer toujours un centre de l'attention et d'aller grappiller un hors-champ, ce qui se passe autour, et puis on revient au centre avec une petite conclusion éphémère, et puis on passe à autre chose... c'était un peu ça le principe.

**JULIE DUPRÉ** Est-ce qu'il y avait déjà les voix off dans le bout à bout ?

**RAPHAËL LEFÈVRE** Non, la voix off est venue au montage, mais assez tôt quand même...

**YOLANDE ZAUBERMAN** (*depuis la salle*) Avec toi quand même...

**RAPHAËL LEFÈVRE** C'est moi qui ai donné l'idée de la voix off ?

**YOLANDE ZAUBERMAN** Oui !

**RAPHAËL LEFÈVRE** Je ne m'en souvenais plus. Ce n'était pas un documentaire sur lequel il fallait une voix off tout le temps, pas du tout, mais il fallait sentir un regard, une personne, un trajet, une rencontre entre la réalisatrice et Menahem. Yolande a repris des choses qui étaient dans sa note d'intention, des phrases qui la travaillaient depuis le début du projet et puis on a cherché, on a tâtonné... « Où est-ce qu'on en a besoin ? » C'est vraiment venu par petites touches. Et puis elle tenait au yiddish évidemment.

**JULIE DUPRÉ** Et la musique, est-ce qu'elle était déjà dans le bout à bout, ou est-ce que c'est venu après ?

**RAPHAËL LEFÈVRE** La musique « *over* » est venue après... Dans le bout à bout, il y avait du Chet Baker que Yolande voulait absolument et

ça marchait extrêmement bien, mais pour des questions de droits ça n'a pas été possible. Je lui ai dit « On pourrait mettre du Ibrahim Maalouf, comme ça t'aurais le côté trompette et l'Orient... » — « Ah oui pourquoi pas... » Et puis la production a engagé des responsables de *clearance* de droits, qui font des propositions de musique, et ils ont proposé Ibrahim Maalouf ! Ils ont envoyé plusieurs morceaux qu'on était à peu près sûrs d'avoir pour pas trop cher, à condition qu'il soit d'accord, on a essayé avec *Beyrouth* et ça a pris.

**JULIE DUPRÉ** Oui c'est très beau. Il y a même à un moment donné une confusion, on a l'impression que Menahem chante le morceau qu'on entend, et on se dit « Ah ! ça a été fait pour le film ! » C'est magique !

On a l'impression que cette ville foisonne de gens qui passent, de vitalité... C'est nocturne mais le mouvement est tout le temps là, dans les corps, dans les gestes, c'est très nerveux. Évidemment c'est dans les rushes, mais est-ce que c'est quelque chose que vous avez accentué au montage, que vous avez cherché à intensifier ou pas ?

**RAPHAËL LEFÈVRE** Oui, mais c'était clairement déjà dans les rushes filmés par Yolande : elle a la bougeotte (*rires*). La caméra furète un peu partout. Elle a capté à la fois ce qui se passait, et cherché à rendre compte de la vie qu'il y a autour, qui est effectivement complètement dingue... À 2 heures du matin on peut croiser une famille entière avec un bébé ... Yolande m'a dit « Ce sont des hippies, en fait, les Hassidim » (*rires*). Donc oui, on a cherché à intensifier ça, à faire que ça bouillonne, mais c'était déjà là dans ce qu'elle me proposait.

**JULIE DUPRÉ** Les femmes dans le film sont un contrepoint, c'est toujours assez bref, très lointain, mais très fort. Ce sont des partis pris de montage ?

**RAPHAËL LEFÈVRE** C'était le parti pris de Yolande, la question des femmes n'était pas son sujet. C'était là, en bordure, mais ce n'était pas ce qu'elle voulait traiter. En même temps, on ne pouvait pas non plus ne rien en faire. Il y avait déjà des plans de femmes dans les scènes de danse à la synagogue, mais ce que j'ai cherché c'est à ce qu'on sente sèchement chaque plan de femme, comme un contrepoint. C'est plus fort selon moi que s'il y en avait eu plusieurs qui n'auraient servi qu'à faire « ambiance ».

C'est pour ça qu'il n'y a qu'un plan à chaque fois, sauf à la toute fin dans cette communauté un peu plus ouverte, dans laquelle les femmes peuvent danser un petit peu, enfin, dans laquelle elles traînent avec les enfants un peu plus près...

**JULIE DUPRÉ** Il y a quelque chose d'assez extraordinaire dans la très grande liberté de parole dans ce film. Qu'est-ce que tu as ressenti par rapport à cette parole qui était délivrée, qui allait très loin... ? Est-ce que tu as senti une responsabilité par rapport à cette franchise ?

**RAPHAËL LEFÈVRE** D'abord il y a la sidération. Je ne connaissais pas du tout ce monde-là. On a des préjugés, on se dit que comme il y a des tabous, qu'ils sont puritains, ils ne parlent pas. Donc d'abord j'ai été sidéré par leur franchise, par leur candeur presque. Dans une certaine mesure, il s'agissait de garder ça, cette parole parfois très inattendue. Après, la responsabilité... tu me demandes si ça pouvait les mettre en danger d'une certaine manière ?

**JULIE DUPRÉ** Parfois en documentaire, on peut avoir des vertiges au montage : tout à coup une chose est dite et on peut se poser la question de savoir si on le monte ou pas. Plus ça aborde des sujets graves, plus c'est franc, plus ça peut être vertigineux.

**RAPHAËL LEFÈVRE** Je me suis libéré de beaucoup de choses sur ce montage. Je me suis dit : « Ce film, c'est une espèce de bouillonnement où l'on va vivre des choses vraiment sidérantes, alors autant les garder quitte à ce que le film bouscule », c'est comme ça que je l'ai senti.

Mais on s'est posé des questions. À un moment, je me suis demandé si ce n'était pas problématique qu'il donne le nom d'un de ses violeurs. On en a parlé avec le service juridique, qui a dit que ça irait. Évidemment on s'est posé des questions éthiques, mais voilà.

**JULIE DUPRÉ** (*s'adressant à Philippe Deschamps*) Il y a un merveilleux montage son et un travail de mixage, aussi nécessaires que le travail de montage, dans sa vitalité, sa précision, sa richesse. Qu'est-ce que tu peux nous dire sur le montage son ? Comment as-tu envisagé tous ces lieux, ce tourbillon ?

**PHILIPPE DESCHAMPS** Pour travailler sur un montage son comme ça, déjà, il faut aimer la parole, le flux, l'abondance, la générosité de ce qui est dit, être pris par ce tourbillon. Dans un premier temps, le travail a été d'accompagner cette parole, la rendre belle. Dans un second temps, on est dans un environnement urbain : c'est chargé, c'est beau, c'est un flux, mais il a fallu donner de la profondeur, du relief à des moments clés, pour dynamiser le film.

On était deux au montage son parce que Xavier Thieulin, le mixeur du film, qui n'est pas là, a aussi fait une partie du montage son.

**JULIE DUPRÉ** Et cette matière sonore qui vous a permis de créer de la profondeur, vous êtes allés la chercher où ?

**PHILIPPE DESCHAMPS** On a travaillé avec la matière que Yolande nous a apportée, que toi (*s'adressant à Raphaël*) tu avais mis de côté aussi, et puis avec des choses personnelles, comme par exemple des bruits de métal, des travaux, des sons du port...

**RAPHAËL LEFÈVRE** Il y avait dans les rushes énormément de matière, parce qu'il y a toujours des gens qui chantent, des gens qui marmonnent, des haut-parleurs... Du coup ils avaient de la matière pour ajouter des choses, ici ou là, de manière très libre.

**JULIE DUPRÉ** Donc dans le travail de séquençage que j'évoquais tout à l'heure, c'est surtout le montage son qui a créé cette unité sonore et marqué assez fortement les transitions entre les séquences ? Tu parlais d'interrompre un flux...

**PHILIPPE DESCHAMPS** Je pense qu'on n'a fait que renforcer des choses qui étaient déjà dessinées.

**JULIE DUPRÉ** Yolande, est-ce que tu veux nous parler un peu du montage et de votre collaboration sur ce film ?

**YOLANDE ZAUBERMAN** D'abord, on a aimé monter ce film.

Toutes les trois semaines on le montrait à quelqu'un de nouveau, et à chaque fois les gens disaient « C'est très fort mais on ne comprend rien. » (*Rires*) Et nous, on ne comprenait vraiment pas ce que les gens ne

comprenaient pas ! Jusqu'au jour où on a compris qu'il fallait structurer les choses autour des sentiments. En fait les gens étaient complètement perdus par le côté « maniaco-dépressif » qui pour moi, étant ashkénaze, me paraît très naturel (*rires*) : on est déprimé, on chante, on danse, on re-déprime et ainsi de suite ! Surtout que le film a été tourné depuis l'intimité : c'est moi qui tenais la caméra, c'est l'homme avec qui je vis qui prenait le son, c'est Sacha<sup>2</sup> qui était assistant... vraiment on a fait le film sur l'intimité, depuis l'intimité. Et au montage tout à coup, il y avait un vrai monteur qui était là !

(*s'adressant à Raphaël*) Au départ, tu avais un peu peur de cette matière, hein ? Moi, depuis mon premier documentaire [*Classified People, ndlr*], je savais qu'il ne fallait pas avoir peur... L'image de ce film était très floue, mais je ne voulais pas voir que le film était flou. Le monteur me disait que ce film ne sortirait jamais, moi je disais « Il n'est pas flou du tout, il n'est pas flou du tout ! » (*Rires*) Et à la projection de mixage, j'ai pris tous les flous dans la gueule, et je me suis mise à pleurer, « C'est tout flou ! » (*Rires*) Le film est quand même sorti dans 14 ou 15 pays, en grande partie grâce au son. C'est-à-dire que le son avait été tellement travaillé comme un son de fiction que d'une certaine manière, ça recréait le point dans l'image.

Je connaissais la magie du montage, je connaissais la magie du montage son... on n'a pas eu beaucoup de temps pour le montage son, ça a été rapide, mais ça a très bien fonctionné. Je trouve qu'on n'a pas eu tellement de temps non plus pour le montage image, pour un documentaire je veux dire. Ça a été quand même un travail assez intense, ça a été vraiment formidable de chercher comme ça.

**RAPHAËL LEFÈVRE** Assez tôt, j'avais saisi qu'il fallait qu'il y ait un trajet, mais je pense que je voulais le beurre et l'argent du beurre : je voulais à la fois le trajet et à la fois les trouées. Par exemple, on mettait Menahem en train de chanter au début du film, puis au milieu du film puis à la fin du film. Pour moi il y avait un fil rouge mais de temps en temps on cassait le fil, et c'est ça qui faisait que les gens ne comprenaient pas (*rires*). À un moment donné, on s'est dit : « OK, on va faire un trait très visible, très simple. »

2- Sacha, diminutif d'Alexander Yakovlev. C'était l'un des jeunes acteurs de *Moi Ivan, Toi Abraham*, un des premiers films de Yolande Zauberman. Ils sont restés très proches, il est maintenant son assistant au sein de sa société de production Phobics, et a été très impliqué sur *M*, dans l'organisation et sur le tournage même.



**YOLANDE ZAUBERMAN** Et puis c'est toi qui m'a poussée à faire la voix off. J'avais beaucoup de mal, j'y allais phrase par phrase, j'avais un peu peur de cette voix off. Je pense que faire des choses qui font peur, c'est ça aussi être cinéaste, et dans ce film il y en a eu beaucoup.

**JULIE DUPRÉ** Donc *M* comme montage ? Non je plaisante (*rires*), comme Menahem, comme...

**RAPHAËL LEFÈVRE** Comme *M le Maudit*...

**YOLANDE ZAUBERMAN** Oui. D'ailleurs, je pensais que Menahem aurait besoin de plusieurs visions pour pouvoir « se voir », parce que j'ai l'habitude des acteurs qui, quelquefois, quand ils font des choses inhabituelles pour eux, ont besoin de plusieurs visions pour pouvoir accepter leur image. Mais ce qui a été sidérant, c'est à quel point il s'est vu tout de suite. Et il me demandait : « À quel moment ça a été fait ? J'ai l'impression que ce sont des séquences qui ont été faites entre les séquences. » Le montage c'était aussi ça, quelque chose à tâtons... Ce film devait être une expérience, pour ceux qu'on filmait, pour nous qui montions, et du coup pour le spectateur. C'est ça le pari du film.

**JULIE DUPRÉ** On a l'impression que la caméra provoque les événements, que votre complicité provoque les événements. On a vraiment l'impression d'assister au film en train de se faire...

**YOLANDE ZAUBERMAN** C'est vrai. Je n'ai jamais aussi peu préparé un film... en fait si, quand j'ai fait *Would You Have Sex With an Arab ?*, j'avais aussi peu préparé.

Là, avec Menahem, il y avait quelque chose de très ancien, un questionnement chez moi depuis *M le Maudit*. Il y avait ce mélange entre un temps très ancien et le temps complètement spontané des rencontres. C'est ça qui était intéressant.

**RAPHAËL LEFÈVRE** Et c'est aussi pour ça qu'on a gardé au montage des choses qu'on jette normalement à la poubelle : la caméra qui décadre, qui fait n'importe quoi...

**YOLANDE ZAUBERMAN** Si ç'avait été un vrai chef op., on l'aurait viré tout suite ! (*Rires*)

**RAPHAËL LEFÈVRE** Mais ça gardait la trace de la rencontre avérée. Par exemple, l'apparition totalement démente de Tzvika, le violeur-violé, sur la plage de Jaffa que Menahem interpelle en plein milieu d'une prise et qui dit « moi aussi ». C'était hyper important de garder ce côté inouï des rencontres qui sont vraiment arrivées sur le tournage. Peut-être qu'on peut demander à Menahem s'il veut... *Do you want to say something ?*

**MENAHÉM LANG** (*dans un anglais hésitant*) D'abord, merci, merci pour ce grand film. Ça remonte déjà loin, mais c'était très émouvant. Au moment du tournage, c'était la première fois que je revoyais mon père. Avant de revoir mon père et ma mère — c'était très important pour moi — j'ai fumé une dizaine de cigarettes ! Yolande m'a dit « Calme-toi, pose-lui juste les questions importantes. » Pour cela, je veux te dire un grand merci Yolande. Parce que je suis en paix avec mes parents. Aujourd'hui je parle avec vous, je vis en France avec ma femme, je suis en train de construire une nouvelle vie, une bonne vie, pas une vie dramatique. C'est parce que j'ai une femme merveilleuse, qui a vu le film... Yolande, tu n'es pas une *chadkhan* [*marieuse en Yiddish, ndr*] mais ça aussi c'est grâce à toi. Merci !

**JULIE DUPRÉ** Des questions ?

**PUBLIC** Bonsoir, merci beaucoup pour ce beau film. J'ai deux questions, l'une pour le monteur : par curiosité, comment s'est passé le travail avec la langue ? Est-ce que tout était sous-titré, ou traduit en direct ? Et la deuxième question, pour la réalisatrice : est-ce que c'était un choix de tout tourner de nuit ou est-ce qu'il y avait pas mal de plans de jour et que ça a été une décision de faire cette virée nocturne ?

**RAPHAËL LEFÈVRE** Alors pour la langue, Yolande avait déjà fait sous-titrer d'énormes parties des rushes. Après, ce qui s'est passé de marrant, c'est que comme j'ai fait de l'Allemand et que ma mère est suisse-allemande, je me suis mis à comprendre le Yiddish (*rires*) qui est assez proche dans la structure et dans les sonorités.

Pour la scène avec le père — qui est en hébreu — on a travaillé avec une assistante qui parlait hébreu. Pour gagner du temps, Yolande était avec elle, et l'assistante traduisait rapidement dans les grandes lignes ce qui se disait pour trouver les moments les plus intéressants,

avant de traduire plus en détails. Elle faisait une transcription à partir duquel on faisait un petit montage sur papier, avant de faire un montage sur lequel je rajoutais moi-même les sous-titres.

**PUBLIC** Et la question de la nuit ?

**YOLANDE ZAUBERMAN** Oui, tout a été tourné de nuit. C'était un pari depuis le début. Pour plein de raisons : d'abord parce que j'aime beaucoup la nuit, ensuite parce que la nuit les rencontres sont plus troublantes. C'est un monde qui vit jour et nuit. C'est vrai qu'à 2 heures du matin, vous rencontrez des familles entières avec des poussettes et vous ne savez jamais d'où ces familles sortent... Pour moi, c'était très important que le film soit comme un conte et garde une matière sensuelle, ce que la nuit permet beaucoup plus. Je trouve que c'est plus facile de rendre les gens beaux la nuit... Il y a ce qu'on cache, ce qu'on montre, le visible, l'invisible... beaucoup des choses que je cherchais étaient dans la nuit. Il y a un seul plan de jour et qu'on n'a pas monté — on ne l'a même pas regardé je crois (*rires*) — c'était un plan avec des enfants qui allaient à l'école. En le faisant, je savais qu'il ne serait pas dans le film.

C'est le deuxième film que je fais dans la nuit en Israël, le premier c'était *Would You Have Sex With an Arab* ? Je pense que je vais en faire un troisième. Ça sera comme une trilogie de la nuit, de ce que la nuit cache et révèle.

**RAPHAËL LEFÈVRE** Et puis symboliquement ça résonnait assez fort aussi, cette plongée dans la nuit des temps, ces trucs très anciens... Chercher à faire émerger de la lumière dans la nuit... À un moment tu voulais que le film s'appelle « De l'or dans la poussière ».

**PUBLIC** Est-ce que le film a été projeté là-bas ? Et quelles ont été les réactions ?

**YOLANDE ZAUBERMAN** Le film a été au festival de Jérusalem, il a eu un prix là-bas, il a eu une petite sortie. Il va normalement passer sur une chaîne de télé... les gens connaissent le problème là-bas. Le grand rabbin de France a vu le film et veut le projeter pour le rabinat et pour le barreau de France... On vit un moment qui est bien meilleur qu'avant, parce que c'est un moment où enfin la parole

sort et où les gens en ont marre ! C'est un problème fondamental qui est vieux comme la nuit des temps et c'est certainement la première fois qu'on se pose... enfin, il est temps de construire une nouvelle éthique... On vient d'un monde qui a été si souvent violé, et ça change tout, ça change le rapport à la cruauté, à l'obéissance, à la politique, pas uniquement à la sexualité. Et donc c'est notre problème à tous. En accompagnant le film j'ai réalisé que rares sont les gens qui ont un rapport à la sexualité facile, rien n'est simple là-dedans, c'est quelque chose dont on s'ouvre peu et qui nous habite tous.

**PUBLIC** J'avais une question pour Yolande : je voulais savoir comment vous viviez la salle de montage, le temps que vous passez à côté d'un monteur. Comment ça se passe de votre point de vue ?

**YOLANDE ZAUBERMAN** J'ai toujours trouvé que les monteurs étaient trop mal assis (*rires*), qu'il faudrait réfléchir aux chaises !

Je le vis comme quelque chose de prenant, de quotidien, je le vis comme une écriture... Il y a une écriture instinctive qui se fait au tournage et il y a une écriture qui advient vraiment au montage... En fait, j'aime toutes les périodes d'un film, l'écriture, la préparation, le tournage, le montage, le mixage, l'étalonnage, le sous-titrage ! Tous mes films ont été sous-titrés, je n'ai jamais fait un film entièrement en français, le sous-titrage c'est aussi une écriture...

Je ne sais pas, comment tu trouves que je l'ai vécu ?

**RAPHAËL LEFÈVRE** Je ne sais pas ! Ce qui était particulier, c'est qu'on a monté chez toi. D'abord parce que Yolande avait commencé le montage chez elle. À un moment, il a été question de monter dans une salle de montage, et on a eu des problèmes techniques terrifiants. C'était vraiment très compliqué, donc j'ai dit « Non mais là ça va pas marcher, on ne va pas y arriver, on va rester sur le poste de travail où tout a commencé. » Donc on a monté chez Yolande et du coup c'était une expérience particulière, pour moi en tous cas. J'avais déjà monté chez moi, avec des réalisateurs de courts métrages fauchés, mais depuis j'étais un peu plus habitué aux salles de montage ! Mais pour ce film-là, j'ai trouvé que ça faisait sens, puisque Yolande parlait d'intimité, ça s'est fait dans son espace intime. Il y avait ce rituel d'aller chez elle tous les jours, de s'installer dans le bureau, de

manger les merveilleux plats de Selim... et puis parfois de lui dire « Ecoute Yolande j'ai besoin d'être seul. — OK. » Alors Yolande s'en va, mais je l'entends faire les cent pas dans le salon (*rires*) ! C'était une expérience très étonnante mais très fluide... On a facilement trouvé un équilibre entre travailler ensemble et travailler seul.

**PUBLIC** Est-ce que tu pourrais préciser ces moments où le monteur a besoin d'être un peu seul ?

**RAPHAËL LEFÈVRE** C'est au moment où on a assez discuté ensemble, exploré la matière et tenté des trucs un peu grossiers, quand on sait où on va aller, que moi j'ai besoin d'être seul, sans un œil derrière moi, pour trouver des solutions, avoir des idées tout seul que je n'aurais peut-être pas eues quand on est dans le dialogue. Et puis le figinage. Tous les monteurs ont leur rapport au hasard ou à la survenue de la coupe, moi je suis plutôt dans le genre maniaque, perfectionniste, je vais travailler les raccords, et ça c'est un temps pénible à vivre pour les réalisateurs.

**YOLANDE ZAUBERMAN** Et puis il y a eu la dernière période où tu croyais que je ne voulais pas finir le film (*rires*). Où tout à coup je suis arrivée en disant « Il faut changer des trucs » et Raphaël était effondré, en disant « C'est normal, c'est le syndrome du metteur en scène qui ne veut pas finir son film », ce qui n'est jamais mon cas, moi je suis ravie de finir un film, et donc quand même on a fait quelques changements, et c'était bien.

**RAPHAËL LEFÈVRE** Tu avais raison !

**PUBLIC** J'ai une question qui concerne le tournage, en particulier pour ce documentaire-là : qu'est-ce qu'on filme ? Ce qui s'offre à nous ? Ou y a-t-il une volonté de créer des situations ? Est-ce qu'on construit quelque chose avant ? Est-ce qu'on force un peu la main sur certaines choses ? Comment ça se passe ?

**YOLANDE ZAUBERMAN** C'est un mélange. Il y a la scène avec cette jeune transsexuelle au début, qui est mise en place, puisque on a loué une voiture et que je lui ai demandé de venir, de poser des questions à Menahem... C'est la seule scène de cet ordre-là. Pour le reste, c'est beaucoup d'intuition...



Julie Dupré, Raphaël Lefèvre

**RAPHAËL LEFÈVRE** La scène de plongée aussi.

**YOLANDE ZAUBERMAN** Oui, la plongée c'est mis en place, c'est clair ! Mais en même temps c'était amené par le personnage. Tout à coup quelqu'un dit « Faut aller plonger », on va plonger quoi !

Il y avait des scènes dont je savais qu'elles étaient importantes, comme celle du début avec la transsexuelle dans cette décapotable, parce que non seulement je sentais que ça mettait le rêve assez haut, mais qu'en plus c'était l'histoire de quelqu'un qui s'était réinventé à partir d'une douleur, et c'était très important d'avoir ce contrepoint dans le film.

Sinon, c'est vraiment un microcosme qu'on a créé entre Menahem et moi... À chaque fois, on me demandait « Il n'y a pas un plan de travail ? », je disais « Non, il n'y a pas de plan de travail. » C'était vraiment une chose organique, à l'intuition, une liberté. Je tourne assez peu, il n'y a quasiment pas de séquences qui ne soient pas dans le film.

Il y a des désirs, des invitations. Il y a de l'histoire, il y a des fêtes, il y a cette rencontre avec le jeune Shmili dans le cimetière qui devient notre présent, le présent du film. C'est une construction organique. Il y a eu cinq tournages, le dernier était pendant le montage. Il y en a eu un de trois semaines mais la plupart étaient courts. Parce qu'il y avait l'idée qu'il ne fallait pas trop traîner...

**PUBLIC** Vous dites qu'il y a eu cinq tournages. A quel moment la décision que vous avez prise avec Menahem d'aller chez ses parents est-elle arrivée ? On imagine ça plutôt vers la fin, comme un chemin que vous faites ensemble. Quand Menahem parle de cette lettre restée sans réponse, on se dit que c'est un horizon d'attente mais on n'est pas du tout sûr d'y arriver, et puis c'est très surprenant, on voit le visage des parents, c'est très émouvant.

L'autre question c'est ce qui se joue dans cette scène. On comprend que c'est arrivé à un autre frère que le père a défendu, alors qu'il n'a pas défendu Menahem. Qu'est-ce que vous pouvez nous dire par rapport à ça ?

**YOLANDE ZAUBERMAN** C'est effectivement arrivé quasiment à la fin du dernier tournage. Son père a refusé tout au long d'apparaître dans le film, ça s'est vraiment décidé juste à la fin. C'était une scène très violente à tourner. À ma grande surprise, pour Menahem ça a été une scène de réconciliation. J'avais l'habitude dans les films documentaires d'une scène psychodramatique familiale et c'est souvent quelque chose de tout à fait étrange qui se passe, souvent le contraire de ce qu'on imagine. Mais peut-être qu'on peut poser la question à Menahem : pourquoi s'est-il réconcilié avec son père à ce moment-là ? De mon point de vue, je crois que c'est le fait d'avoir pu parler à la même table, qui a fait que tout d'un coup, il y a eu langage ensemble. Il y a quelqu'un qui m'a dit aussi : la façon dont il parle du frère c'est une façon de parler de Menahem sans oser parler de lui, ce qui est possible aussi.

**RAPHAËL LEFÈVRE** (*s'adressant en anglais à Menahem*) Des gens demandent pourquoi tu es réconcilié avec ton père, alors que ce qu'il te dit dans la scène est très dur.

**MENAHEM LANG** Yolande m'avait posé la question avant, si on tournait avec mon père au début ou à la fin. Après elle a dit, faisons ça à la fin, parce que mon père ne voulait pas parler au début. Ça a été très difficile pour mon père, d'autant plus qu'il est français et ne parle pas bien hébreu.

C'était difficile parce que je n'ai jamais espéré pouvoir poser toutes les questions à mon père, et je ne suis pas sûr qu'il puisse me

donner les réponses que j'attends. Mais avant de parler avec mon père, je me suis dit « Peu importe la réponse, tu la prends. » Parce que si tu peux parler avec ton père, c'est formidable, peu importent les réponses.

Pour lui c'était difficile aussi, parce que mon père n'est pas Juif au départ. Il est venu à 20 ans, il a fait directement la Brit Milah [*la circoncision, ndlr*] puis il s'est marié, il a eu des enfants, huit enfants ! Après la Brit Milah, faire des enfants c'est du travail ! Et il a fallu qu'il apprenne la culture aussi !

Vous savez, j'ai commencé à chanter non pas parce que je voulais chanter, mais pour faire plaisir à mon père. Quand je chantais, mon père était plus proche. Je ne voulais pas vraiment chanter au départ. J'ai trouvé mon propre chemin vers la religion, un chemin que mon père ne connaissait pas. Il parle moitié français, moitié je ne sais pas quoi... Il parle très mal hébreu. L'anglais, OK, et le français. Mon père ne pouvait pas m'aider. J'ai trouvé mon chemin dans la religion, mais ça a été celui des violeurs. Quand j'ai eu besoin de parler à mon père, c'était très difficile parce que dans la religion, chez les Hassidim, on ne prononce pas le mot de « pénis », on ne parle pas de ça. Si tu as besoin de parler à ton père de choses privées, c'est très difficile.

Bien sûr, tu peux lui dire « On m'a fait ci et ça » et il peut t'aider... Mais je ne sais pas pourquoi... Le mieux si tu es une victime, c'est d'avoir l'aide de ton père, pour te reconstruire.

Je me suis dit, je ne vais pas attendre que mon père soit mort, je veux faire ça maintenant. Je l'aime, c'est mon père, et peu importe... J'avais déjà parlé à la TV, mais je n'en n'avais pas vraiment fini avec cette histoire.

Je suis un nouveau venu en France, je n'ai pas de boulot, mon seul boulot c'est d'emmerder ma femme ! (*Rires*) Je suis revenu dans le pays où mon père est né, où ma grand-mère est née. Je dois construire une vie... Merci Yolande de m'avoir donné la possibilité de construire cela. Je repars de zéro, j'ai de la chance.

[Retour au sommaire](#)



# HIGH LIFE



---

**(fiction – 2018 – 114’)**  
**de CLAIRE DENIS, monté par GUY LECORNE**

**Un groupe de criminels condamnés à mort acceptent de commuer leur peine et de devenir les cobayes d’une mission spatiale en dehors du système solaire. Une mission hors normes...**

---

**Participants : GUY LECORNE (monteur),  
ANDREAS HILDEBRANDT (ingénieur du son et monteur son)  
et OLIVIER DÔ HÛU (mixeur)**

**Débat animé par THADDÉE BERTRAND et préparé avec  
MICHAËL PHELIPPEAU**

Après avoir commencé au tout début des années 80 par monter des actualités, des films industriels, des courts métrages... **GUY LECORNE** a la chance de travailler sur *Route One/USA* de Robert Kramer (1989). Il rencontre par la suite Nicolas Philibert avec qui il travaillera sur *le Pays des sourds* (1992), *Un animal, des animaux* (1996) et *Qui sait* (1999). Il a également monté des films de Bruno Dumont, Pascal Ferran et Bertrand Tavernier. Collaborateur régulier de Guillaume Nicloux et de Claire Denis, il a fait quatre films avec elle : *White Material* et *35 Rhums* (2008/2009), *Un beau soleil intérieur* (2017) et *High Life*.

**ANDREAS HILDEBRANDT** est un collaborateur régulier de Fatih Akin. Il travaille avec Lars Von Trier depuis *Nymphomaniac*. Il a également travaillé avec Bertrand Bonello (*Nocturama*) ou plus récemment sur *Onoda, 10 000 nuits dans la jungle* (2021) d'Arthur Harari. *High Life* est sa première collaboration avec Claire Denis.

**OLIVIER DÔ HÛU** a été assistant de Jean-Pierre Laforce. Depuis la fin des années 90 il a mixé des films de Philippe Grandrieux, d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau, de Guillaume Nicloux, Sylvie Verheyde... *High Life* est sa première collaboration avec Claire Denis.

**THADDÉE BERTRAND** C'est ton quatrième film avec Claire, est-ce que vous avez une méthode de travail particulière ? As-tu commencé à travailler pendant le tournage ou as-tu attendu que Claire ait terminé le tournage ?

**GUY LECORNE** J'ai commencé pendant le tournage, d'une manière qui n'était pas idéale puisque le film était tourné pour l'essentiel à Cologne en Allemagne alors que je montais à Paris. Pour Claire c'était un moment très difficile puisqu'elle a perdu sa mère au tout début du tournage. C'est un film qui a été compliqué pour elle, il a mis du temps à pouvoir se monter financièrement. J'espérais pouvoir aller la voir sur le tournage mais la préparation et le début du tournage avaient été bouleversés par la mort de sa mère. Du coup, je n'ai pas pu y aller. J'ai commencé à monter seul et c'était vraiment très compliqué...

Nous n'avons pas de méthode particulière, chaque film est différent et celui-là l'était singulièrement parce que le film parle du chaos et le chaos est mis en scène. Je pouvais monter des scènes évidemment, mais dès que je commençais à les ajuster les unes derrière les autres, là, c'était beaucoup plus compliqué. J'ai eu un peu peur au début (*rires*), vous pouvez l'imaginer. Ça été un gros travail avec Claire, après.

**THADDÉE BERTRAND** Il y a deux tournages : ce qui a été tourné en studio, l'intérieur du vaisseau, et puis ce qu'on pourrait appeler le tournage « polonais ». Ce sont des plans en 16 mm tournés en Pologne, dans un autre espace temps que le spectateur va mettre du temps à « raccrocher » aux personnages : la mort du chien, le meurtre de la jeune fille, et puis plus tard à nouveau dans une autre temporalité ; les vagabonds, qui font penser à *Sur la route* de Kerouac. Je voulais savoir si tu avais reçu la matière du tournage polonais dans un deuxième temps ?

**GUY LECORNE** Oui, il y a d'abord eu le tournage à Cologne et puis le tournage polonais quelques semaines après. C'était d'autant plus compliqué que nous savions que ce serait des éléments importants qui se grefferaient à l'intérieur du film. Et il y a un troisième élément qui est arrivé encore beaucoup plus tard, ce sont les effets spéciaux. Le vaisseau, de l'extérieur, on ne le voit pas beaucoup parce que

ça a été très compliqué de l'avoir et finalement c'était plutôt une bonne chose ; je trouve qu'il ne manque pas. Il arrive très tard, à la quarantième minute. Si on avait eu les effets spéciaux plus tôt, on aurait eu tendance à les intégrer plus en amont, comme c'était prévu. Ça n'a pas été le cas et finalement, ça a servi le film. Et il y a aussi une dernière séquence qui s'est tournée encore plus tard, qui est la séquence de la « *fuck box* » (*rires*) — c'est Stuart Staples, le musicien qui l'avait appelé comme ça ; ça raconte bien ce que c'est !

**THADDÉE BERTRAND** Sur cette première partie où tu as travaillé seul, est-ce que tu faisais des retours à Claire pendant qu'elle était en tournage ? Est-ce que vous vous parliez ?

**GUY LECORNE** Sur *Un beau soleil intérieur* elle tournait pour l'essentiel à Paris et le week-end, elle pouvait passer ; je lui montrais ce que j'avais fait et c'était super, y compris pour elle. Elle voyait les scènes, elle me donnait des retours de montage, mais surtout, ça la faisait réfléchir sur ce qu'elle allait tourner. C'était vraiment un gain énorme. Mais sur ce film-là, parce que ça a été chaotique au départ, je n'avais pas de retours. Et lui envoyer des choses ? Je ne l'ai pas fait. Ça aurait été évidemment bien plus intéressant, en tout cas pour moi, et sûrement aussi pour Claire, si j'avais pu passer un week-end ou deux à lui montrer des choses. Et là, vu le plan de travail, sa situation à elle, ça ne s'est pas passé comme ça. On a commencé à travailler ensemble quand elle est rentrée du premier tournage. Et puis ensuite, elle est repartie pour le tournage polonais. Dans la construction du film, les séquences polonaises manquaient terriblement dans les trente premières minutes — avant que les autres membres de l'équipage n'arrivent, avant la bagarre.

**THADDÉE BERTRAND** Dans le film il y a trois grandes parties et dans chacune de ces parties il y a un jeu entre les flash-back et les flash-forward. Dans quelle mesure cette temporalité très originale était-elle écrite dans le scénario ?

**GUY LECORNE** Elle était écrite en partie. Par exemple le flashforward où on découvre Willow [*interprété par Jessie Ross*] quand elle a 13 ans, tout de suite après la naissance. Elle a ses règles, Monte [*Robert Pattinson*] est avec elle, et il y a cette espèce de trouble qui le prend. Ce moment là, par exemple, est très fidèle au scénario.

Par contre pour ce qui est de la Pologne ce n'était pas du tout écrit comme ça. Dans la première version du scénario ce n'était même pas en Pologne... Le scénario a beaucoup bougé pendant le tournage. À tel point qu'une partie de l'équipe — par exemple la scripte — visiblement, ne comprenait rien à ce qu'il se passait ! (*Rires*) Vraiment rien. Ce que je peux comprendre. Mais du coup, moi-même, évidemment, je ne comprenais pas grand-chose non plus. Même les numérotations de séquences, c'était vraiment n'importe quoi ! Tout était dans la tête de Claire et il n'y avait qu'elle qui savait, grosso modo, où elle allait. Même les comédiens, même Pattinson. Par exemple, il y a eu une discussion entre Claire et Robert à un moment donné ; il demandait des tas de choses à Claire sur son personnage, sur son vécu — parce que c'est un bosseur, il essaie de construire son personnage — et Claire, tout ça, ça ne l'intéresse pas du tout ! (*Rires*) Elle bottait en touche et il a compris qu'il n'y avait qu'une chose à faire, c'était de se lâcher, de lui faire une confiance absolue, ce qu'il a fait, sans être dans la compréhension exacte de ce qu'il faisait. Ce qui est assez beau, je trouve. Et il l'a fait avec une générosité incroyable. C'est compliqué sur un film comme ça où les temporalités changent sans cesse. J'imagine que pour lui, c'était dur de s'y retrouver. Et pour les autres comédiens aussi.

**THADDÉE BERTRAND** ... Et même pour le spectateur. À la première vision, ce flash-forward je ne l'ai pas vécu comme tel. Du coup, la scène est extrêmement troublante parce qu'on y voit un rapport de séduction entre les deux personnages. Et c'est après coup, plus loin dans le récit que j'ai compris que cette jeune adolescente était sa fille. Ce trouble, nous le partageons avec les personnages.

**GUY LECORNE** Même si ça a beaucoup bougé dans le scénario, y compris sur le tournage, je sentais bien que ça se jouait comme ça.

On a mis un temps énorme à arriver à une première projection. Quand je monte, je ne suis pas pressé de voir le film en entier. Je trouve qu'il faut vraiment prendre le temps de travailler chaque scène, ce n'est pas la peine de voir quelque chose qu'on sait mal foutu et de se faire mal. Il faut vraiment travailler au corps chaque scène. Mais là, ça nous a pris un temps dingue ! Et le jour où on a vu le film, au bout de 3-4 mois, c'est à ce moment-là, qu'elle comme moi, comme le producteur, on s'est dit : « On a le film. » Parce qu'on n'en était pas sûrs...

La première partie, je trouve que c'est ce qu'il y a de plus réussi. La manière dont les plans de la Pologne interviennent, le premier par exemple, la pierre qui tombe dans le puits : dès qu'on l'a monté, nous étions sûrs qu'il resterait là pour toujours, mais sans savoir du tout comment allait intervenir le reste de cette histoire qui se construit plan à plan, et qui est incompréhensible en soi...

**THADDÉE BERTRAND** ... Parce qu'elle est déconstruite en plus !

**GUY LECORNE** Elle est complètement déconstruite. Et elle prend tout son sens dans cette séquence entre Monte et sa fille à 13 ans : tout d'un coup, si on est attentif, on arrive à raccrocher les wagons. C'est ce que j'aime aussi dans le cinéma. Ça ne me fait pas peur d'être perdu — et on a été perdus dans le montage pendant un moment !

**THADDÉE BERTRAND** J'aimerais que nous parlions plus précisément de cette première partie qui est très très belle en termes de montage. Il y a quelque chose qui relève plus du poétique que du narratif. C'est comme s'il y avait des rimes visuelles entre la Pologne et le vaisseau. Je pense à la main tendue de Willow, nourrisson, dans le vaisseau, qui raccorde avec la main de Boyse sur la plateforme du train de marchandise. Il y a des tas de choses comme ça qui sont très belles, qui font écho dans le film. Il y a ces échelles, des montées, des descentes dans les plans en Pologne et qui résonnent plus tard dans le vaisseau. Comment avez-vous réussi à ordonner ces plans ?

**GUY LECORNE** Plan à plan. Il n'y a pas de stratégie qui surplomberait tout ça. Et effectivement, quand tu parles de poésie, c'est à ce niveau-là que ça se joue, ça fonctionne uniquement sur les sensations. Et c'est évidemment très casse-gueule... On peut parler de prise de risques sur ce film. Une fois fabriqué l'agencement de ces plans, avec un peu de recul, on avait le sentiment de tenir quelque chose — ce n'est qu'une fois arrivé au bout qu'on sait si on ne s'est pas totalement perdu.

La première fois que j'ai travaillé avec Claire, je lui posais des questions de compréhension, des problèmes qui nous intéressent, comme tout le monde ! (*Rires*) Claire m'a arrêté tout de suite : « Non, je t'arrête. Pour moi, deux et deux, ça n'a jamais fait quatre. » (*Rires*) Et elle a raison. Enfin elle a raison... pour elle, ça ne fait pas quatre, c'est sûr ! (*Rires*) C'est précieux de savoir ça. C'est un autre

mode de fonctionnement. Et pour qu'on puisse travailler ensemble, il faut avoir ça en tête : on ne va jamais fonctionner sur une espèce de rationalité...

**THADDÉE BERTRAND** Il y a aussi quelque chose de très beau dans la première partie, c'est la voix de Pattinson. J'ai découvert tardivement qu'il y avait une voix off dans le film. Je n'en avais jamais eu conscience. Le personnage est seul avec ce nourrisson, et on peut avoir l'impression que la voix qu'on entend est un monologue intérieur. Comment l'avez-vous amenée ?

**GUY LECORNE** La voix off — la voix intérieure — était prévue. Mais comme sur tous les films, elle est prévue et puis elle évolue énormément pendant le montage. Là, ça se compliquait car une fois le tournage terminé, Robert est rentré aux États-Unis. Comment fait-on pour maquetter une voix off, et en plus en anglais ?... On a beaucoup travaillé dans l'abstrait ! Parce que quand on met tout ça bout à bout : la voix off qui n'existe pas, les effets spéciaux qui n'existent pas (*Rires*), des éléments qui vont arriver petit à petit, c'est très compliqué ! Parfois c'était Claire qui disait cette voix off. Parfois, elle la disait avec un ton... un peu compliqué. Il fallait vraiment avoir confiance. (*Rires*) Mais nous, nous avons cette confiance. Evidemment, elle a été réécrite dix fois, cent fois cette voix ! Jusqu'au moment où on a pu enfin l'enregistrer, en auditorium, un mois à peine avant le mixage.

**THADDÉE BERTRAND** C'est peut-être le moment de passer à la question du son. Sur un film de SF c'est toujours une gageure la question du son, le rapport au silence. Et il y a deux *sound designers* qui sont crédités au générique, notamment Stuart Staples, le compositeur historique de Claire Denis — cela fait quelques décennies qu'ils travaillent ensemble. Et donc, avant de passer la parole à Andreas Hildebrandt, comment s'est organisée cette configuration ?

**GUY LECORNE** Ça été une configuration particulièrement compliquée : Andreas travaillait à Cologne, Stuart travaillait en France, à La Souterraine, au fin fond de la Creuse... C'était un peu le triangle des Bermudes ! (*Rires*) Stuart avait envie d'avoir la mainmise sur le son. Claire lui a donné les clés, donc la responsabilité de la bande son, ce qui n'était pas forcément la meilleure idée... Parce que par ailleurs,

Stuart, en tant que compositeur, fait vraiment un travail magnifique. À chaque fois, il m'épate ! Là, je me suis un peu fâché avec lui, parce que c'est quelqu'un qui n'est pas très généreux dans le travail. J'ai beaucoup ramé pour qu'il nous donne des musiques. Il n'avait pas trop confiance, il avait toujours peur qu'on bricole ses musiques. (Rires) Il fallait vraiment l'implorer pour en avoir !

Ensuite, quand est arrivé le montage son — heureusement qu'Andreas avait enregistré le son direct et connaissait déjà Claire, ce qui était un atout — j'ai dit : « Ce que fait Andreas, il faut d'abord que ça passe par nous et qu'ensuite on donne les éléments à Stuart. » Ce qui était le processus normal. On a réussi à le faire sur une bobine, une bobine et demie je crois. Et puis, pris par le temps — Cannes, comme toujours — à un moment donné, les éléments sont passés directement de Cologne à La Souterraine et là, ça a été à mon avis une grosse erreur... Les éléments qui nous revenaient, c'est comme si une bonne partie du travail d'Andreas avait été effacé ! Stuart avait le sentiment que le son allait abîmer la musique... Et par ailleurs, il ne proposait rien d'autre !

**THADDÉE BERTRAND** (*s'adressant à Andreas*) Tu recevais les bobines avec les directs montés par Guy. Est-ce que c'était déjà assez riche d'intentions, de sons ?

**ANDREAS HILDEBRANDT** (*s'adressant à Guy*) Nous t'avions fourni une sonothèque ; quelques nappes, quelques ambiances qui avaient été faites pour le film.

C'était un peu particulier avec Claire, pour deux raisons. La première, c'était ce triangle qui était assez difficile à organiser. Nous avons quand même fait quelques séances de travail tous ensemble, à Paris. C'était très utile d'échanger des idées avec Guy. Claire aimait beaucoup la qualité des directs, ils sont la base de la bande sonore. Dans le mixage il reste même quelques parties qui sont presque uniquement composés des directs et de la musique. On a enregistré beaucoup de bruitages « expérimentaux », par exemple avec des microphones contact et on a essayé beaucoup de choses, mais pour quelques séquences, elle était sûre que les sons directs, les respirations et les mouvements étaient les choses les plus fortes, les plus simples. C'était le mot qu'elle utilisait très souvent : « Ça



doit être *simple*. » Pour les autres éléments c'était un peu difficile de trouver parce que Claire ne s'intéresse pas beaucoup aux éléments techniques qui relèvent du vaisseau — elle déteste les ventilations. Ce qui reste, ce sont des sons tonals, rythmés, des éléments sonores qui ont une qualité musicale. Mais le problème... c'est que tout ça, c'était interdit par Stuart ! (*Rires*)

Stuart a muté ces éléments : pour lui, c'était de la concurrence. Au début du mixage il n'y avait plus que les directs, un peu de bruitage, et très peu d'ambiances. On a réalisé que ce n'était pas assez. Parce que nous avons besoin d'une couche, d'une nappe, qui enveloppe le spectateur — pour raconter le vaisseau. Et on avait aussi besoin de relief et de dynamique ; d'éléments sonores différents pour créer des scènes avec un rythme différent. Avec Stuart, on a commencé à réintégrer des éléments mutés et à enrichir cette couche de sons. Et on est arrivé à une version où la musique naît de la couche sonore, ce qui est beaucoup plus joli.

Après le dernier jour de mixage, Claire n'était pas du tout contente : nous avons fait une projection du film et elle a réalisé qu'il manquait encore des éléments. Et ce qui manquait c'était exactement ces éléments qui avaient une qualité musicale, créaient une interaction avec la musique et donnaient un caractère au vaisseau. On a fait une pause de quelques semaines...

**GUY LECORNE** ... On s'est arrêté trois semaines. On a été « sauvés » parce qu'il manquait des choses en termes d'effets visuels. Notamment la séquence où Boyse va s'écraser contre le trou noir par exemple, qui était vraiment compliquée à faire et qui évidemment changeait le montage. L'idée c'était d'attendre ces effets visuels pas tout à fait terminés mais au moins qu'on soit bons dans les timings. Et on a repris le mixage un mois et demi après. Ce qui a permis à Andreas de retravailler, de proposer de nouveaux sons. Et on a pu terminer le mixage, en travaillant...

**OLIVIER DÔ HUU** ... Rapidement ! (*Rires*) C'est allé assez vite en réalité.

Mais c'était compliqué au départ. Avec Stuart qui avait cette réticence absolue pour tout son qui venait « perturber » sa musique. Et il se jouait quelque chose entre lui et Claire... Après 20 ans de

collaboration, elle lui confiait les clés de la bande son, le *sound design*, pour lequel il n'était pas forcément compétent. Et lui était à La Souferraine, à quatre heures de route de Paris, bien protégé par cette distance et il faisait son truc dans son coin.

Et effectivement, j'ai vu un montage son tout à fait normal en termes d'organisation. Et puis après, quand on regardait d'un peu plus près la ligne des niveaux, tout était écrasé, il n'y avait plus rien ! (*Rires*) Et là, c'était assez tendu, parce que ça ne marchait pas très bien... Ça manquait de corps. La musique est magnifique mais elle ne se suffit pas à elle-même.

La première chose qui m'a marqué quand j'ai vu le film dans la salle de Guy c'est son côté hypnotique. Il y avait quelque chose de très beau avec les musiques provisoires et les nappes que Guy avait maquettées. Évidemment que le film n'est pas *Star Wars* ! Il fallait rester hypnotique, et en même temps ne pas s'ennuyer. Il fallait qu'on sente physiquement qu'il se passe tout le temps quelque chose, avec des choses assez fines. Il n'y a pas d'effets. À part les trois-quatre scènes très fortes qui le sont délibérément, il y a une espèce d'avancée, ça bouge tout le temps, et ça produit un rythme. Parce que le film sans sons, c'est un pensum ! (*Rires*)

**GUY LECORNE** Quant à moi, je passais de temps en temps au mixage. C'était la première fois que Claire mixait avec Olivier et à l'arrivée, c'est une vraie réussite en termes de collaboration. Mais ne connaissant pas bien ni Olivier, ni Andreas, et ayant confié la responsabilité de la bande son à Stuart, c'était déséquilibré. Quand je venais, je sentais bien que c'était compliqué. Parce que, quand on mixe une séquence, on a une écoute qui est très différente de l'écoute du film dans sa longueur. On peut se laisser avoir. Et c'est ce qui s'est passé quand on l'a vu...

**OLIVIER DÔ HÛU** ... On s'est fait « ch... ». (*Rires*)

**GUY LECORNE** Et Claire est montée aux rideaux !...

**OLIVIER DÔ HÛU** ... Alors qu'elle était extrêmement satisfaite de ce qu'elle nous faisait faire pendant le mixage !

**THADDÉE BERTRAND** C'est la question du recul.

**OLIVIER DÔ HÛU** Oui, c'est ça. Il y a quand même des choses magnifiques qu'on a faites, au début notamment, qui n'ont pas beaucoup bougé — comment on arrive au silence, la jetée des corps dans l'espace, avec juste le souffle de Pattinson.

**GUY LECORNE** ... C'était une des premières fois où je m'étais vraiment accroché avec Stuart parce que pour moi, à partir du moment où il passait le sas et que le sas s'ouvrait, il n'y avait pas de son. Le seul son qu'on pouvait entendre, c'était sa respiration.

**OLIVIER DÔ HÛU** Il s'agissait de tenir le principe que n'a pas tenu *Gravity* : il y a un carton au début du film : « Dans l'espace il n'y a pas de sons. » Et puis, c'est une symphonie ! (*Rires*), une symphonie de sons qui viennent des actions des personnages. Alors que là, il n'y a plus rien. Et la seule chose qu'on peut entendre, c'est le corps du personnage, grâce au micro qu'Andreas avait placé dans la combinaison de Pattinson.

Il fallait trouver une idée du son qui soit simple, faite à partir de choses assez basiques, comme le sont les effets spéciaux. Les corps qui tombent dans l'espace, c'est fabriqué dans l'Avid par Mélanie !...

**GUY LECORNE** ... Mélanie Bigeard, mon assistante, qui n'a pas pu être là ce soir. Elle a eu un rôle important, parce qu'elle a maqueté beaucoup d'effets spéciaux. Par exemple, la chute des corps — la disposition des corps, la vitesse des corps — c'était tellement compliqué avec les effets spéciaux ; ce n'était pas un problème de compétence, mais de rapports humains, ça ne fonctionnait pas du tout. Du coup il y a des effets fabriqués dans l'Avid qui sont restés : Binoche qui flotte dans l'espace, par exemple.

**OLIVIER DÔ HÛU** ... On a donc profité du fait que Guy attendait des effets spéciaux. Et de toute façon, on avait négocié avec la production de revenir, pour voir le film avec les effets spéciaux, parce que souvent ça bouge et le rythme est modifié. Andreas est reparti à Cologne, et a retravaillé la bande son en tenant compte de l'expérience du premier mixage.



Guy Lecomte

**ANDREAS HILDEBRANDT** J'ai même enregistré un orgue dans une église — un élément très utile vers la fin — et d'autres éléments. Finalement, ça s'est passé très vite ce changement de la première version du mixage à la version définitive. En trois jours, je crois.

**OLIVIER DÔ HÛU** Même pas. Ça a été vite parce qu'il n'y avait plus d'argent ! (*Rires*) Une petite semaine ça n'aurait pas été mal !

**GUY LECORNE** J'ai déjà vu des films comme ça où on sort du mixage et on a l'impression que c'est une catastrophe. Et finalement, on peut changer beaucoup de choses en assez peu de temps parce qu'on a la connaissance du film. Tous les éléments sont là, et c'était même mieux que ça puisqu'il y en avait de nouveaux, donc je crois que tu te serais un peu ennuyé au bout de trois jours !

**THADDÉE BERTRAND** Comment la fin du film a-t-elle été conçue ?

**GUY LECORNE** Cette fin était écrite depuis longtemps ; Ólafur Elíasson, plasticien, faisait partie du projet, tout comme Aurélien Barreau, astrophysicien, qui est souvent venu au montage. Claire avait aussi besoin de son assentiment, y compris sur les effets spéciaux, sur la représentation d'un trou noir, sur la forme du vaisseau.

Pour Claire, le vaisseau devait avoir la forme d'une grosse boîte d'allumettes. Et la difficulté des effets visuels, c'est qu'ils travaillaient de leur côté plutôt que de travailler avec nous, de nous donner par exemple des esquisses, y compris des dessins pour qu'on avance avec eux sur ce qu'allait être le vaisseau. Il a fallu attendre trois mois pour qu'un jour, ils arrivent avec un dossier et une proposition hors sujet. Et tu te dis, mais ce travail là, si on avait fait cinq allers-retours, on aurait gagné un mois et demi parce que c'était pas si compliqué que ça d'imaginer l'extérieur du vaisseau sachant qu'on connaissait l'intérieur du vaisseau.

**PUBLIC** Combien de temps de montage avez-vous eu, en tout ?

**GUY LECORNE** 22 semaines, avec des interruptions.

**THADDÉE BERTRAND** Et au montage son et au mixage, vous avez eu quel temps de travail ?

**ANDREAS HILDEBRANDT** Je crois que c'était bien deux mois de préparation — 8 semaines. Mais avec plusieurs personnes. Il y avait le monteur des bruitages, moi, deux monteurs des directs... C'est-à-dire 4 personnes qui ont travaillé pendant 8 semaines.

**OLIVIER DÔ HÛU** Et puis au mixage nous avons travaillé un peu moins de 4 semaines.

**PUBLIC** Est-ce que Claire Denis tourne beaucoup ?

**GUY LECORNE** Non, elle ne tourne pas tant que ça. Mais elle a une manière de tourner qui est très particulière. Elle a vraiment le film dans la tête mais il y a quelque chose qui n'est pas tout à fait rationnel dans la manière dont elle tourne : c'est-à-dire c'est en tournant un premier plan qu'elle va comprendre comment tourner le deuxième. Par exemple, le premier film que j'avais monté avec elle, quand on regardait les rushes ensemble, naturellement j'avais tendance à vouloir lui parler de montage mais elle pas du tout. Il fallait d'abord qu'elle intègre les rushes. Avant même de penser au montage. Quand elle tourne, elle ne pense pas tellement au montage.

**THADDÉE BERTRAND** Elle rejoue beaucoup de choses au moment où elle tourne, par rapport au scénario ?

**GUY LECORNE** Elle retravaillait le scénario en cours de tournage.

**ANDREAS HILDEBRANDT** Elle est très ouverte aux idées qui arrivent sur le plateau. Par exemple, l'enfant a vraiment fait ses premiers pas sur le tournage.

**GUY LECORNE** Ça, quand même, c'est assez beau ! Parce qu'évidemment, la production, quand il y a des bébés comme ça à faire jouer, ils prennent des jumeaux. Tu en prends un, puis après deux heures, tu le remplaces... Cette idée-là, Claire, ça la révoltait. Et Pattinson lui dit avant le tournage : « Attends, j'ai un copain à Londres qui vient d'avoir un bébé. Je le connais bien, je suis sûr qu'il serait d'accord. » Hé bien, c'est ce bébé-là qui joue. Et c'était génial parce que du coup le bébé connaissait Robert. C'est marrant, parce que tu te dis, un bébé d'un an, ça va : tu prends l'un ou l'autre, c'est pareil. Mais elle a raison : un bébé, ce n'est pas interchangeable !

**THADDÉE BERTRAND** Pour revenir au caractère hypnotique du film, ce qui est fascinant, c'est qu'à chaque vision, ça fonctionne...

**GUY LECORNE** Mais ça ne marche pas sur tout le monde ! Parce que c'est vraiment un film très radical dans sa forme — et on manque tellement de radicalité dans les films aujourd'hui — c'est ça qui me plaît le plus.

[Retour au sommaire](#)



**ICI  
JE VAIS  
PAS  
MOURIR**

---

**(documentaire – 2018 – 72')**  
**de CÉCILE DUMAS et EDIE LACONI,**  
**monté par CHARLOTTE TOURRÈS**

**Dans l'unique salle de consommation de drogues de Paris, des hommes et des femmes viennent trouver refuge pour un shoot à l'abri des regards et de la violence de la rue. « Ici », c'est ce lieu qui ne juge pas et qui protège, depuis lequel le film nous propose d'écouter leur parole.**

---

**Participants : CHARLOTTE TOURRÈS (monteuse),**  
**CÉCILE DUMAS et EDIE LACONI (réalisateurs)**

**Débat animé par VALENTIN DURNING et préparé avec**  
**PAULINE CASALIS**

**CHARLOTTE TOURRÈS** monte essentiellement des longs métrages documentaires. Elle a travaillé notamment avec Raphaël Girardot et Vincent Gaullier (*Le Lait sur le feu* et *Saigneurs*), avec Cédric Dupire et Gaspard Kuentz (*We Don't Care About Music Anyway*, *Kings of the Wind and Electric Queens* et *Prends, seigneur, prends*), avec Mariana Otero (*L'Assemblée*), Kaveh Bakhtiari (*L'Escale*), Eléonore Weber (*Nos crimes sont des films* et *Night Replay*) et Sylvie Ballyot (*Alice, Tel père telle fille* et *Love and Words*). *Ici je vais pas mourir* est le troisième film qu'elle monte avec le réalisateur Edie Laconi.

---

**VALENTIN DURNING** Afin d'atterrir en douceur je vais commencer par une question simple à Charlotte : comment es-tu arrivée sur ce projet ? Comment as-tu rencontré les réalisateurs et peux-tu nous parler de ce début de montage ?



**CHARLOTTE TOURRÈS** Je connaissais Edie depuis un moment, puisqu'on a fait plusieurs films ensemble... La production coopérative Look at Science aussi, mais Cécile, qui fait partie de la production, un peu moins.

J'ai commencé tôt, dès le tournage, afin de monter quelque chose pour essayer de vendre le projet à un diffuseur. Mais il faut remonter dans l'histoire de la genèse du film pour comprendre les choses. C'est une co-réalisation comme vous avez pu le voir. À l'origine c'était un projet de Cécile, qui habite dans le quartier de la salle de shoot de l'hôpital Lariboisière. Elle connaissait son existence, depuis qu'il avait été question de la mettre en place, et les remous que ça avait provoqué dans le voisinage. Elle a proposé un film sur la question de l'acceptabilité d'une telle salle : voir comment c'était possible, comment c'était reçu, et comment ça pouvait faire évoluer, ou pas, le regard, les mentalités autour de cette question... Au départ l'idée était, d'une part de rencontrer et de filmer les gens qui utilisent cette salle, et d'autre part de suivre le travail d'une sociologue qui étudiait la perception du voisinage sur cette salle, les modifications qu'elle entraînait sur le quartier. Mais ça s'est avéré compliqué. D'abord parce que le travail de la sociologue est un travail à très long terme. Pour des raisons de méthode, elle ne voulait pas que la caméra soit présente à certains moments. Et puis, ce qu'on avait vu sur les premiers essais, n'était pas non plus très très convaincant. Du coup l'axe du projet du film a bougé. En fait, cette salle est un projet de santé publique, c'est une salle de consommation de drogue à moindre risque. Mais pour qu'elle puisse exister, il faut que la mairie soit demandeuse. Là, c'était la première salle expérimentée en France. La mairie du Xe a organisé des réunions, appelées comités de voisinage, pour communiquer sur ce qui se passait dans la salle, réunir les acteurs institutionnels et les associations de voisins qui s'étaient formées et qui pour certaines étaient très hostiles à la salle. Tous les deux mois, il y avait des grandes réunions à la mairie, avec les institutions de santé publique, la police — qui expliquait que ce n'était pas une zone de non-droit et qu'elle faisait son travail — les élus, et puis des représentants de différentes associations de voisins. Cécile et Edie ont beaucoup filmé ces réunions en espérant qu'au fil du temps il allait s'y passer des choses. La chaîne LCP qui est entrée dans le projet était particulièrement intéressée par ces comités de voisinage et attachée à leur présence dans le film.

Je pense qu'il y avait une quarantaine d'heures de rushes tournées dans la salle, et une quarantaine tournées lors de ces réunions. On a travaillé avec l'idée que le film serait une alternance entre l'intérieur, ces rencontres avec les consommateurs, et l'extérieur, le regard des gens, les voisins, les réunions municipales. Et le film a été monté sur ce principe. C'est cette idée du regard depuis l'extérieur et depuis l'intérieur.

On a terminé cette version — c'est un 52 minutes — et le producteur nous a dit « Si vous voulez faire une version plus longue, pour les festivals, vous pouvez travailler encore un peu. » Ça faisait un moment que, surtout avec Edie, on avait en tête que ce qui était le plus intéressant, le plus fort, y compris dans son austérité peut-être, c'était ce qui se passait à l'intérieur de la salle, c'étaient les rencontres. Et on s'est dit, tant qu'à faire, essayons quelque chose qui nous titille depuis un moment, coupons toutes ces réunions, toute cette voix de l'extérieur, et restons vraiment dans les rencontres, restons uniquement avec les gens qui viennent à la salle. Mais on ne savait pas si on avait assez de matière parce qu'ils n'avaient pas tourné tant que ça à l'intérieur. Ils y sont restés longtemps mais ils y ont tourné assez peu. On a essayé et puis on s'est dit qu'il y avait un film à faire. Voilà, c'est un peu bizarre ces deux versions. En tout cas, nous, on était contents d'emmener le film ailleurs. Même si on perdait peut-être certaines informations, sur les enjeux de santé publique et sur l'extérieur, les plaintes ou les complaints des voisins, il nous semblait qu'on gagnait beaucoup en force, et que c'était plus cinématographique.

**VALENTIN DURNING** Donc c'est un film qui a deux versions, celle qu'on a vue, la version de 1 h 10 et une autre de 52 minutes. La version qui a été projetée dans les festivals et au Cinéma du réel c'est la version qu'on vient de voir ?

**CHARLOTTE TOURRÈS** Oui.

**VALENTIN DURNING** Et donc la version avec les comités, les réunions...

**CHARLOTTE TOURRÈS** Elle est plus courte ! Ce qui fait que dans celle-ci il y a beaucoup plus de temps pour les gens rencontrés dans la salle... Ça laisse le temps de déployer leur parole.

**VALENTIN DURNING** C'est ça que je trouve impressionnant justement, c'est à quel point on est en apnée dans cette salle. On n'en sort presque pas. Je m'en suis rendu compte là, dans ce générique de début sur fond noir, où on a le bruit de la rue, que l'on entendra aussi de temps en temps à la faveur d'une fenêtre ouverte, et puis c'est tout. Et aussi à la fin du film quand on en sort avec cette femme, dont on ne verra pas le visage. Ah si ! Il y a un plan qui montre l'extérieur, c'est ce plan sur les panneaux que des riverains ont installé sur leurs balcons pour dire « Non à la salle de shoot », « On n'en veut pas ».

**CHARLOTTE TOURRÈS** C'est le seul plan qui reste de l'autre film. J'en profite pour dire que Cécile a appris à faire le son pour l'occasion et c'est sa première réalisation. Et Edie a fait l'image.

En fait c'est un endroit où il y a beaucoup de contraintes. C'est filmé dans la salle de repos, donc c'est après la salle de consommation elle-même. A tout moment il peut y avoir des gens qui rentrent, qui sortent, et qui ne veulent pas être filmés, donc ça peut créer des situations... désagréables et ça oblige à couper. Ce n'est pas possible d'avoir du contre-champ. Et ce n'est pas possible de faire des plans larges dans le lieu, donc les plans sont toujours très serrés. Pour installer l'espace, pour comprendre où on est, le lieu, ce n'était pas évident. Mais le choix de cette version, c'était justement d'aller au bout de cette frontalité complète, de la jouer, et comme on n'avait pas grand chose d'autre... Par exemple, il y a deux scènes de soins, qui sont assez belles, mais le propos du film, ce n'était pas de montrer tout le travail, intéressant par ailleurs, de l'institution, c'était d'aller vraiment à la rencontre des gens qui viennent là. On voit le travail de l'institution, mais assez peu. Il y avait quelques séquences avec l'assistante sociale ou des choses comme ça, mais finalement ce qui nous intéressait le plus, c'était la parole des consommateurs.

**VALENTIN DURNING** Donc ce « assez peu » c'est un choix de montage ? C'est vrai qu'on est la plupart du temps avec les habitués, les consommateurs, et beaucoup moins avec les gens qui interviennent, les psys, les médecins, les infirmiers... J'ai été frappé par la fréquence des gros plans, dans lesquels on peut lire le visage de ces gens, qu'on ne connaît pas et qu'on ne regarde pas quand on les croise dans la rue. Je trouve que le temps accordé à ces visages permet

de voir les traces que la vie a imprimée sur eux. Avez-vous mis l'accent particulièrement dessus au montage ? En effet, il y a des dialogues qui alternent avec des moments où on s'accorde le temps, véritablement, de rester avec une personne, dans son égarement peut-être, dans le moment où elle va s'endormir et se réveiller entre deux questions, et je trouve ça vraiment très fort. Je voulais savoir si vous aviez eu une doctrine, une méthode ? En avez-vous discuté dans la salle de montage ?

**CHARLOTTE TOURRÈS** Il y avait très peu d'endroits pour faire des pauses dans le film, et la parole était toujours très intense, donnée tout de suite. Et je connais aussi Edie, je sais qu'il met très longtemps avant de filmer, il n'allume pas la caméra comme ça, il y a un respect...

Et donc je me souviens de certains rushes, où dès la deuxième seconde du plan, la caméra était déjà sur le visage de la personne qui avait commencé à dire un truc très fort. Il n'y avait pas de longs temps avant d'y arriver, comme si il y avait une urgence de parler, d'aller directement à l'essentiel. Parfois c'est pareil dans la vie, avec des gens qu'on ne connaît pas, et avec qui on n'a pas le temps de faire le chemin pour les rencontrer, du coup on va direct à l'essentiel. Donc ce n'était pas évident en montage parce que, d'une certaine façon c'était toujours trop rapide, trop direct, trop... il y avait très peu de temps morts... donc voilà quand il y a eu des silences à l'intérieur des paroles, c'est devenu extrêmement précieux... Sur la question des visages et des corps, et ce qu'on y lit, l'émotion qu'ils portent, la fatigue, bien sûr c'était au cœur de notre travail : comment on s'approche, ce qu'ils racontent, etc., par exemple le visage de Jeff qui va se découvrir dans le film parce qu'il aura décidé de se montrer ou celui de Marco qui est de plus en plus marqué au fil des rencontres.

**PUBLIC** Je voudrais revenir sur le fait qu'il y a eu deux versions du film. Comment avez-vous fait pour aboutir à la deuxième version : est-ce que vous avez simplement retiré les scènes de discussions ou est-ce qu'il a fallu repenser toute la narration à travers les personnages ?

**CHARLOTTE TOURRÈS** Avec les scènes à l'extérieur on comprenait tout de suite où on était, grâce aux questions des voisins : « Qu'est-ce qui se passe dans cette salle de consommation ? », etc. Donc en les supprimant, il a fallu reconstruire autrement. Dans cette version on

voit des gens qui parlent de ce que l'extérieur peut penser d'eux ou peut penser d'une salle. Dans l'autre version, il y avait quatre ou cinq allers-retours entre les comités de voisinage à la mairie dans lesquels on parlait des consommateurs à la troisième personne, et la salle. Dans cette version qui reste uniquement dans la salle de conso auprès des usagers et qui est plus longue, on prend plus de temps pour rencontrer chacun. Le discours sur l'acceptabilité sociale fait place à la simple rencontre de l'autre.

On a aussi dû retravailler un cheminement dans les sujets abordés. Dans une première partie, on parle de la consommation, ce qu'on consomme et ce qu'on vient chercher dans cette salle. Après il y a plein de sujets en filigrane : la famille, l'amour, le manque — au sens affectif du terme — le désir de famille, d'avoir des enfants. C'est une question qui creuse toutes les vies. Et puis la question du devenir.

Et puis il y a la question du temps qui passe avec la consommation et comment on fait avec ça. Enfin, il y a des questions qui apparaissent au fur et à mesure. C'était un peu ça le travail du montage, sur cette version en tout cas, c'était de trouver les axes principaux...

**PUBLIC** Vous avez évoqué le fait qu'il n'y avait pas un manque de matière à proprement parler, mais peut-être une trop grande similarité des valeurs de plans, ou éventuellement un manque de plans « d'illustration ». Je voulais savoir comment cela vous a influencé ? Et comment vous avez pallié cette contrainte ?

**CHARLOTTE TOURRÈS** On fait avec ! On fait d'un manque une force. Par exemple, avec Jeff, le garçon qu'on entend au début et qui fait un dessin, qui raconte son trajet quotidien entre l'endroit où il fait la manche et la salle, mais dont on ne voit pas le visage. Plus tard, on découvre son visage, et là, il parle de ses parents, de la lettre qu'il a écrite, et puis ensuite on le voit jouer de la guitare. Lorsqu'il joue de la guitare, on avait un plan sur ses mains, un plan large — je l'ai d'ailleurs monté — et puis à un moment on se dit « Non, on y va carrément ! On ne monte que le gros plan. » On voit son visage, on entend la musique et on ne voit pas ses mains qui jouent, mais on sait que c'est lui qui joue. Voilà, cette séquence de Jeff on aurait pu la découper avec la main, le visage, le plan large, mais on a choisi de ne garder que son visage et assez long. Et j'aime cela d'autant plus

que dans la séquence juste avant, une femme nous dit « C'est dans ta tête que ça se passe. » Donc, ça peut être une solution, aller dans un sens plus radical. Et faire avec moins.

**PUBLIC** Quand tu dis : « *Pour la guitare j'avais le plan sur les mains, j'avais le gros plan sur le visage, j'avais le plan large* », ça veut dire qu'il n'y avait qu'une seule caméra ?

**CHARLOTTE TOURRÈS** Oui, bien sûr. Mais il a joué un certain temps donc le temps de faire plusieurs valeurs de plans. Et comme il joue toujours un peu les mêmes accords, on peut monter.

**VALENTIN DURNING** Je me posais une question sur la géographie des lieux. Comme on est en plan serré je passe mon temps à essayer de deviner comment est agencé cet endroit, et à me dire « Alors tel couloir est en face de tel autre... »

**CHARLOTTE TOURRÈS** Tu ne peux pas savoir. Même moi je n'ai pas bien le plan en tête... *(Rires)*

**VALENTIN DURNING** Et puis il y a un point aveugle, c'est celui de la salle où les gens font leur injection, proprement dite. Est-ce cette salle vide du début ?

**CÉCILE DUMAS** Oui au début, on la voit vide.

**PUBLIC** On ne voit peut-être pas la géographie mais on entend beaucoup le off, les portes qui claquent, donc on s'imagine... On se dit qu'il y a du mouvement, il y a beaucoup de sons aussi de la rue, c'est un endroit pour être au calme, où on les accueille, mais aussi très sonore, et pas forcément reposant.

**VALENTIN DURNING** Oui c'est vrai. Je trouve aussi que ce off pose la question de l'intimité des interviews. C'est une question que je pose aux réalisateurs, comment est-ce qu'ils ont vécu la proximité des autres consommateurs ? Dans cette salle de repos, les interviews étaient-elles faciles à mener malgré le monde autour ?

**CÉCILE DUMAS** La première contrainte que nous avons rencontrée fut d'installer la caméra dans un endroit où ceux qui ne souhaitaient

pas être filmés n'étaient pas obligés de passer. Pour ce qui est de l'intimité, ça dépend vraiment des personnes. Certains ont émis le souhait d'être filmés dans une pièce à part, et il y en avait d'autres pour qui ce n'était pas un problème. Quand on filme Baguette et Bilal par exemple, la question ne se pose pas tellement. Mais quand on interviewe Hervé on sent bien qu'il est très sensible à ce qui en train de se passer à côté : il réagit au bruit, il réagit aux gens qui crient. Mais ça n'a pas empêché la parole.

**EDIE LACONI** Je vais peut-être parler de nous aussi ! C'est difficile de s'exposer soi-même dans une petite pièce de 30 m<sup>2</sup>, en même temps qu'on expose quelqu'un d'autre qu'on filme. D'intimité, il n'y en avait pas, je crois, car elle n'est pas possible dans cet endroit-là. Est-ce que ça a biaisé les entretiens, les discussions, les interviews ?... je ne le pense pas. Quelle est l'intimité finalement dont disposent les gens qui sont les plus défavorisés ? Où se situe même le seuil de leur intimité ?

**VALENTIN DURNING** Est-ce qu'il y a eu des gens qui, du fait de la présence des autres autour, ont renoncé ou ont demandé à changer de dispositif ?

**CÉCILE DUMAS** On leur expliquait que ce n'était pas possible. J'ai plutôt été surprise non pas des choses qu'on n'aurait pas pu demander faute d'intimité, mais de ce qui nous a été livré parfois, tellement intense et tellement personnel. C'est plutôt ça qui m'a marquée. Edie n'est pas en train de les soumettre à la question, je crois qu'on le sent. Non, moi ce qui m'a sidérée, c'est qu'on a été les dépositaires de tant de choses tellement fortes.

**PUBLIC** On ne sait pas sur combien de temps se déroule le film, mais on entend « un an » à un moment, donc on retrouve les personnages de manière chronologique, d'une période à une autre. Et d'un autre côté, vous dites que vous avez organisé la structure du film autour de thèmes, donc ma question est : est-ce que vous avez dû amputer la parole à certains moments pour préserver les thématiques que vous vouliez dérouler sur l'ensemble ? Par exemple est-ce qu'au début un personnage vous parlait de sa famille et vous vous êtes dit « On l'enlève ici pour l'avoir plus tard » ou est-ce que ça ne s'est pas joué comme ça, mais en fonction de la manière dont se sont

déroulés les entretiens et de la connaissance que vous aviez des consommateurs qui venaient à la salle ?

**CHARLOTTE TOURRÈS** Non on n'a pas coupé des paroles quand des choses nous semblaient intéressantes. Disons que ça tient aussi à l'évolution du tournage, parce que quand un réalisateur reste longtemps dans un lieu — on le voit souvent nous les monteurs — il y a un approfondissement qui se fait, même si c'est avec des personnes différentes. Le réalisateur est de plus en plus fin dans son approche, sa question se précise. Peut-être qu'au début du tournage, les interviewés donnaient à Edie et Cécile la parole qu'ils pensaient qu'on voulait entendre — « La salle c'est super » et tout ça — et puis je crois qu'ils pensaient vraiment que c'est super. Mais c'est vrai que ces propos-là, au fur et à mesure du tournage, n'apparaissent plus. Il y a une progression qui se fait avec les gens qu'on retrouve. Au fil du temps, on ressent un cheminement de vie, qui peut être une stagnation, ou un espoir, ou un projet.

**PUBLIC** Je change un peu de registre, Charlotte tu as travaillé avec deux réalisateurs. Et on est plutôt habitué nous les monteurs, à travailler avec un seul interlocuteur, hormis l'assistant, alors comment s'est fait votre dialogue ? Peut-être que vous aviez tous les deux, Edie et Cécile, des regards différents, des optiques un peu différentes sur la façon de traiter le sujet. Comment s'est passé ce trio ?

**CHARLOTTE TOURRÈS** J'ai déjà travaillé avec des binômes de réalisateurs donc ce n'était pas la première fois pour moi. Mais c'est une configuration différente parce que les deux autres binômes avec qui je travaille se connaissent depuis longtemps, ils réalisent ensemble depuis longtemps. Là, c'est un peu différent parce que vous vous connaissiez à peine, vous n'aviez pas travaillé ensemble ? Si ?

**CÉCILE DUMAS** Si, sur un format court.

**CHARLOTTE TOURRÈS** Cécile est arrivée avec le projet, et Edie avec plus d'expérience de réalisateur. Donc Cécile a fait une formation qui lui a permis d'assurer la prise de son. Ils sont partis en tournage ensemble. Ensuite j'imagine que vous avez coécrit à partir de ton projet puisque l'écriture ça ne se fait pas d'un coup.



**CÉCILE DUMAS** En fait, on a travaillé tout de suite ensemble. Je suivais ce projet en tant que riveraine, en tant que personne du quartier et rapidement je me suis dit qu'il y avait vraiment un film à faire. Mais je n'avais jamais réalisé. Donc effectivement, quand j'en ai parlé à Vincent qui est le producteur du film, et qui lui-même est réalisateur de films — et qui est habitué à travailler avec toi Charlotte — il m'a dit en gros : « Vas-y » mais moi j'ai dit « Je ne réalise pas, enfin pas toute seule. » J'ai tout de suite souhaité être en binôme et avec Edie. On a commencé à deux dès les premières rencontres...

**CHARLOTTE TOURRÈS** Et aussi le background n'était pas tout à fait le même pour l'un et l'autre. Cécile vient plutôt du journalisme, Edie avait réalisé plusieurs films documentaires. Sinon dans la salle [*de montage, ndlr*] Edie est comme vous le voyez... (*Rires, car Edie semble assez discret*) et Cécile avait beaucoup regardé les rushes, elle avait la mémoire de tout et tenait à faire passer des choses au niveau informatif, donc il y avait des petites luttes... (*Rires*) Il y avait aussi des désaccords, mais on a dialogué. Bon, le travail à trois ça ne va pas plus vite que de travailler à deux, ça je peux en témoigner ! Surtout quand il y en a deux qui veulent enlever quelque chose, changer quelque chose, il y en a toujours un pour dire « Mais non, c'est vachement important, c'est vachement bien, tout ça. » N'importe lequel des trois, ça tourne ! Donc soit on discute jusqu'à l'aube... mais ça peut durer très longtemps. Alors à un moment donné, on a décidé que s'il y en a deux qui veulent couper quelque chose, on essaie. On ne passe pas des heures et des heures à discuter. Mais ce qui me semble important, c'est d'être tout le temps ensemble parce que ce qui peut devenir compliqué, c'est de travailler avec un des deux réalisateurs, puis de travailler avec l'autre. On peut se perdre de vue, et après il y a une frustration qui se développe. Ou alors on peut avoir l'impression de reculer, de remettre sur le tapis des choses déjà discutées.

**PUBLIC** Vous avez monté combien de temps ? Et est-ce que vous aviez beaucoup de rushes ?

**CHARLOTTE TOURRÈS** Je ne sais plus trop mais pas énormément. Je dirais 80 heures de rushes. 40 dans la salle et 40 dans les comités de voisinage qui étaient quelquefois filmés à deux caméras. Donc en fait, une fois qu'on avait enlevé ça, il ne restait plus que 40 heures.



Charlotte Tourrés, Edie Laconi

**PUBLIC** Sur combien d'années de tournage ?

**CÉCILE DUMAS** Un an et demi, à peu près.

**PUBLIC** Combien de temps de montage ?

**CHARLOTTE TOURRÈS** Neuf semaines. Pour les deux versions. Mais j'ai dû en faire une ou deux de plus.

**CÉCILE DUMAS** Ça compte les deux semaines qu'on avait fait, ensemble, avant ?

**CHARLOTTE TOURRÈS** Ça, c'est à part.

**CÉCILE DUMAS** Pour moi, je peux témoigner que ça a été très important de faire ces deux semaines...

**CHARLOTTE TOURRÈS** Ça c'était pendant le tournage, dans le but de montrer quelque chose à un éventuel diffuseur ou accompagner un dossier. Et de réfléchir au film pendant qu'il était en tournage.

**CÉCILE DUMAS** ... Et d'avoir ton regard, parce que moi je découvrais un peu, et avoir ton regard sur ce travail en cours, je trouvais ça important et enrichissant.

[Retour au sommaire](#)

# QUE L'AMOUR



---

**(documentaire – 2019 – 79')**  
**de LÆTITIA MIKLES**  
**monté par EMMANUELLE PENCALET**

**C'est l'histoire d'un jeune homme, originaire d'Algérie, dont la vie bascule le jour où il entend une chanson de Jacques Brel. C'est l'histoire d'un coup de foudre salvateur qui ouvre le champ des possibles... Abdel Khellil a 25 ans, du talent, de l'humour, une ténacité folle, et malgré son jeune âge il a déjà eu mille vies. Le film aborde les multiples facettes de sa personnalité et de son histoire, par petites touches, porté par sa voix, en le suivant sur et hors de scène. Entre émerveillement et désillusion, *Que l'amour* pose inlassablement les questions de l'identité, de la transmission et de la nécessité de créer, coûte que coûte.**

---

**Participants : EMMANUELLE PENCALET (monteuse),  
LÆTITIA MIKLES (réalisatrice)**

**Débat animé par STÉPHANIE KESKINIDÈS**

**EMMANUELLE PENCALET**, née dans le Finistère, est fille de marin. Elle découvre le cinéma enfant, grâce aux images super-8 tournées par son père à bord du bateau de pêche, et s'oriente dès l'adolescence vers le montage. Elle fait l'apprentissage de son métier dans les années 90 avec la pellicule. Elle est la stagiaire de Yann Dedet, puis l'assistante de Nelly Quettier. Aujourd'hui chef monteuse, elle travaille sur des documentaires, des fictions ou des films d'animation, à Paris ou en Bretagne.

---

**STÉPHANIE KESKINIDÈS** Merci beaucoup pour ce très beau film hommage à Jacques Brel et aussi cette très belle rencontre avec ce jeune homme talentueux et très touchant qu'est Abdel. Emmanuelle

et Lætitia, *Que l'amour* est votre troisième collaboration, est-ce que vous avez toutes les deux une manière, une approche particulière du montage ? Est-ce que vous avez adopté une certaine méthode pour aborder ce montage ?

**EMMANUELLE PENCALET** Non, je pense que c'est différent à chaque film, c'est la matière singulière de chaque film qui induit un travail et une collaboration. Mais oui, il y a des choses qui reviennent dans les méthodes de travail, déjà parce que Lætitia tourne au son avant même de faire tourner la caméra. C'est sa façon à elle de travailler. Cette première matière sonore lui permet de mieux faire connaissance avec son protagoniste, ensuite ça l'aiguille dans sa mise en scène. Et enfin cette matière sonore peut servir pour le montage, pour constituer la voix off. Nous commençons donc par écouter ces entretiens, les sélectionner, en extraire les moments qui nous intéressent particulièrement.

*Que l'amour* est un film qui a mis très longtemps à se financer. Il y a eu plusieurs étapes de tournage, plusieurs étapes de montage aussi. Une toute première a permis de faire un teaser pour rechercher de l'argent, qui a été monté par une monteuse qui est présente dans la salle, Erika Haglund. Ensuite Lætitia et moi avons effectué une autre session de montage en mars 2018 — une semaine — avec des nouveaux rushes dans lesquels Lætitia avait essayé des séquences de l'ordre de la reconstitution. Elle voulait les tester en montage et voir si sa mise en scène fonctionnait. Et nous devions également monter des séquences pour convaincre des financeurs. La recherche d'argent, ça a été un petit peu notre quête pendant tout ce film (*Rires*)... Et comme c'est un film sur un chanteur et que Brel bah, c'est assez cher... (*Rires*) Ça nous a beaucoup préoccupées, y compris dans la narration du film : comment limiter le nombre de morceaux ? Les utiliser deux fois pour réduire les coûts.

Au terme de cette semaine de montage, on se disait que c'était intéressant ce qui se tramait autour des mots, de la poésie bien sûr, mais surtout de la langue et notamment de la langue maternelle d'Abdel, l'arabe. Du coup on a évoqué la possibilité que le film nous amène en Algérie, ça pouvait être chouette de tirer ce fil, ce lien au père, à la transmission aussi. À ce moment-là, le financement du film le permettait. Il y a eu de l'argent pour le film. Lætitia est partie

en Algérie — avec le chef opérateur, l'ingénieur du son et Abdel — Le tournage fut rocambolesque mais intéressant ! On attendait cette partie pour commencer le montage et on attendait aussi une subvention de postproduction, qui ne nous a malheureusement pas été attribuée... Donc quand on est rentrées en montage, on avait 6 semaines pour monter le film, ce qui était quand même assez court, et pas beaucoup d'argent pour les droits des morceaux de musique. Donc on a turbiné. On a fait un premier montage en trois semaines et demie je crois... Ah c'était épique ! (*Rires*)

**LÆTITIA MIKLES** Je voulais juste dire qu'Emmanuelle, elle est rock & roll en fait (*rires*) c'est ça qui est super avec elle. Elle a un esprit aventurier donc elle peut aller explorer des zones... elle ne dit jamais non ! C'est parfois possible que les monteuses disent : « Non ou Pourquoi ? » (*rires*) Et avec elle c'est : « Ok on y va ! On va essayer et on va voir ce que ça donne. » Aussi tu disais qu'on a fait plusieurs sessions de montage pour trouver de l'argent mais c'est aussi qu'Abdel changeait tout le temps de vie ! (*Rires*). Tout au long de cette période, il a eu le temps de fonder une famille, d'avoir son restaurant, de se remettre à la chanson, de laver des voitures... Donc à chaque fois, on revenait et il fallait remodeler complètement le film. C'est ce qu'Emmanuelle a pris sur ses épaules en termes de montage.

**STÉPHANIE KESKINIDÈS** Pour quelles raisons avez-vous voulu commencer le film de cette manière-là ? Quel est le parti pris ?

**EMMANUELLE PENCALET** C'est un désir de Lætitia, elle a des intuitions fortes et elle a des certitudes aussi ! (*Rires*) Donc c'était sûr que le film commençait par cette séquence de gilet jaune [ndlr : *Abdel nettoie une voiture avec un gilet de protection jaune*]. Elle disait : « Faut que ça soit hyper rapide, hyper cut et qu'après on le voit très vite avec son costard ! Comme s'il allait à son mariage en fait. » C'est un film qui s'appelle *Que l'amour* et voilà il va à cette noce... on pourrait croire avec une femme, mais non, c'est un rendez-vous d'amour avec Brel ! Lætitia a besoin de voir ce qu'elle a en tête. Alors dans un premier temps, on teste toutes ses idées et c'est seulement après que je vais pouvoir intervenir et proposer d'autres pistes. Ce n'est peut-être pas très confortable au début, parce que tu dois être tout de suite dans la tête du réalisateur, tu n'as pas le temps de t'approprier la matière. Mais le travail se déroule ainsi, et on avance.

Pour construire le film, on a procédé par ce que nous avons appelé des « modules », c'est-à-dire que nous avons monté des « bulles de souvenirs » en allant sélectionner ce qui nous intéressait dans la parole d'Abdel issue des entretiens sonores, ce qui intéressait Lætitia. Puis nous avons recherché sur quelles images on pouvait le monter. On avait fait des petits post-it qu'on mettait sur le mur en face de nous et on se disait naïvement qu'on allait pouvoir les mettre un peu n'importe comment, de façon autonome, qu'on allait être libres quoi ! (*Rires*) Et ça ne marchait pas tout à fait comme ça ! Il y a eu des moments où on essayait des choses et ça fonctionnait. Au début, je ne comprenais pas vraiment pourquoi, et puis plus on travaillait la matière, plus on montait, plus j'arrivais à comprendre un petit peu mieux ce qui se passait. J'ai compris qu'il fallait être plus elliptique, passer d'un thème à un autre. Je me rendais compte que Brel était un fantôme assez redoutable aussi, il prenait vite de la place. En fonction de l'ordre dans lequel on mettait les séquences et on donnait les informations, le film pouvait basculer vers un portrait d'un fan de Brel alors que ce n'était pas que ça. Lætitia voulait un film plus vaste. Qu'est-ce que ça veut dire de quitter son pays natal, de perdre sa langue, de se sauver par les mots ? Il y avait plusieurs thématiques. Et on se rendait compte que plus on donnait l'illusion de ne pas être très chronologique et mieux ça fonctionnait pour accéder à des niveaux différents de lecture dans le film.

**STÉPHANIE KESKINIDÈS** Ce qui est assez singulier dans votre film c'est le mode de narration que vous avez adopté : avec un Abdel qui se raconte au son, beaucoup en off, tout au long du film, et avec une manière d'illustrer ses propos avec des images très poétiques. Et par moments c'est plus illustratif, avec notamment la chanson *les Fenêtres*. Alors ce mode de narration-là, comment il s'est dessiné au fil du montage ?

**EMMANUELLE PENCALET** Nous avons évoqué la matière sonore que Lætitia glane dans un premiers temps et qui lui donne des idées de plans, de séquences à tourner pour porter la voix off. C'est le cas du motif des fenêtres qui illustre à la fois une chanson de Brel et un thème plus large, celui de l'ouverture, de la « fenêtre sur le monde ». En montage nous testons toutes ces pistes que Lætitia a imaginées. Certaines fonctionnent et d'autres pas. Alors nous explorons d'autres possibles, dans la salle de montage, nous recherchons dans toute la matière qui existe, on fait avec, même si ce n'était pas vraiment

prévu pour. Alors oui, on a trouvé des choses en montage, mais Lætitia avait prévu la matière nécessaire. Nous avons fait beaucoup de tests en tout cas ! Ce qu'on a trouvé en montage — dans un souci d'économie au début, pour limiter les droits des chansons — c'était de monter de la voix off d'Abdel sur des plans où il chante et qui étaient tournés dans le but de l'entendre. Nous nous sommes rendu compte qu'en coupant la chanson, cela nous rapprochait d'Abdel et qu'on voyait davantage son corps, sa gestuelle. Le principe du off nous permettait aussi de condenser la parole.

**LÆTITIA MIKLES** Et de jouer sur les silences, sur le corps d'Abdel... Alors oui, est-ce que ça marche ? On a par exemple enlevé les paroles de *la Valse* pour ne garder que l'instrumental et laisser parler Abdel qui énumère tous les types de lieux où il a chanté. On n'entend pas les paroles de la chanson mais le spectateur les a tellement dans la tête qu'il les devine ! Ça marchait pas mal. On se disait aussi que ce serait une manière de ne pas payer les droits de la chanson, mais même pour l'accompagnement musical, il fallait payer, on était dégoûtées (*rires*). À un moment, on a coupé à la fois l'instrumental et les paroles et on voyait Abdel chanter dans le silence. On le voyait en train de répéter seul dans le noir, par la fenêtre d'un local, dans une sorte de bocal. Le thème de la fenêtre était un des leitmotivs qu'on a essayé de tracer grâce à Nicolas Duchêne, le chef opérateur.

**EMMANUELLE PENCALET** Oui et puis *les Fenêtres* c'était une chanson importante pour Abdel et qui n'est pas très connue. Il a très à cœur de transmettre le répertoire de Brel. Nous sommes d'une génération qui connaissons Brel mais pour les plus jeunes c'est souvent une découverte. *Les Fenêtres* c'était une chanson qui remplissait ce rôle et puis pour Lætitia et Abdel c'était important cette idée d'ouverture. Et pour en revenir à ce plan de la répétition dans le noir, Lætitia me disait souvent : « Ce gars-là, moi, il me touche, l'imaginer tout seul à répéter toute la nuit *la Valse à mille temps*. » Pendant le tournage, la porte de la salle de répétition était ouverte, on entendait le playback instrumental qui fusait et Abdel qui répétait *Jeff*, je crois. Je ne ressentais pas autant l'isolement souhaité par Lætitia. J'ai alors coupé le son direct et c'est vrai qu'on ressentait beaucoup plus la solitude d'Abdel. Sans l'instrumental, nous n'avions plus de son, on se retrouvait un peu nu, donc on s'est dit on va mettre du vent (*rires*). Le vent, c'est un son qu'on a décliné et qui revient souvent.



Ce dispositif permet aussi d'être vraiment avec Abdel, dans l'intimité de sa parole. Un travail qu'on a poursuivi avec Romain Ozanne qui est le monteur son et le mixeur du film. C'est vraiment quelqu'un de super parce qu'on a mixé le film en cinq jours, 1 h 20 de film quand même... on était dans des temps hyper serrés. Il a fait un beau travail. Romain re-précisait chaque mot d'Abdel et chaque parole de Brel. Quand nous avons découvert sa proposition de mixage pour la chanson *les Fenêtres* dans l'audi, nous avons l'impression de l'entendre pour la première fois. C'était émouvant. C'était vraiment le gars idéal pour nous, en plus il adore Brel.

**STÉPHANIE KESKINIDÈS** Pour en revenir au problème des droits musicaux, comment ça s'est passé au montage ? Est-ce qu'il y a des chansons que tu as quand même montées, des séquences que tu as faites avec des musiques en pensant pouvoir les utiliser ? Est-ce qu'il y a eu des retours en arrière, des remontages à cause de ça ?

**EMMANUELLE PENCALET** Au bout d'un moment oui... Mais quand on a commencé à trouver la vraie structure du film, que les choses prenaient leur place, ça devenait compliqué de revenir en arrière. Et la production nous disait : on aime beaucoup le film mais on ne peut pas se le payer. On utilisait environ 12 chansons de Brel, à quoi s'ajoutaient celles d'Aznavour, de Mireille Mathieu, ça fait du monde (*rires*). Donc oui il y a des choses qu'on a coupées, d'autres qu'on n'a pas pu... On sait que souvent quand on monte en musique et qu'on veut changer, ça ne marche plus aussi bien, on perd quelque chose émotionnellement. Alors on a essayé de trouver d'autres orchestrations, et on a coupé des plans. Par exemple, un très beau plan d'Abdel devant le miroir qui faisait des vocalises en répétant « rosa, rosam... » car pour trois mots de latin, il fallait payer l'intégralité des droits de la chanson (*rires*). Nous avons coupé certaines choses mais globalement nous avons réussi à conserver ce qui comptait le plus.

Et puis Lætitia c'est une *warrior* (*rires*). Une fois qu'on avait trouvé le film, nous savions que si nous coupions trop, nous l'affaiblirions. Donc Lætitia s'est tournée vers le mécénat, elle est allée rechercher de l'argent un peu partout. On a soumis le film au regard de France Brel, dans une version qui était un peu différente de celle que vous avez vu. Et elle a adoré le film, elle était prête à nous aider et moi je me disais : « Aïe aïe aïe, mais on va changer le montage ! Ça ne

sera pas plus tout à fait le même film. » Et en fait, elle a aussi aimé la version finale. Son appui a été fondamental pour les négociations avec les labels.

**LÆTITIA MIKLES** C'était vraiment essentiel parce que quand on a fait cette sorte d'ours et qu'on l'a proposé c'était vraiment quitte ou double. C'est grâce à son coup de cœur pour le film que nous avons pu conserver presque toutes les chansons que nous avons montées. La Fondation Brel nous a vraiment fait un prix d'ami ! Sans eux, je ne sais pas comment on aurait fait. Donc ces premières tentatives de montage ont été déterminantes. Emmanuelle est une *warrior* aussi (*Rires*).

**STÉPHANIE KESKINIDÈS** Y a-t-il une grosse différence entre ce premier montage et le montage final en termes d'écriture ?

**EMMANUELLE PENCALET** On a fait un premier montage en trois semaines et demie qui faisait 1 h 40. Nous avions 20 minutes de plus et une structure qui comportait plus de glissements notamment sur la partie algérienne. Quand Lætitia est rentrée du tournage en Algérie, elle espérait qu'on puisse se servir de l'Algérie comme ossature du film et y distiller les bulles de souvenirs. Mais ça ne fonctionnait pas complètement. On a donc fait tout un travail de restructuration. À un moment, j'ai pu monter seule — Lætitia devait se rendre à Paris et nous montions en Bretagne — et je me suis concentrée sur l'Algérie. Ensemble, dans un deuxième temps de travail, on a réuni le voyage en Algérie, on a déplacé beaucoup de off, dans la première partie du film. On a continué à restructurer en tirant le fil de « la langue », de la place du père. On nous avait parlé de ce concert de Jacques Brel, qui est un des premiers artistes francophones à venir chanter en Algérie après l'Indépendance. La documentaliste, Emmanuelle Koenig, nous a trouvé des archives précieuses où on voit Brel chanter au Zeralda. Voilà, nous avons tiré ce fil... et nous avons trouvé la structure. Les mauvais chemins que nous avons empruntés, nous y ont sans doute aidés ?

**LÆTITIA MIKLES** Une des grandes qualités d'Emmanuelle, il y en a beaucoup, c'est aussi que son cerveau est très bien structuré. Je l'imagine comme un cerveau fait avec plein de petits tiroirs sur lesquels elle a très bien étiqueté les choses (*rires*). On a fait plein de versions différentes et à la fin j'avoue que j'étais lessivée, je ne

voyais plus rien et elle arrivait à dire : « Mais non tu vois dans cette version-là on sentait mieux l'émotion à ce moment-là, etc. » Et ça, c'est une plasticité cérébrale que je n'arrive pas du tout à avoir. Donc elle a veillé, c'était comme les vestales qui veillent au grain. Arriver à se rappeler exactement de chaque version, comment est-ce que l'émotion marchait ou ne marchait pas dans chaque version... Et pour pouvoir ensuite la retravailler et trouver au bout du compte la version finale... parce qu'on a essayé beaucoup, beaucoup de versions différentes et c'était fatiguant. (*Rires*)

**EMMANUELLE PENCALET** Je pense qu'on apprend de la matière. C'est le film qui nous guide. Donc c'est vrai, comme on essaye des choses, il y en a qui marchent moins bien. Mais parfois quand on inverse des séquences, il y a quelque chose qui se passe, pas forcément là où on s'y attendait, des choses émergent. Et après, évidemment — c'est toujours le cas en montage — il faut faire les choix. Parfois c'est vrai qu'on était tellement dans du détail, ou obsédées par les droits des musiques, que je me disais : il y a la globalité du film, il ne faut pas perdre de vue que ça va être un voyage. Nous, on sait qu'on va partir en Algérie, il faut préparer le terrain pour le spectateur.

**STÉPHANIE KESKINIDÈS** Et en termes de structure, la fin ? Décider de finir avec Abdel derrière son comptoir, sa voix et cette chanson *Que l'amour* qui vient se greffer et qui vient prendre toute la place au son. Je trouve ça très fort et ça dit bien qu'Abdel est vraiment habité par Brel et qu'il ne lâchera pas. Ça laisse une ouverture très optimiste, même s'il est derrière son comptoir et qu'il fait son boulot. Cette fin-là, elle a été décidée tardivement ?

**EMMANUELLE PENCALET** Tardivement c'est le mot ! (*Rires*) On terminait notre premier ours, un soir tard, avant les vacances de Noël... En fait, c'est Lætitia qui me guidait, elle savait ce qu'elle cherchait. Comme quand elle dit « Ça doit commencer par le gilet jaune », je pense qu'elle mâturait cette fin depuis quelques temps. Elle savait exactement quelle version d'interprétation de Brel elle voulait utiliser. D'ailleurs nous avons peu retouché cette dernière séquence. Elle voulait qu'on puisse se dire qu'Abdel n'arrêtera pas de chanter. Alors nous avons semé des « petites graines » tout au long du film — exemple, la séquence où Abdel arrête la chanson pour ouvrir un restau — afin que le spectateur puisse se dire à la fin

« OK, il a déjà voulu arrêter, mais à chaque fois ça le rattrape. Non, non, il ne va pas lâcher quoi, il lâchera pas ! » Et il ne lâche pas.

**LÆTITIA MIKLES** Pour moi, cette dernière scène montre la combativité d'Abdel. En fait, ça a été très difficile pour nous de monter ces dernières séquences, surtout celle du concert à Alger. Quand on fait un film sur quelqu'un, on s'attache à lui et on voit le parcours et le courage qu'il lui faut pour mener de front sa passion, le travail et sa vie de famille auxquels il tient beaucoup. Ça dit aussi la difficulté de la vie d'artiste, le fait de persister dans son art et c'est pour ça qu'on s'est fait violence. Je suis allée voir Abdel à Hendaye, il a regardé tout le film avec son pote Sébastien. C'était très stressant pour moi parce que j'avais peur de sa réaction. Peut-être qu'il allait se mettre en colère ! Et au contraire !... Sébastien a quand même dit « tout le film est bien mais la fin, c'est quand même un peu dur. » Et Abdel, lui, a fait : « Non, c'est très bien ! » C'était une façon pour lui de dire « Voilà, c'est bon, continue. » Ça prouve bien sa combativité, même dans l'adversité, il continue, il va au charbon. C'est pour ça qu'on a gardé cette scène. Et dans la vraie vie, c'est vrai, il s'est remis à faire des concerts.

**STÉPHANIE KESKINIDÈS** Je suis curieuse de savoir comment vous avez rencontré Abdel ?

**LÆTITIA MIKLES** C'était au Festival de Hendaye où il habite. Il y avait un de mes courts métrages, qui a été primé, et à la fin le festival offrait un petit spectacle de clôture « Abdel chante Brecht ». Moi, je me suis dit « Oh, non pitié ! » J'aime beaucoup Brecht mais je n'aime pas quand on le reprend. J'y allais un petit peu à reculons et c'est là où Abdel est arrivé. Il n'avait pas encore ses musiciens, juste ses bandes son et il était assez émouvant. On s'est parlé. Et petit à petit, j'ai vu que malgré sa jeunesse, il avait vécu pas mal de choses et qu'il avait une personnalité très intéressante qu'il fallait fouiller encore un peu.

**EMMANUELLE PENCALET** La forme du film, sa construction en puzzle, non chronologique, vient aussi de la façon dont Abdel et Lætitia ont eu de se connaître. Ça se passe comme ça dans la vie, quand tu rencontres quelqu'un, tu ne dévoiles pas qui tu es de but en blanc, ni ce que tu as au fond de tes tripes, etc. Ça se fait à petits pas, et dans le désordre.



Emmanuelle Pencalet, Lætitia Mikles

**PUBLIC** Tout d'abord merci pour ce beau film. Cette parole off d'Abdel, d'où vient-elle ? C'est un entretien filmé ? Ce sont des enregistrements sonores ?

**EMMANUELLE PENCALET** Il y a deux sources différentes. Un premier entretien de 2 heures, juste audio. Ensuite, Lætitia a fait une interview filmée, mais qu'on a choisi de monter sans l'image. On en avait à peu près 6 heures, je crois. Donc on a été piocher dans cette matière, qu'on a parfois mélangée. On a sélectionné des thématiques et on a monté avec cette parole.

**LÆTITIA MIKLES** L'idée c'était de pas avoir toujours du in, je trouve que c'est intéressant de faire travailler un peu l'imaginaire, les correspondances, l'image... Et parfois, il y a quelque chose d'un peu trop simple avec des entretiens face caméra, là où la personne parle, alors c'est bien aussi d'emmener ailleurs, et c'est ce qu'on a travaillé... cet imaginaire.

**PUBLIC** J'ai une question sur la séquence avec Sébastien, au moment où Abdel lui dit : « C'est super je vais aller à Alger, c'est un super concert. » Dans le film, j'ai l'impression que c'est un peu l'aboutissement d'une carrière, la possibilité d'aller s'exporter ailleurs. Et en fait là, quand vous en parlez, j'ai l'impression que c'est surtout vous qui avez décidé d'aller à Alger. Qu'est-ce que vous avez fait ? Est-ce que vous avez inventé ce concert ? Vous l'avez organisé pour l'occasion ?

**LÆTITIA MIKLES** La première fois que j'ai rencontré Abdel, on a marché beaucoup le long de la plage, et on a pas mal parlé et à la fin, je ne

sais pas comment c'est venu dans la conversation, si c'est moi qui lui ai posé la question, mais il a dit : « Mon rêve en fait ce serait de pouvoir aller un jour chanter Brel en Algérie. »

J'avais gardé ça dans la tête. Et je faisais des dossiers, je réécrivais tout ça, pour avoir cet argent qui n'arrivait pas ! J'ai écrit 14 dossiers... À un moment on arrive à avoir cette petite poche de sous, donc je dis, « Est ce que ça t'intéresserait qu'on aille à Alger avec ? » Donc c'est un petit peu les deux, c'est lui qui me l'a soufflé, comme un rêve. Et moi qui le gardais, latent... Et j'ai découvert aussi, dans cette scène sur la plage avec Sébastien quand il dit : « Ce sera mon dernier concert. » Ah bon ? Je n'étais pas au courant. En fait, il me le disait, il m'envoyait des petits messages comme ça.

**PUBLIC** Je voulais vous poser une question sur la durée de toutes les vies d'Abdel, tous ces boulots qu'il a fait. Est-ce que ça veut dire que votre film s'est tourné sur deux ans et par morceaux ? Ou est-ce que vous avez regroupé ces vies ?

**LÆTITIA MIKLES** Ça a duré plus que ça en fait, 5 ans.

**PUBLIC** Ah, parce que c'est ça qu'on sent !

**LÆTITIA MIKLES** C'est comme un petit poisson glissant qu'on n'arrive pas à attraper, parce qu'il change à chaque fois. Les documentaristes aimeraient bien prendre leurs personnages et puis les mettre au frigo et les cryogéniser pour qu'ils ne bougent pas. « Attends que je trouve l'argent et on va faire le film sur ta vie » et en fait ils continuent de vivre souvent. (*Rires*)

**PUBLIC** Je voulais juste savoir s'il y avait des séquences qui avaient été faites comme de la fiction, c'est-à-dire où vous répétiez, ou bien c'est de la prise directe toujours ?

**EMMANUELLE PENCALET** Il y a quelques séquences de reconstitution quand il chante et quand il met les costumes. Lætitia avait tenté une scène aussi avec la juge mais qu'on n'a pas conservée au montage. Pour le reste c'est du cinéma direct. Lætitia réfléchit bien en amont, au lieu, mais ce qui s'y passe n'est pas écrit.

**PUBLIC** Et pour les séquences avec ses amis ? Sur la plage à Hendaye, est-ce tourné à deux caméras ?

**EMMANUELLE PENCALET** Non tout ça c'est du documentaire et c'est tourné à une caméra. Ça marche parce que le chef opérateur Nicolas Duchêne est excellent. Comme Lætitia, il tourne aussi de la fiction, alors il pense toujours au montage. Il y a beaucoup de rushes sur cette séquence, la discussion a duré, alors ça nous permet de monter, de pouvoir donner l'illusion que c'est découpé.

**PUBLIC** Est-ce que le film a été vu dans d'autres festivals ? Quel est son avenir ?

**LÆTITIA MIKLES** Oui, La Rochelle cinéma, Douarnenez et Le Mans. Pendant le Mois du documentaire, il a pas mal circulé. Et puis il a été pris au Baff, le Festival de Bruxelles et il a eu le prix du meilleur film et après dans un festival en Louisiane, où il a eu une mention spéciale. Là je l'accompagne bientôt, la semaine prochaine à Montréal, on est contents. Et on vient d'apprendre la sélection à Rotterdam. On est super contents avec Abdel de savoir que les gens vont l'entendre chanter là-bas. (*Rires*)

**EMMANUELLE PENCALET** Il est au Festival du film de femmes de Créteil aussi.. Du coup il est vu et c'est chouette parce que c'est un film qui est produit pour une télé régionale. C'est aussi en ce sens que je l'avais soumis au festival en me disant « Ça peut être l'opportunité d'une projection à Paris. » Merci de nous avoir invitées. Donc c'est chouette il a une jolie vie.

[Retour au sommaire](#)



HEUREUX  
COMME  
LAZZARRO



---

**(fiction – 2018 – 126’)**  
**d’ALICE ROHRWACHER**  
**monté par NELLY QUETTIER**

**Lazzaro, un jeune paysan d’une grande bonté vit avec 54 autres personnes à l’Inviolata, un hameau resté à l’écart du monde sur lequel règne la marquise Alfonsina de Luna. La vie des paysans est inchangée depuis toujours, ils sont exploités, et à leur tour ils abusent de la bonté de Lazzaro. Un été, il se lie d’amitié avec Tancredi, le fils de la marquise. Une amitié si nouvelle et si précieuse qu’elle lui fera traverser le temps et mènera Lazzaro au monde moderne.**

---

**Participants : NELLY QUETTIER (monteuse)**

**Débat animé par ISABELLE MANQUILLET**

Après avoir passé son bac en 1976, **NELLY QUETTIER** poursuit ses études à l’université Paris VIII (à l’époque située à Vincennes) en cinéma. Elle a alors l’occasion d’entrer pour la première fois dans une salle de montage — un rêve depuis ses 13 ans. La même année elle rencontre Ragnar Van Leyden (monteur et complice de William Klein, Joris Ivens, Chris Marker entre autres) qui la forme et l’encourage à monter. Après avoir travaillé pour les actualités télévisées, et monté des courts métrages, elle montera deux films de William Klein (*Planche contact* et *Mode in France*). Puis elle deviendra la collaboratrice régulière de Leos Carax (tous ses films depuis *Mauvais Sang*), Claire Denis (*J’ai pas sommeil*, *Beau Travail*, *Trouble Every Day...*), Barbet Schroeder (*l’Avocat de la terreur*, *Amnesia*, *Le Vénérable W.*). Elle a également travaillé avec Ursula Meier (*Home*, *l’Enfant d’en-haut*), Mariana Otero (*Histoire d’un secret*, *À ciel ouvert*) et Sandrine Veysset (*Y aura-t-il de la neige à Noël ?*, *Martha... Martha*).

**ISABELLE MANQUILLET** Est-ce ta première collaboration avec Alice Rohrwacher ?

**NELLY QUETTIER** Oui, c'est la première fois que nous travaillons ensemble. Ce fut un concours de circonstances comme souvent : un film sur lequel je devais travailler a été reporté. J'avais d'autres propositions mais rien qui me « titillait ». Je suis amie avec Hélène Louvart, cheffe opératrice, qui a fait l'image de tous les films d'Alice. À un moment, elle me dit qu'Alice n'a plus de monteur parce que le monteur avec qui elle travaillait d'habitude était sur *Dogman*, un film de Matteo Garrone. Aussi, elle avait entendu parler de moi par un monteur new-yorkais et c'est comme ça que ça s'est fait. Je connaissais ses précédents films que je trouvais intéressants. Je l'ai rencontrée et ce fut une belle rencontre !

**ISABELLE MANQUILLET** À propos de votre rencontre : parles-tu italien ?

**NELLY QUETTIER** Non, pas du tout ! (*Rires*) Mais Alice parle français avec un délicieux accent ! J'ai monté beaucoup de films dans des langues que je ne parlais pas, donc je savais qu'il fallait trouver une méthode, une façon de faire. Pour moi, le plus important est de pouvoir parler avec le réalisateur. J'ai monté à Pékin avec un réalisateur chinois et un interprète venait de temps en temps. Mais là ce fut vraiment difficile de ne pas pouvoir parler directement au réalisateur parce que, forcément, l'interprète « interprète » ! On s'aperçoit petit à petit que ce n'était pas vraiment ce que l'on voulait dire et ça crée des problèmes. Pour moi, c'est la limite. Sinon on essaie de trouver des solutions pour pallier au manque de compréhension... Avec Barbet Schroeder par exemple, j'ai monté un documentaire qui se passe en Birmanie et la solution trouvée fut d'avoir des traductions non condensées des interviews. Et ces traductions, je les mettais en sous-titre avant de dérusher. Puis dans la masse des autres documents qui nous avait été fournis, il fallait « sentir » ceux qui méritaient une traduction.

**ISABELLE MANQUILLET** Vous êtes allée vous installer à Rome pour monter ce film...

**NELLY QUETTIER** Le film a été tourné en trois parties, tout l'été pour l'Inviolata puis la fin de l'automne pour la partie ville et enfin l'hiver pour le réveil de Lazzaro.

La première semaine de montage avec Alice fut à Rome. Je dormais au-dessus d'un bar, hyper bruyant... On a commencé par monter la première séquence du film — la partie Inviolata —, celle dans la chambre et la cuisine où il y a pas loin de 50 personnages parlant italien évidemment et qui de plus se chevauchent... C'était l'enfer ! Vers la fin de semaine, je me demandais : « Qu'est-ce que je fais ? Je reste ? Je pars ? Je ne vais jamais m'en sortir ! » Alice était aussi à Rome pour travailler la suite du scénario — la partie hiver — avec une de ses amies. Alice est une fille de la campagne et être à Rome n'était pas simple non plus pour elle. À la fin de semaine, elle a eu une intuition et m'a dit « Viens avec moi à Orvieto », qui n'est pas très loin de là où elle habite. On a visité des appartements et on a trouvé un lieu où on pouvait installer l'Avid et où je pouvais dormir. Et cela a tout changé. Être à Orvieto, au calme, dans une petite ville magnifique, chargée d'histoires...

Au début Alice me disait vouloir être là tout le temps au montage... Petit à petit, j'ai trouvé mes marques, j'ai pu travailler sans elle et puis deux semaines avant le tournage de la deuxième partie, on s'est arrêtées alors que nous n'avions pas terminé la première partie. Je suis donc repartie à Paris avec le disque dur et ai continué seule, chez moi. Cela m'a permis de mieux connaître les rushes, de trouver des repères... et j'ai fini un premier montage de la première partie.

**ISABELLE MANQUILLET** Donc c'est un montage qui a suivi le rythme du tournage : un premier tournage l'été, ensuite l'hiver...

**NELLY QUETTIER** Oui et puis pendant le montage de l'hiver, Alice a tourné la partie intermédiaire : la renaissance de Lazzaro.

**ISABELLE MANQUILLET** Avec le loup ?

**NELLY QUETTIER** Oui avec le loup qui avait déjà tourné la séquence à la banque, une banque avec plein de monde. Pour lui, ce fut une épreuve !

**ISABELLE MANQUILLET** Ces interruptions ont-elles été bénéfiques pour le film ou ressenties comme des contraintes ?

**NELLY QUETTIER** Pour moi c'était vraiment bien, ça m'a permis d'avoir un peu plus de temps pour mieux « digérer » les rushes, de mieux

m'y retrouver avec l'italien. Pouvoir monter seule, a été vraiment bénéfique.

**ISABELLE MANQUILLET** Pour l'écriture du film, vous aviez le scénario ?

**NELLY QUETTIER** Oui, j'avais la trame du film à travers le scénario qui contenait pas mal de séquences. Il y a eu 63 jours de tournage en tout, ce qui est beaucoup de nos jours pour un film de fiction. Dans la partie été se trouvaient beaucoup de bribes d'histoire parce que l'idée première d'Alice était de ne pas avoir de plans subjectifs de Lazzaro. On devait voir Lazzaro à travers les yeux des autres personnages. Mais avec toutes ces histoires parallèles, on se perdait. À un moment, Alice a montré le montage à un ami de ses amis qui a confirmé l'état de perdition. Comme souvent, ce retour sur le montage, pas facile à vivre sur le moment, nous a bien aidées. Nous avons recentré le film sur Lazzaro. Pas mal d'histoires annexes ont été coupées. Dans la partie hiver en ville, on a eu à resserrer des séquences mais il n'y a pas eu autant de changements que dans la première partie.

**ISABELLE MANQUILLET** Comment avez-vous envisagé le travail du son, qui est très important ?

**NELLY QUETTIER** Nous avons un très bon ingénieur du son [*Christophe Giovannoni, ndlr*], qui malheureusement nous a quittés. Il avait fait un gros travail de son et surtout il avait mis des micros stéréos dans le décor, un peu loin. Comme vous avez dû le remarquer, la spécialité d'Alice est de tourner dans les lieux les plus bruyants possibles ! : une gare, un chantier... donc ça n'a pas été simple ! Quand je montais, je devais déjà faire un gros travail sur les directs, sinon ce n'était pas écoutable. Une monteuse de directs italienne, Marta Billingsley, a travaillé vers la fin du montage image. Nous avons eu des soucis d'ordre culturel : en Italie, ils n'ont pas la culture du direct comme chez nous, donc souvent les directs étaient trop nettoyés. Et avec le monteur son suisse, Maxence Ciekawy, nous avons dû batailler pour retrouver plus de perche ou les micros mis dans le décor. Le montage son et le mixage ont eu lieu à Genève et Rolle.

**ISABELLE MANQUILLET** En montant, tu avais quand même besoin de mettre en place des intentions sonores ? Sur le plan narratif,

comment sont nées ces ruptures, ces envolées, notamment au niveau de la musique ?

**NELLY QUETTIER** Pendant le montage, j'aime beaucoup poser des sons, donner des intentions, je trouve ça vraiment important. Surtout sur ce film. Tous les sons du loup ont été mis pendant le montage image. Beaucoup de ruptures sonores se sont faites avec le vent. Sans doute qu'il y en a un peu trop mais bon... j'aime beaucoup jouer avec le vent qui permet justement d'arrêter le son direct.

**ISABELLE MANQUILLET** C'est presque musical...

**NELLY QUETTIER** Ah oui ! Des vents, des souffles... Au montage, nous bricolons beaucoup... Comme la scène en hiver quand Antonia retrouve Lazzaro et qu'ils partent dans la camionnette : Alice a pris son téléphone et s'est mise à chanter... son qu'on retrouve sur la scène. J'aime bien ça !

**ISABELLE MANQUILLET** Vous avez coupé le son direct quand ils partent dans la camionnette ?

**NELLY QUETTIER** Oui, couper les sons directs permet justement de casser, d'isoler ou de décoller quand les sons sont trop présents...

Aussi le travail sur la musique s'est fait vraiment petit à petit. Pour Alice, il était hors de question d'avoir une musique de film. Elle a voulu jouer avec les éléments. La première musique qu'on entend provient de l'autoradio de la voiture de la comtesse, quand nous la voyons pour la première fois.

**ISABELLE MANQUILLET** Ça s'arrête net... (*Rires*)

**NELLY QUETTIER** Pratiquement toutes les musiques s'arrêtent net ! Le walkman aussi nous a beaucoup aidées. A chaque fois qu'on entend de la musique, on entend le bruit du walkman qui se met en route et ce même bruit est utilisé pour lancer d'autres musiques. Il y a également la musique de l'orgue jouée dans l'église et réutilisée ensuite dans la banque. À la fin du film, nous nous sommes permis de déroger un peu aux règles établies...



Nelly Quettier

**ISABELLE MANQUILLET** Ça s'est fait petit à petit ? Il y avait une résistance de la part de la réalisatrice ?

**NELLY QUETTIER** Au début, c'était une vraie résistance de la part d'Alice. C'était impossible pour elle d'avoir une musique de film donc on a trouvé d'autres astuces pour mettre de la musique sans que cela fasse « musique de film ».

**ISABELLE MANQUILLET** Quand ils sont dans l'église justement, cette scène est magnifique, l'idée est assez incroyable, elle illumine totalement les personnages et en plus, elle rejaillit sur l'histoire, sur leur histoire... C'était écrit ?

**NELLY QUETTIER** Oui, c'était écrit et je trouvais que c'était une idée vraiment très belle que la musique parte, quitte le lieu... Ça n'a pas été évident de trouver le bon chemin pour monter avec ce qui avait été tourné. On a vraiment cherché. Heureusement il y avait une prise avec un mouvement de caméra vers le haut de l'église ce qui nous a permis de faire sentir que la musique s'envolait.

**ISABELLE MANQUILLET** Quand tu dis que ça n'a pas été évident, qu'est-ce qu'il a fallu trouver ?

**NELLY QUETTIER** Alice a une façon très particulière de tourner, elle tourne en plan-séquence, sans s'arrêter, dans un axe puis dans un autre. Donc dans ces plans-séquences, au montage, il faut extraire les plans pour construire l'histoire. Dans l'église, il a fallu trouver le bon chemin... comme parfois, ce n'est pas de suite qu'on le trouve.

**ISABELLE MANQUILLET** Est-ce qu'il a fallu trouver un équilibre entre la question du sacré, centrale dans le film avec le personnage de Lazzaro, et la forme documentaire du film — la façon de tourner, le choix de comédiens non-professionnels ? Comment avez-vous réussi à trouver cet équilibre, que je trouve très juste ?

**NELLY QUETTIER** Cela tient beaucoup au choix des personnages. Ils sont quand même 54 à l'Inviolata, cela fait une belle troupe ! Je trouve ça incroyable, il y a des personnages qu'aucun acteur ne pourrait jouer ! Les corps, cette façon de se tenir, de marcher... ça me touche beaucoup, je trouve ça très beau. Alice est très sensible à cela et les a donc choisis dans ce sens. Ce sont surtout des personnes de sa région, qu'elle connaît déjà... il y a un côté très familial dans sa façon de travailler.

**ISABELLE MANQUILLET** C'est pour ça que vous vous êtes senties bien chez elle ?

**NELLY QUETTIER** Oui tout à fait. Nous montions pas très loin du lieu du décor.

Le côté documentaire vient du choix des personnages mais aussi du choix de tourner en super 16. Tous ces films sont tournés en super 16. Alice aime beaucoup cette technique : que l'image ne soit pas visible de suite. Il peut y avoir des bonnes ou des mauvaises surprises. Mais il faut attendre quelques jours l'arrivée des rushes... Pour ce film-là, le grain du super 16 donne de suite quelque chose de l'ordre du passé et cela contribue à l'impression documentaire du film, non ? Je pense que oui...

**ISABELLE MANQUILLET** Et le cadre aussi, ces bords arrondis...

**NELLY QUETTIER** Ce n'était pas prévu comme ça, le film devait être en 1:85. A un moment, Alice a vu des rushes où le labo avait omis de mettre le cache et elle a trouvé ça super ! (*Rires*) D'ailleurs cela fait plaisir de voir autant de « poils » en bas ou en haut du cadre ! A l'étalonnage, ils ont un petit peu nettoyé, mais pas trop.

**ISABELLE MANQUILLET** Pour en revenir à cette matière un peu documentaire, ces plan-séquences qui permettent aussi aux professionnels comme aux non-professionnels de rester authentiques, en tous cas, frais...

**NELLY QUETTIER** ... Vrais !...

**ISABELLE MANQUILLET** ... Oui, vrais ! Est-ce que tu peux nous dire la façon dont tu as abordé cette matière ? Parce qu'on nous dit toujours « C'est un film en plan-séquences, ça va aller vite au montage »...

**NELLY QUETTIER** Alice travaille avec Hélène Louvart depuis son premier film, elles ont une grande complicité. Hélène est une remarquable cheffe op. et aussi une bonne cadreuse. La scène est mise en place avec tous les acteurs, après elles décident de tourner l'entièreté de la séquence dans tel ou tel axe, avec par moments des imprévus qu'Hélène va chercher — et c'est ça aussi qui donne ce côté documentaire. Il y a des moments qui sont « chopés », comme ça, par la caméra.

Dans les rushes, tu as à peu près 4 ou 5 prises par plan et chaque plan couvre la séquence entière dans un axe différent avec souvent des mouvements à l'intérieur. C'est pour ça que la première semaine, ce ne fut pas simple pour moi vu le nombre de personnes qu'il y avait dans la cuisine ! J'étais très perdue, ce n'était pas évident... Après j'ai procédé comme toujours : je fais des sélections dans ces plan-séquences, j'essaie d'extraire toutes choses que je trouve intéressantes aussi bien à l'image qu'au son et puis je vois comment construire la séquence avec cette matière...

**PUBLIC** J'ai été assez impressionnée par la séquence du conte qui démarre par des plans aériens, quand Lazzaro quitte l'Inviolata, il y a une grande virtuosité et c'est assez rare de voir ça : l'histoire est très étirée, elle traverse beaucoup de séquences et dans des registres assez différents. Si vous pouviez nous en parler un peu...

**NELLY QUETTIER** Au départ, ces plans de drone étaient prévus pour être mis dans un écran de contrôle à l'intérieur de l'hélicoptère. Et quand je montais seule à Paris la fin de la partie été, je les ai utilisés plein cadre pour lancer cette fin de l'Inviolata. Pour Alice c'était un peu une hérésie parce que c'étaient des plans tournés en numérique. Et en même temps elle était touchée par cette envolée-là, et moi je trouvais ça juste. On était dans le point de vue de Dieu. Tout à l'heure, Isabelle, tu as posé la question du spirituel, de la religion. Alice n'est pas baptisée, ce qui est assez rare en Italie où le poids de la religion



est très important. Il y a des statues religieuses partout dans la rue, tu vas dans les églises pour regarder des tableaux fabuleux... Il y a un rapport à la religion très différent d'ici. Je ne suis pas baptisée non plus, je suis athée. Et à un moment, nous avons beaucoup discuté au sujet de Lazzaro, de ce « saint ». Pour moi, c'était assez compliqué de m'y retrouver. À un moment, Alice m'a dit « C'est un saint païen » et à partir de là pour moi, ce fut évident. Donc les drones, c'était vraiment le point de vue de Dieu, on survole l'histoire. On entend déjà le vent puis, petit à petit, des pales d'hélico. Puis commence ce récit tiré de l'histoire de François d'Assise, « le loup de Gubbio », raconté par Antonia. Au début, ça devait être beaucoup plus concentré puis on a trouvé cette façon de le monter en plusieurs moments. On suit cette histoire jusqu'à la résurrection de Lazzaro.

**ISABELLE MANQUILLET** Et qui fait passer l'ellipse...

**NELLY QUETTIER** Oui, l'ellipse de 25 ou 30 ans. Ça, c'est aussi une grande foi dans le cinéma. Seule la littérature ou le cinéma nous permet de créer ces sauts de temporalité !

**PUBLIC** Je voulais savoir comment vous vous préparez pour travailler avec un réalisateur ou une réalisatrice pour la première fois ? Vous regardez ses films ?

**NELLY QUETTIER** Je connaissais ses films, je les avais déjà vus. Je n'ai pas fait de préparation particulière. En fait, au montage, il faut être très ouvert. Au début, tous les pores de notre peau doivent être grand ouverts. On rentre dans un nouvel univers qu'il faut apprendre à connaître. Je pense que c'est ça le montage, c'est d'être ouvert. On écoute beaucoup. Quand on commence un montage, le réalisateur parle beaucoup de ce qui s'est passé au tournage. Il faut l'écouter avec une grande attention. Lorsque je travaille avec quelqu'un pour la première fois, je trouve très important de regarder les rushes ensemble parce que là, tu entends les soupirs, tu sens un haussement d'épaule, toutes ces choses non-dites et cela te permet de comprendre ce que cherche le réalisateur. Au montage, nous avons nos propres goûts... Mais nous sommes des caméléons qui changent selon les films, selon les réalisateurs avec qui on est. On doit rentrer dans leur monde. Ce n'est pas notre monde qu'on amène au film mais leur monde qui va nous guider pendant le montage.

**ISABELLE MANQUILLET** Est-ce que tu peux nous parler justement de la liberté qu'un monteur peut avoir ? Avec la séquence des drones, tu as pris cette liberté, ce n'était pas écrit.

**NELLY QUETTIER** On le sait, au montage quand on a une intuition, il faut y aller ! Et si on s'est trompé, on peut recommencer ! Sauf quand on arrive en fin de montage et que là ça devient un peu plus paniquant parce qu'on a de moins en moins le droit à l'erreur. Sinon, c'est comme ça que les plus belles idées arrivent ! On fait une erreur quelque part et un chemin s'ouvre.

**PUBLIC** Vous pouvez nous éclairer sur la manière dont vous avez pu travailler avec les assistants à Rome ?

**NELLY QUETTIER** À Rome, j'ai eu deux assistantes, une pour chaque partie de tournage. Sur la première partie, Giorgia Villa a préparé la matière, on a assez peu travaillé ensemble parce que je ne suis restée qu'une semaine à Rome. Ensuite, elle m'a aidée à m'installer à Orvieto. On se parlait beaucoup au téléphone. La deuxième assistante, Shara Spinella, ne travaillait pas au même endroit que moi, elle travaillait de chez elle, mais on se parlait, elle venait à la salle vers la fin du montage que nous avons fini à Rome, près de la monteuse parole. Maintenant, c'est vrai que ça devient vraiment très compliqué de travailler avec les assistants, c'est très rare d'avoir un assistant de A à Z et quand cela arrive, c'est vraiment génial.

**ISABELLE MANQUILLET** Comment s'est passée la postproduction ? Montage parole à Rome et montage son à Genève ?

**NELLY QUETTIER** Et on a mixé une semaine à Rolle, en Suisse.

**ISABELLE MANQUILLET** Une seule semaine ?

**NELLY QUETTIER** C'était dément parce qu'ils n'ont pas du tout cette culture du son que l'on a ici ! Je me suis battue pour obtenir deux semaines de mixage et en fait, sans doute pour des raisons financières, nous avons eu une semaine avec le monteur son et la monteuse parole ensemble à Genève. Cette semaine fut fort utile. Ainsi nous avons pu « harmoniser » les deux sessions, rectifier ce qui était possible. Ensuite, nous n'avons eu qu'une semaine de

mixage malheureusement. Pendant la projection, je le regrettais. Les musiques arrivent et repartent un peu brutalement parfois. Des « effets vents » auraient pu être plus modulés aussi. Mais nous avons fini le mixage une semaine avant le début du Festival de Cannes où il était sélectionné en sélection officielle. Et la RAI, gros financier italien du film, a décidé de sortir le film tout de suite après Cannes. Donc la pauvre Alice a dû s'occuper de la bande annonce, faire des interviews, tout ça pendant que nous travaillions le mixage. Ce fut une période très dense et pas simple pour elle.

**PUBLIC** Concernant le travail d'Hélène Louvart, la cheffe opératrice, j'aurais aimé avoir votre point de vue sur l'image...

**NELLY QUETTIER** J'ai beaucoup travaillé avec Hélène, je crois qu'on a fait huit films ensemble donc je la connais bien. Je suis très admirative de son travail. C'est quelqu'un qui est très impliqué, à qui nous montrons quelques étapes de montage et qui nous envoie ses remarques. Elle a une façon de travailler qui est bien particulière : elle porte la caméra avec une sorte de harnais, ce qui lui permet d'être très libre de ses mouvements. C'est très rare qu'elle soit sur pied. Ça permet d'avoir une grande liberté pendant le tournage. Elle peut suivre les acteurs toute une séquence. Sur pied, tous ces mouvements seraient impossibles à effectuer. Alice tient beaucoup à filmer les séquences dans leur entièreté.

**PUBLIC** À quoi ressemblaient les premières versions de montage ? Elles étaient beaucoup plus longues ?

**NELLY QUETTIER** Dans le premier montage, il y avait beaucoup plus d'histoires, certains personnages étaient plus développés. Et comme je vous l'ai déjà dit, on se perdait. Donc notre travail après le premier montage fut de simplifier, de garder l'essence des séquences. Je me souviens que la première version du montage devait être autour de 2 h 40 puis quand nous sommes arrivées à Rome, nous étions à 2 h 20 et nous avons continué à resserrer pour arriver à 2 h 10.

**PUBLIC** J'avais déjà vu le film il y a quelques mois. En regardant le film ce soir, c'était très étonnant : je me souvenais de choses qui ne sont pas dans le film ! Comme si vous aviez réussi à raconter de façon très simple, très épurée, l'histoire, la rencontre avec Tancredi et j'avais le souvenir

d'images qui n'y sont pas, des choses qui doivent être nourries par le film ! Cela m'a fait remarquer à quel point la ligne de narration de l'histoire est extrêmement simple finalement ! Ça va très droit, c'est très beau...

**NELLY QUETTIER** Quand on arrive à créer un espace, un monde entre deux collures, quand on arrive à ça... Alors oui, je suis très contente, très fière !

**PUBLIC** J'avais une question concernant la distinction entre les effets de mise en scène qui sont déterminés au tournage et ceux qui sont choisis ensuite au moment du montage. Je pense à la séquence dans le champ de tabac qui m'a l'air très découpée... Un champ/contre-champ avec Lazzaro et le fils de la marquise, où lui est en plein soleil et Lazzaro dans l'ombre. Est-ce que c'était déjà là ?

**NELLY QUETTIER** C'est difficile de répondre... Parce que sur le tournage il y a des choses imprévues, le soleil tourne, un personnage peut se retrouver dans l'ombre... Tu peux choisir la prise qui est dans l'ombre pour x raisons. Il y a beaucoup de choses qui sont déterminées comme ça... Sur un tournage, il y a beaucoup d'imprévus et toi au montage tu essaies d'en jouer... Et c'est vrai que dans le champ de tabac du début, c'est un peu plus monté parce que là, cela n'était pas tourné en plan-séquence et que cela correspondait plus à ce moment-là.

**ISABELLE MANQUILLET** Et en même temps c'est quand même cette matière-là et pas une autre qu'elle est allée chercher puisqu'elle travaille avec cette cheffe op. qu'elle connaît bien dans un dispositif qu'elle réitère à chaque film ! C'est vrai qu'on passe de ces plans séquences qui sont montés à, parfois, des tableaux. Ses décors sont magnifiques et ça c'est de la pure mise en scène !

**NELLY QUETTIER** Bien sûr ! Il y a certaines choses qui sont clairement définies au tournage et puis d'autres où il faut trouver la bonne solution. Un montage, ce n'est jamais donné, il faut le chercher ! C'est très rare quand on voit les rushes de se dire « Ah oui c'est comme ça qu'il faut le monter ! » Ça ne m'est pas souvent arrivé. Quand tu regardes les rushes, tu as des sentiments, tu penses à certaines choses mais tu n'es jamais sûre tant que tu n'as pas mis les mains dans la pâte ! C'est en travaillant la matière que ça sort, qu'on trouve le bon montage.

**PUBLIC** Est-ce qu'en amont, au moment du montage, tu as accès au découpage qu'a fait l'assistant réalisateur, par exemple ?

**NELLY QUETTIER** Le découpage a été fait entre Alice et Hélène, la cheffe opératrice.

**PUBLIC** Est-ce que toi tu as ce document là ?

**NELLY QUETTIER** Non jamais ! Et je préfère ne pas l'avoir !

**PUBLIC** J'aimerais savoir comment vous avez travaillé les « tableaux » parce que l'espace et le décor sont très importants... Les montagnes, le lieu, c'est très présent.

**NELLY QUETTIER** Il a fallu construire cet espace... C'était un beau décor : une ferme abandonnée qu'ils ont restaurée pour le tournage. Le champ de tabac a été planté pour le film. C'était comme un grand studio à ciel ouvert. Il y avait des bâtisses avec quelques pièces aménagées pour le tournage. C'était bien parce que si le temps changeait, ils avaient plusieurs possibilités pour pouvoir continuer à tourner. C'est un choix de réalisation, ce décor-là, avec ces calanques incroyables qui sont en fait des calanques d'argile, ce qui fait que l'hiver ça devient boueux. Quand Lazzaro se réveille, on sent fort la boue sous ses pieds et tu reconnais à peine le lieu, complètement différent l'été de l'hiver.

**PUBLIC** Le fait d'avoir commencé le montage de la partie été avant d'attaquer le tournage de la partie hiver, est-ce que cela a influencé l'écriture d'Alice Rohrwacher pour la suite ? Y a-t-il eu des échanges entre l'écriture, la mise en scène et vous au montage ?

**NELLY QUETTIER** Forcément on s'est rendu compte de certaines choses. Par exemple, dans la partie hiver, Lazzaro est plus souriant, plus solaire que dans la partie été. Ensuite, il y avait toutes les correspondances avec les personnages : un vrai travail sur le choix des personnages vieillissants pour qu'on sente le passage du temps sur les corps. Le travail de montage de la première partie a aiguillé Alice pour le choix du casting de la partie hiver. Et aussi, elle pouvait montrer aux acteurs comment avait joué leur personnage jeune.

[Retour au sommaire](#)

JUSQU'À  
CE QUE  
LE JOUR  
SE LÈVE



---

**(documentaire – 2017 – 108’)**  
**de PIERRE TONACHELLA**  
**monté par AURIQUE DELANNOY et FLORENCE CHIRIÉ**

---

**Dans l’oubli et les marges de la lointaine périphérie des villes, Pierre, jeune chômeur, affronte sa solitude, cogite. Ses amis, tous employés du tertiaire ou intérimaires du bâtiment, partagent leurs semaines entre labeur et week-end de fête déchaînée. À leurs côtés, Théo, martèle des déchets de plastique et de ferraille en chantant. Tous arpentent ce même territoire de champs plats, là où les cris de joie arrachés au quotidien côtoient les signes annonciateurs de temps obscurs. Pour tenter de faire d’une fuite une évasion.**

**Participants : AURIQUE DELANNOY (monteuse)**  
**et PIERRE TONACHELLA (réalisateur)**

**Débat animé par BARBARA CASPARY**

**AURIQUE DELANNOY** a travaillé sur de très nombreux films, fictions, documentaires, séries pour la télévision. *« J’ai tout de suite monté. J’ai rencontré François Reichenbach qui m’a fait découvrir tout ce qu’on pouvait faire avec des images et des sons, à condition d’être libre. Il m’a appris à poser le regard. J’ai essayé de le rester jusqu’à aujourd’hui. Le montage est un rêve éveillé. »* Le film de Pierre Tonachella illustre cette exigence.

---

**BARBARA CASPARY** Ce film est un peu une fiction, un documentaire, une fiction du réel, je ne sais pas... c’est ton premier long métrage. Est-ce que vous pouvez nous en raconter la genèse, avec ses intentions, ses rythmes de travail, par rapport au tournage et au montage ?

**PIERRE TONACHELLA** C'est un territoire et ce sont des personnes que j'ai commencé à filmer avant ce projet. À peu près tout ce que j'ai fait en termes de courts métrages ou d'essais filmés, je l'ai toujours fait avec eux. Ce film-là, je l'ai développé une fois sorti de l'école de documentaire<sup>3</sup>. C'est là-bas qu'est née l'idée de faire une sorte de longue fresque documentaire, que j'ai tournée sur un an et demi à peu près, dans le village où j'ai grandi. Ces personnages sont des gens très proches voire des amis chers. Pendant un an et demi, j'ai fait des allers et retours entre le village et Paris (le village est à 60 km de Paris), en m'immergeant le plus possible dans leur quotidien, principalement marqué, comme vous l'avez vu, par le travail et la fête. Pour ce qui est du groupe de jeunes, j'ai suivi chacun d'entre eux dans leur quotidien et j'ai aussi construit deux autres routes, l'une avec Théo, l'artiste brut<sup>4</sup>, et l'autre avec Pierre, le rappeur poète. Au cours du tournage, assez vite, ces trois pistes se sont détachées pour rendre compte de l'ensemble de cette réalité. Et c'est quelque chose qu'on a essayé de reproduire après au montage.

**BARBARA CASPARY** Et le montage alors, à quel moment es-tu entrée en jeu ?

**AURIQUE DELANNOY** En fait, c'est un projet dont on a parlé ensemble très vite, parce que j'ai monté les courts métrages de Pierre depuis ses 18-19 ans. C'est quelqu'un qui manipule l'image et le montage, qui passe son temps à faire de petites ébauches, de sorte qu'il a eu très tôt une vision de ce qui l'intéressait dans le montage. Et puis c'est un film qu'il a mis un certain temps à développer. Il a commencé sans savoir exactement comment il allait filmer certaines choses, donc des séquences ont été filmées plusieurs fois et montées plusieurs fois, jusqu'à établir le type de filmage pour chaque personnage. Pour le groupe, un filmage chahuté, dans l'énergie... et avec éventuellement des interviews ; pour Théo, qui était dans son rythme à lui — dans la précision, la lenteur et la répétition du geste, avec cette espèce de vision du monde innocente et absolue — il est toujours filmé à une

3- Master 2 documentaire de création de Lussas - Ardèche images

4- Théo est un jeune handicapé fabriquant des mobiles ou des dispositifs, à partir de matériaux de récupération. L'art brut a été défini en 1945 par Jean Dubuffet et regroupe les œuvres de malades mentaux (réalisées notamment en hôpital psychiatrique) et de marginaux, n'ayant en principe aucune connaissance particulière de l'histoire de l'art et de ses pratiques modernes ou classiques.



distance précise, avec un cadre très fixe ; et puis le personnage de Pierre [*le rappeur poète, homonyme du réalisateur, ndlr*], qui apporte de la fiction dans le film, et avec qui tu as travaillé différemment. Pierre disait les textes, tu les lui faisais travailler, puis tu le filmais. Et il y a eu plusieurs tournages avec les mêmes textes. Sur le rap, pareil. Quand on a mis tout ça en place, il y avait 5 heures de film ! Avec des modules : chaque fête, chaque moment avec Pierre, chaque moment avec Théo, et toutes les scènes étaient très longues. Parce qu'une fête, ça dure 3 heures quand même ! Donc il y avait énormément de matériel.

Nous avons été accueillis à Périphérie<sup>5</sup> en résidence, on leur a montré 3 heures et demie de film, ils nous ont dit « Faut pas exagérer quand même ! (*rires*), rendez votre projet accessible. » Et puis, petit à petit, la narration s'est trouvée par le personnage de Pierre, qui construit sa propre fiction, et par Théo, qui ne pouvait pas dire au début ce qu'il dit à la fin. Donc nous avons posé des jalons comme ça, et puis augmenté les fêtes avec toujours en tête l'énergie, l'énergie, l'énergie parce que c'était ça le projet... L'énergie, c'est-à-dire que ces gens sont accablés par le territoire, par l'absence de travail, par plein de choses. Mais ils ne sont pas seulement accablés, ils sont en même temps dans une énergie perpétuelle. Au montage, la complexité était de rendre compte d'un temps très long, à la limite de l'ennui, mélangé à cette tension qu'il y a chez les personnages et l'énergie qu'ils développent à faire la fête, et à faire tout ce qu'ils font d'ailleurs. Et donc le montage, à un moment, est passé à un stade purement organique.

**BARBARA CASPARY** Par rapport au filmage, avez-vous eu des discussions sur la plasticité des plans, sur quel genre de plan, ou est-ce uniquement Pierre qui a amené ça ? Et quand tu as commencé à monter, est-ce qu'il y a eu des allers retours avec le tournage ?

**PIERRE TONACHELLA** Il y a eu des allers-retours entre le tournage et le montage jusque très tard. Pour la plasticité des plans, il y a des choses qui étaient acquises assez vite. Par exemple, les plans d'ensemble du territoire vide. Pour le groupe, l'idée, c'était cette caméra embarquée assez chaotique, très proche des corps, et dès qu'on était un peu trop

5- Périphérie, association qui accueille en résidence des documentaristes et leur apporte une aide matérielle et artistique.

éloigné d'eux, d'un coup la séquence nous paraissait inutilisable. A la fin, on a refait assez précisément des séquences pour des questions de distance. Mais au-delà d'un perfectionnement technique ou d'une façon de trouver un cadre juste, il y avait cette nécessité d'être souvent avec eux. C'est-à-dire m'inscrire dans leur quotidien, en prenant l'habitude d'aller au boulot avec eux, de faire la fête avec eux, ce que je faisais avec plaisir d'ailleurs, et qui s'est particulièrement accentué pour les besoins du film.

**BARBARA CASPARY** Et ça s'est étendu sur 2 ans...

**AURIQUE DELANNOY** C'est-à-dire que le film a une économie... relative... !

On a commencé à monter, après j'ai dû travailler ailleurs. Le film s'est fait par étapes, sauf la toute dernière session qui a duré 8 semaines. Il se trouve que je suis la tante de Pierrot donc on a même pu passer un certain nombre de semaines dans une maison de vacances, partagée en mode travail, avec le banc de montage dans une pièce. C'était d'une liberté totale.

**BARBARA CASPARY** Effectivement, ce genre de projet se loge dans une économie quasi impossible. Qu'est-ce qu'il y a eu comme financements ?

**PIERRE TONACHELLA** Un documentaire comme celui-là a peu de chances d'avoir une grande distribution en salles ou d'être acheté par de grandes chaînes de télé. Il se monte avec des télé locales et des financements publics. Dans ce cadre-là, il a été, je dirais, plutôt bien financé. Mais le budget total de ce genre de film comparé à n'importe quel documentaire financé par la télé, est très minime. J'ai tourné tout seul, j'ai pris le son tout seul et j'ai profité du fait d'habiter dans le village. Donc il y a toute une partie du financement, soit de techniciens, soit de logistique, qui ne se posait pas. Et ça, je l'ai retourné à mon avantage. Il y a une légèreté du dispositif qui fait qu'on peut rester collé aux gars, on peut circuler avec eux, on peut prendre des coups avec eux... oui, parce que j'ai pété deux caméras sur le tournage... Il y a une immersion possible, dans laquelle on peut se perdre, mais qui m'a permis d'expérimenter plein de choses. C'est pour ça aussi que ça a été difficile de trouver la fin, du tournage et du montage. Et le fait que différents registres cohabitent dans le film, en mouvement, sur pied, cadré, est permis par ce temps-là.



Pierre Tonachella, Aurique Delannoy

**AURIQUE DELANNOY** En termes de montage, la difficulté a été de raccorder les espaces-temps des personnages, car ils n'avaient pas du tout les mêmes. Il y a la trajectoire de Pierre, qui sort petit à petit de son mutisme pour accoucher de son rap et exprimer sa souffrance, et la trajectoire de Théo, qui est de plus en plus limpide pour nous. Il nous fait accéder à son mystère dans le temps qui lui est réservé pour comprendre ce qu'il bricole. Et puis, il y a toutes les fêtes... Donc, mélanger ces trois espaces de façon organique était compliqué... À chaque fois, c'était rythmé par les images du territoire, ça posait le décor et, d'une certaine façon, la règle du jeu. Le fait de commencer le film sur Pierre, sur ce plan qui est interminable — et on sait bien à quoi sert un premier plan —, c'était pour dire le sujet du film : c'est Pierre qui va porter notre récit. Mais en même temps, il roule — c'est censé dire qu'il roule —, mais il a beau rouler, de toute façon, il ne veut pas dépasser la frontière de l'autoroute. Donc, on pourrait dire « Tiens ! Le film va raconter l'histoire d'un mec qui prend la route. » En fait non c'est le contraire. C'est l'histoire d'un mec qui ne va pas pouvoir prendre la route. C'est vrai que ça demande beaucoup d'attention, de pouvoir se laisser porter par ce qui est organique, par les coupes violentes, et de comprendre ce qu'il y a à comprendre. Donc je ne sais pas si c'est réussi, mais en tous cas c'était ça notre difficulté au montage.

**BARBARA CASPARY** La scansion par les plans du territoire qui nous font avancer dans les saisons, ça c'est visible rapidement, mais ensuite vous vous êtes défaits des modules — et là c'est comme des particules qui se heurtent, qui éclatent... Quand êtes-vous arrivés à cette façon de monter ?

**AURIQUE DELANNOY** Je vais répondre pour toi Pierrot. C'est un fou de Godard et donc il aime l'idée qu'il n'y a pas une narration linéaire mais une narration qui fait que du temps se passe évidemment entre deux plans, en l'occurrence entre deux modules. Et comme on tenait à ce qu'il y ait plein de fêtes et qu'il fallait qu'une fête ne dise pas la même chose que celle qui précède ou qui suit, du coup, très vite, on est arrivés à couper dans le cœur des modules. Pour nous, ça a été assez simple à un moment de dire : bon, on ne va pas faire 5 heures donc on est arrivé à 3, puis à 2, et puis après à 1 h 40... non, plus ? Ah bon...

**PIERRE TONACHELLA** 108 minutes.

**AURIQUE DELANNOY** En tous cas, ça a été assez... naturel. On ne s'est pas dit tout d'un coup : « il faut tout exploser », il y avait surtout la volonté d'aller au cœur des choses. Il y a un moment où on a jeté énormément de séquences, et il y a un moment où on ne pouvait plus.

**BARBARA CASPARY** Ce premier plan, c'est quelqu'un qui prend la route mais après il est arrêté, le ciel est très fermé, il pleut, il y a quand même une exposition formidable : voici le territoire et voyez comment vivent les gens, les hommes sur ce territoire.

**AURIQUE DELANNOY** L'horizon.

**BARBARA CASPARY** Oui, l'horizon. Est-ce qu'il y a un horizon ? Quel est l'horizon ? Et ça va être le sujet du film : quel est notre horizon, est-ce qu'il est fermé, est-ce qu'il est ouvert, où est-ce qu'on va, où est-ce qu'on s'évade ? Y compris dans la nuit, où il n'y a plus d'horizon justement.

**PIERRE TONACHELLA** Je suis assez d'accord avec ce que tu dis, parce que, d'un point de vue politique, pour moi, un des buts du film, c'était de montrer un état de la classe ouvrière aujourd'hui, en l'occurrence, une classe ouvrière semi-rurale, blanche, qui habite dans les marges des villes. Et comment on peut la situer dans une sorte de trajectoire historique. Cette trajectoire est permise par Théo qui donne à voir son rapport au passé et à l'avenir. Mais c'est aussi par la façon dont le film inscrit les gens dans un état d'isolement, dans un monde désertique — ce qui est assez allégorique, parce que ce n'est pas une région si désertique que ça. Par contre, la terre l'est. Les champs autour le

sont. Et l'idée, c'était de voir comment chacun déploie des moyens pour faire son trou là-dedans. Où se sentir vivre ? Où faire battre ce territoire désert ? C'est pour ça aussi le retour aux plans vides, c'est pour situer les personnages dans un ensemble et penser comment, chacun à leur manière, ils vont produire de l'intensité. D'où l'idée qu'on ne faisait pas de montage linéaire ou narratif, mais qu'on allait créer des rapports d'intensité entre différents temps. Le temps de Théo, qui est dans la recherche, qui perce l'horizon en quelque sorte ; et celui de Pierre, qui est en décalage par rapport au reste du groupe et qui a une autre perspective, une autre vision, et d'autres outils pour s'exprimer, et les autres qui sont dans leur façon d'éprouver le quotidien comme il se déroule. Sachant qu'il s'agissait de ne pas faire de rapports de hiérarchie entre les trois parties.

**BARBARA CASPARY** Je trouve qu'il se tisse aussi un récit philosophique à partir des différentes interventions de Théo...

**PIERRE TONACHELLA** Le rapport avec Théo est fait d'un entremêlement progressif de nos deux imaginaires. C'est quelqu'un que je connais depuis longtemps, on travaille ensemble depuis longtemps. C'est un très bon ami. Il a ses propres obsessions, Dieu, le passé, qui surgissent parfois pour des raisons très triviales. Dieu, il en parle parce que le chauffeur qui l'emmène au foyer tous les jours est un évangéliste. Donc, il s'est approprié le mot Dieu au fil des années et il s'en est servi souvent au début comme un moyen de parler de lui ou de choses mal faites. Le passé, c'est parce que la chose qui vieillit, qui disparaît, le hante et l'obsède. Il y revient très souvent. Il est habité par un imaginaire d'artisan et d'ouvrier. Il adore les matières qu'on trouve dans le bâtiment, dans le paysagisme, dans la plomberie. Quand on travaille ensemble, je parle de ça et de ce que je veux montrer. Parfois je lui dis : « Tiens, la dernière fois tu as parlé de ça, est-ce que ça ne te dirait pas d'en reparler ? » Et là il va pouvoir le faire, comme il va pouvoir aussi faire complètement autre chose. J'ai une maîtrise toute relative. Disons que nos deux imaginaires sont imbriqués... mais voilà, on part toujours de ses obsessions.

**BARBARA CASPARY** Et Pierre, à part le rap, il a un autre énoncé un peu magique, un peu étrange, il parle de quoi ? Du territoire, de la terre et des tigres ?

**PIERRE TONACHELLA** Des tigres, l'animal, le tigre.

**BARBARA CASPARY** C'est formidable, comment c'est venu ça ?

**PIERRE TONACHELLA** C'est quelque chose qu'on a travaillé ensemble : le fait de croire en une force un peu magique qui se tapit dans les recoins et dans l'ombre de ces territoires vides, alors qu'on pourrait penser que rien n'en jaillira à part des raves la nuit ou des tracteurs. On s'est demandé comment on pourrait incarner les visions de Pierre sur le territoire, correspondant à une énergie qui est effectivement déployée. L'idée ce n'était pas juste d'inventer des choses ou de faire de la magie. Mais c'est un animal, une sorte de force du désir un peu mystérieuse qu'on a utilisée pour ces textes écrits ensemble. Le rap est vraiment le texte qui lui est propre, qu'il a écrit pour lui, qu'on a décidé de montrer à la fin du film, comme une sorte de revanche qu'il prend sur la simple description du quotidien.

**BARBARA CASPARY** Jusqu'à cette apothéose à la fin, où il marche, il marche, il a fini son rap et il dit « Ah, il y a des moments où je respire. »

**AURIQUE DELANNOY** Pierrot voulait faire de Pierre un héros, donc on a coupé les fêtes dans lesquelles il apparaissait trop. La frontière entre faire le film et vivre avec les gens n'est pas très définie. Il y avait donc une attention extrême à comment on monte Théo, comment on monte Pierre, comment on monte tous ces personnages. Si je leur prends quelque chose, je dois leur redonner au centuple.

**PIERRE TONACHELLA** Et puis il y avait aussi quelque chose à documenter réellement. C'était l'âge de Pierre. Il n'a pas le même âge que les plus jeunes. Il avait une sorte d'usure de ces fêtes, qu'il a faites et refaites et qui au bout d'un moment ne l'ont plus comblé. Ce qui m'intéressait, c'était de montrer deux temps différents. Il y a la fête telle qu'elle est vécue et comment quelqu'un la raconte après l'avoir vécue.

**BARBARA CASPARY** Ils sont tous encore seuls ? Lui, il habite chez sa mère ?

**PIERRE TONACHELLA** Non, les situations ont changé. L'idée était de s'arrêter sur cette sorte de longue post-adolescence, où un groupe de mecs reste soudé très longtemps, trop longtemps parfois pour

certains, et où il y a une certaine misère amoureuse. Les filles sont quasiment absentes du film. De ce que j'ai vu, de mon expérience, cette post-adolescence dure bien plus longtemps chez les mecs que chez les filles, qui partent ou se casent plus vite.

**PUBLIC** Ce que je trouve assez formidable c'est la confiance que vous accordez au spectateur. Le film est quand même assez radical, il demande beaucoup au spectateur. Par moment, c'est un peu dur, mais il se passe quelque chose. Tout n'est pas posé dès le départ et il y a des choses qui se mettent en place petit à petit, comme les strates des personnages. Je me suis demandé si vous vous étiez posé la question d'une voix off, quelque chose comme ça, qui aurait pu exister dans ce genre de film où le réalisateur voudrait signifier sa place. Et en même temps, je ne sais pas si c'est vraiment une question, car je trouve que, d'une certaine manière, ce sont Pierre et Théo qui donnent votre point de vue à vous.

**PIERRE TONACHELLA** Je pense en effet que Théo et Pierre sont des sortes d'alter ego, mais aussi des gens qui permettent au spectateur de profiter d'une perception individuelle. D'ailleurs la question de la place, c'était LE mot de l'écriture des dossiers : mais quelle est ta place ? Et pour moi c'est quelque chose qui ne peut s'exprimer que formellement, c'est-à-dire que ma place est celle de la proximité que j'ai, en termes de cadre, en termes de chaos dans le cadre même, avec les personnages et pour caricaturer avec une présence plus sensible en groupe et plus intelligible en présence de Pierre et Théo.

**PUBLIC** Ce que je trouve vraiment beau c'est la façon dont on rentre dans le film sans savoir du tout où on va... il y a écrit « documentaire » mais j'ai l'impression de rentrer dans un film de fiction. Petit à petit, je comprends ce que le film veut me raconter, mais je mets longtemps à comprendre et ça me maintient dans une espèce d'attention et de suspense même, vraiment fort et long. À mon avis cela permet d'accepter pas mal de répétitions par la suite, parce qu'au début, beaucoup de choses nous ont échappé et on peut ensuite se les réapproprier. Mais voici ma question : ces huit semaines de travail à la fin pour trouver le film, pour l'épurer, c'est huit semaines à huit heures par jour ? Ça paraît difficile de travailler huit heures par jour, huit semaines sur un projet comme ça...

**AURIQUE DELANNOY** Ce que tu dis à propos du début est très juste. Par exemple, quand on mettait trop tôt l'interview où Pierre parle de son boulot, ça connotait tout de suite le film, ça l'emmenait à un endroit où on ne voulait pas qu'il aille.

À propos du travail de montage, vous avez peut-être vu que j'étais créditée au générique avec une autre personne. Il s'agit d'une jeune étudiante qui devait faire un stage sur un film pour son master 2. Elle est allée voir au CNC les films qui avaient eu une aide, elle a trouvé le dossier du film de Pierrot... Le sujet l'intéressait parce que ça avait à voir avec le Front National, le territoire, la jeunesse, etc., donc elle a appelé la production pour savoir si elle pouvait faire un stage sur ce film-là. On l'a rencontrée, on lui a expliqué comment travailler ensemble. C'est elle qui a dérushé, c'est elle qui a préparé toute la session. C'est quelqu'un de formidable — qui n'a pas pu venir aujourd'hui - et qui, de stagiaire, est devenue assistante, et d'assistante est devenue compositrice. En fonction de nos emplois du temps, il y a des fois où on était tous les trois, des fois on était toutes les deux, et d'autres fois où on était que tous les deux... on a fonctionné comme ça en sauts de puce, et puis dans cette dernière session par contre, il fallait vraiment qu'on boucle le film. C'est là qu'on est passés du film de 5 heures à 1 h 40, et donc ça a été très intense. On a beaucoup projeté le film. C'était ça le plus difficile : arriver à chaque fois à se remettre dans une sorte d'innocence du premier jour, mais je pense que c'est une capacité inhérente aux monteurs et aux monteuses que de savoir faire un « reset » permanent... On apprend je crois...

**PUBLIC** Quels étaient les impératifs pour arrêter la forme définitive du film ?

**PIERRE TONACHELLA** Comme le tournage a duré assez longtemps, il y avait déjà quelque chose de l'ordre de l'épuisement... On avait éprouvé quelque chose avec eux suffisamment longtemps et suffisamment fort. Je parle même en tant que filmeur parmi eux, physiquement parlant. C'est au moment où je me suis dit : je n'ai pas menti, j'ai poussé le truc jusqu'au bout que j'ai arrêté de les filmer.

**AURIQUE DELANNOY** Et même chose au montage.

**PIERRE TONACHELLA** Oui. Mais j'ai l'impression qu'il y avait une



question qui perdurait : comment faire éprouver le quotidien sur une certaine longueur, quitte à prendre des risques en termes de durée, et comment demeurer à la hauteur de l'urgence de la situation — laquelle a explosé avec les Gilets jaunes quelque temps après. La moitié des personnages qui sont dans le film étaient sur les Champs-Élysées, enrégés. Politiquement, c'était important de ne pas perdre le film, le film long, où on éprouve, et le film répondant à un sentiment d'urgence.

**BARBARA CASPARY** Parlons du son, vous avez bricolé avec les différents éléments du direct ?

**AURIQUE DELANNOY** Il n'y a que du son direct. Un tout petit peu de montage son, mais à peine. À un moment, on fait déborder les coups de Théo sur les plans suivants. Et il y a les textes qui s'invitent dans la narration, avec deux moments de silence, mais juste pour faire gonfler le bruit qui va venir derrière.

**PIERRE TONACHELLA** Il y a un travail de mixage assez conséquent. J'utilise toujours le même micro, un KMR, un micro canon qui cible vraiment la source de son. Il n'y a quasiment que ça pendant tout le tournage, avec cette idée qu'on enregistre précisément et exclusivement ce qui est dans le cadre...

**BARBARA CASPARY** Le micro était sur la caméra ?

**PIERRE TONACHELLA** Le micro était relié à un enregistreur qui était fixé sur la caméra, parce que je ne voulais pas enregistrer directement sur la caméra. Je voulais un son brut mais il y a plein de moments où il y avait trop de choses, trop de bordel. On a fait un gros travail, au mixage, assez délicat : il s'agissait à la fois de restituer la sensation brute et de nettoyer.

**PUBLIC** Quelle réaction ont eu les acteurs à la vue du film, ça a fait des dé clics chez eux ou quelque chose ?

**PIERRE TONACHELLA** C'est assez drôle, mais pour ce qui est du groupe de jeunes, ça a été : « Ça nous représente, on est contents. » Ils sont venus à Paris pour voir le film et « On s'est bien marré », c'était un peu ce côté-là. Certains étaient contents de voir aussi que du bon temps

avait été enregistré. On a presque un film de famille. Pour Pierre, ça a été plus difficile parce qu'il est quand même mis à nu dans le film, il le savait avant, il n'a pas eu de grosses surprises, mais il a mis du temps à apprécier le film. Il l'a toujours défendu mais il a bien plus profité du film une fois qu'un peu de temps était passé. Et Théo, alors lui Théo, il aime bien, ni plus ni moins. Théo, ce qu'il aime, c'est reconnaître les choses aimées. Le vrai plaisir qu'on prend tous les deux se passe au moment du tournage. J'ai l'impression qu'il ne se projette pas tant que cela le film fini. C'est vraiment de le faire qui l'a branché. Après il le regarde et il le regarde jusqu'au bout. Il l'a vu deux, trois fois au cinéma... c'est cool, mais ce n'est pas plus que ça.

**BARBARA CASPARY** On peut en vivre de faire des films comme ça ? Qui ne sont ni des documentaires journalistiques tels qu'on en voit sur les grands écrans maintenant, ni vraiment des fictions ?

**PIERRE TONACHELLA** Non. Il y a quand même un changement d'époque. Les types qui arrivaient à faire ça, à une certaine époque d'Arte avec Thierry Garrel... il y avait des possibilités, mais c'était déjà très dur. Moi, je fais des ateliers à côté, il faut être un peu polyvalent, parce que ce sont des films qui sont durs à faire. Si on est capable d'écrire régulièrement, et d'avancer sur différents projets au même moment, le temps de trouver des financements, et bien quelque chose peut se trouver.

**BARBARA CASPARY** Donc on est quand même dans une liberté activiste ou militante.

**PIERRE TONACHELLA** Oui, clairement. Il y a des collectifs de cinéma dits militants mais j'ai l'impression que par rapport à une époque qui était celle des années 60, 70, même 80, c'est bien moins développé. On est quand même toujours très très tributaires du CNC, de l'institution, pour avoir de l'argent.

**PUBLIC** Il n'y a pas eu de sortie en salles du film ?

**PIERRE TONACHELLA** Non, le film a circulé en festivals, au Réel, à Lussas, et après il a été pris sur différents réseaux de diffusion qui sont des chaînes de VOD, Tënk la chaîne de documentaires en ligne, dans les réseaux médiathèques, Images en bibliothèque, ce qui fait qu'il est dans toutes les bibliothèques de France. Il a eu une petite diffusion

en cinéma indépendant, mais uniquement en Roumanie — ça m'a beaucoup touché — sinon pas de sortie salle. Personne ne prend le risque. Quand je suis allé en Roumanie, c'était pendant le mouvement des Gilets jaunes, donc il y a eu énormément de questions à ce sujet. Après je ne sais pas trop mais ce qui est sûr c'est que le format long et le côté bourrin du film, qui est réel, ne leur posaient pas du tout problème ! Pas du tout du tout !

[Retour au sommaire](#)

# DELFIN



---

**(fiction – 2018 – 87’)**  
**de GASPAR SCHEUER**  
**monté par ANABELA LATTANZIO**

---

**La vie n’est pas facile pour Delfin, garçon de 11 ans qui vit seul avec son père à la périphérie boueuse d’une petite ville de la région de Buenos Aires. Mais avant tout, Delfin, qui a appris à jouer du cor français, veut intégrer l’orchestre d’enfants qui se forme dans la ville voisine. Il fera l’impossible pour participer à l’audition.**

**Participants : ANABELA LATTANZIO (monteuse du film), et les monteurs et membres fondateurs de l’EDA (Association argentine des monteurs audiovisuels) : MERCEDES OLIVEIRA, JUAN PABLO DOCAMPO, IAIR MICHEL ATTÍAS et MARTINA SEMINARA**

**Débat animé par CAROLINA LUTENBERG et préparé avec CHARLOTTE AUDUREAU**  
**Traductrice : LUCIANA PRIETO**

---

**CAROLINA LUTENBERG** Bonjour, on est vraiment super contents de vous avoir ici. Et le hasard a bien fait les choses, puisqu’on est le 8 mars, c’est une journée spéciale, la journée internationale des droits des femmes.

**ANABELA LATTANZIO** Bonjour, merci à tous d’être venus. Je suis Anabela Lattanzio, la monteuse du film *Delfin*. J’ai été présidente de l’EDA et j’en suis aujourd’hui membre. Je fais partie de ses membres fondateurs.

Nous sommes très contents d’être ici, surtout pour la journée de la Femme. C’est un jour très important pour nous, et comme vous pouvez le voir, nous avons tous un foulard vert. Le foulard vert en

Argentine symbolise la lutte qui dure depuis des années pour légaliser l'avortement. C'est important de vous en parler aujourd'hui car c'est une lutte très active en ce moment.

**CAROLINA LUTENBERG** Merci. Pourquoi avez-vous choisi de présenter le film *Delfín* ?

**IAIR MICHEL ATTIAS** On avait le choix entre pas mal de films mais on a choisi celui-ci pour plusieurs raisons. D'abord parce qu'il y a un travail important de montage mais aussi parce que c'est un film avec comme personnage principal un enfant, et que cela est toujours un défi. On pense aussi que ce film représente différents aspects de l'Argentine : la réalité sociale, surtout celle à l'intérieur du pays, notamment dans les provinces où les promesses faites pour améliorer la situation n'ont pas été tenues. Enfin, c'est un aussi un mode de production caractéristique du cinéma argentin dont nous pourrions parler.

**CAROLINA LUTENBERG** Combien de temps a pris le montage de *Delfín* ? Est-ce que c'est ta première collaboration en tant que monteuse avec ce réalisateur ? Peux-tu nous parler un peu de ton expérience sur ce film ?

**ANABELA LATTANZIO** Ce film s'est monté en six semaines, de façon espacée dans le temps. Je montais un autre film en parallèle et j'alternais les semaines entre les deux films. Mais en vérité, on l'a fait en très peu de temps.

Gaspar, le réalisateur, est aussi ingénieur du son et monteur son. On avait déjà travaillé sur des films ensemble en tant que techniciens, il connaissait donc mon travail. On a notamment travaillé sur un film assez compliqué et quand on est sortis d'une des premières projections, il m'a dit « Anabela, tu sais faire parler les pierres ». Je pense que c'est grâce à ça qu'il m'a appelée pour ce film.

**CAROLINA LUTENBERG** Hormis les contraintes de temps de montage, avez-vous eu des difficultés particulières ? Comme par exemple le fait de travailler avec un jeune garçon qui n'est pas un acteur professionnel ?

**ANABELA LATTANZIO** La première difficulté que j'ai eue, c'est que le film s'est tourné à Los Toldos, un village à 300 km de Buenos Aires.

C'est le village du réalisateur. Ils ont tourné là-bas quatre semaines. Je montais un autre film en parallèle et je parlais en même temps avec Gaspar qui n'allait pas bien du tout. Rien ne se passait comme il voulait. L'enfant n'est pas un acteur professionnel. C'est un enfant du village qu'ils ont repéré lors du casting sur place. Ils ont filmé pendant les vacances. La première semaine lui a paru très amusante, mais à partir de la deuxième, il ne voulait plus jouer et il n'apprenait plus les textes. Le réalisateur s'est vu obligé de changer beaucoup de choses.

Delfín était un très beau scénario. On est arrivé en montage avec un beau matériel mais il y avait beaucoup de travail car la matière était très différente de ce qui était écrit. Il y avait une scène où Batata, la brute, tapait à la porte et Delfín devait ouvrir. Mais l'enfant s'était endormi à l'intérieur de la maison. Ils étaient censés avoir un dialogue mais l'enfant ne s'est jamais réveillé. Il y a eu beaucoup d'imprévus comme ça.

Quand Gaspar est arrivé en salle de montage, il était assez déprimé et un peu désespéré à l'idée de devoir trouver des solutions à tous ces problèmes. Alors, je lui ai dit de ne pas venir pendant deux semaines, pour que son pessimisme et ses mauvaises ondes ne viennent pas me contaminer. J'ai regardé cet enfant, ça avait l'air difficile pour lui de jouer mais il y avait de belles choses, notamment des regards qu'on pouvait sauver. Mais je n'avais pas envie que Gaspar s'assoie à côté de moi à ce stade-là. Ça a été difficile car les deux premières semaines j'étais seule avec le matériel, mais les suivantes, Gaspar est revenu.

**CAROLINA LUTENBERG** C'était son premier film ?

**ANABELA LATTANZIO** Non, c'est son troisième. Il a fait un film très étrange sur un samouraï en Argentine et un western tout aussi exotique, avec des gauchos. Il avait un autre projet de film mais au vu de la situation économique de notre pays, c'était évident qu'il n'aurait pas le budget pour le faire. Il a donc gardé ce scénario pour plus tard et a écrit notre film, moins ambitieux, plus réaliste par rapport au budget que l'on peut avoir en Argentine. C'est ce qui se passe pour beaucoup de réalisateurs chez nous. Ils veulent filmer quelque chose mais ils se voient obligés d'adapter leur histoire pour que ça puisse se faire.

**CAROLINA LUTENBERG** Dans ce film, il y a de nombreuses thématiques fortes : l'école, la relation père-fils, la pauvreté et l'absence d'une

maman, la musique, etc. Comment as-tu fait pour traiter tous ces thèmes et trouver un équilibre en montage ?

**ANABELA LATTANZIO** Trouver un équilibre a été difficile, l'objectif principal étant que cette histoire soit réaliste. Tout ce qui n'apportait rien au récit a été enlevé. Il y avait beaucoup plus de personnages, des histoires secondaires, mais tout a été réduit pour se concentrer sur Delfin et sa relation avec son papa. Quand on a vu les rushes, on a vu que c'était ce qu'il y avait de plus intéressant et ce qui reflétait le mieux ce que le réalisateur voulait raconter.

Le sujet de la musique était aussi primordial, car il était présent dès le scénario : le cor français, la chanson de l'école, etc. La musique était essentielle. Dès que je me suis installée en salle de montage, il était impossible de penser le film sans elle.

**CAROLINA LUTENBERG** Il y a deux éléments très symboliques dans le film, qui sont en lien direct avec la maman : l'instrument, le cor d'harmonie fait maison avec un tuyau et un entonnoir, et le carnet. Comment as-tu abordé ces éléments-là ?

**ANABELA LATTANZIO** Je ne sais pas si je peux bien répondre à cette question, car c'était déjà évident dans le scénario. Il n'y avait rien d'autre à faire que de les laisser exister tels quels. Le réalisateur avait fait beaucoup de recherches sur le cor d'harmonie : comment on apprend à en jouer et comment le fabriquer avec un tuyau. Les enfants du tournage ont aussi eu des cours de cor. De mon côté, j'ai dû m'en imprégner, et le réalisateur, dans la salle de montage, m'expliquait comment fonctionnait chaque partie de l'instrument. Une partie de mon travail a donc été de cerner cet instrument et de faire en sorte que cela soit fluide dans le film. Gaspar est technicien du son et donc il est très obsessionnel concernant ce domaine, et particulièrement lorsqu'il s'agit de musique. C'était assez facile de monter les chansons et toute la partie musicale avec lui à mes côtés.

**CAROLINA LUTENBERG** Concernant la maman, ce n'est pas très évident de comprendre si elle est décédée ou si elle est partie. Est-ce que cela était clair dans le scénario ou est-ce que cette ambiguïté a été travaillée en montage ?





Mercedes Oliveira, Martina Seminara,  
Anabela Lattanzio, Iair Michel Attías

**ANABELA LATTANZIO** Je crois que ni le réalisateur ni moi ne nous faisons une idée de ce qui s'était passé avec la mère. Ça reste un mystère. Dans le scénario, il y avait bien plus de séquences en flash-back avec elle. Dans le film, on la voit finalement au tout début, puis une seule fois par la suite, pendant l'audition. Même si ces flash-back étaient présents dans le scénario, Gaspar n'était pas très sûr de comment les tourner. Une fois qu'on a eu une première version de montage, et qu'on a eu une idée plus précise de leur place, il a pu les adapter et les tourner. La fin du film était différente du scénario de base, donc on a aussi modifié le flash-back par rapport à cette fin.

**CAROLINA LUTENBERG** Mais tout ça, et notamment la fin, est-il lié à des difficultés pendant le tournage ?

**ANABELA LATTANZIO** Oui, complètement. Je crois qu'on a gardé seulement 30 % des dialogues qui ont été tournés. J'exagère, mais on en a beaucoup enlevé. Et avec la disparition de ces dialogues ont disparu aussi des personnages. Au début, on découvrait le quotidien de Delfín à travers la distribution de pain. Il rentrait chez les gens et discutait. Il y avait aussi une femme qui lisait le tarot et lui parlait beaucoup du destin. Tout cela a été coupé.

**PUBLIC** Pardon, coupé ou non tourné ?

**ANABELA LATTANZIO** Tout a été tourné et j'ai tout monté dans un premier temps. Surtout parce que je voulais voir ce qui ne plaisait pas au réalisateur ou pourquoi ça n'allait pas fonctionner. Il n'aimait rien

mais moi je ne l'ai pas écouté. J'ai tout monté, les personnages, les dialogues, les parties avec la maîtresse. Sa relation avec Delfín était très développée. Mais on a tout enlevé. Tout ce qui n'était pas directement lié aux problématiques du personnage de Delfín a disparu. Je fais partie des gens qui aiment couper, je veux toujours couper. Mais par chance, Gaspar aussi. « Ça ne fonctionne pas ? On enlève. » Après ces premières semaines, il m'a appelée et m'a dit : « Je crois qu'on doit couper plus. » J'ai quand même répondu « Non, Gaspar, il ne va plus rester de film. Il n'y aura même pas une heure. » On s'est revus et on a enlevé une scène. Bon, encore aujourd'hui, quand je vois le film, je ne sais pas si c'était un bon choix. Quand Delfín vole le cor, sort de l'école et croise la maîtresse en pleurs sur la place, il y avait tout un dialogue lié à ces pleurs. On l'a gardé longtemps, monté sans dialogues, elle pleurait, il s'asseyait à côté d'elle, ils se regardaient... Pour moi c'était une belle scène, mais voilà, elle n'a pas survécu.

C'est la première fois que je travaille avec quelqu'un qui veut couper plus que moi ! Pour moi c'est bizarre, d'habitude c'est toujours le contraire : le réalisateur est amoureux de ses rushes, il ne veut rien enlever. Cette fois-ci, j'avais bien travaillé les scènes, j'avais envie d'en garder beaucoup plus, mais au final il avait raison.

Une autre chose surprenante : il y avait des scènes qui avaient deux versions parce qu'il trouvait que ça ne fonctionnait pas pendant le tournage. Par exemple, il y avait une scène avec deux possibilités : dans la première, Delfín parle avec la maîtresse, et dans la deuxième, il ne lui parle pas. À un moment, il la poursuit en empruntant un chemin parallèle jusqu'à sa maison. Il s'assoit et elle passe en le regardant. C'est ce qui est resté quand il s'est rendu compte que la première version où elle s'asseyait et où ils parlaient ne fonctionnait pas.

Je crois que tout ça est dû au fait que c'était le troisième film de Gaspar. Comme ça s'était aussi mal passé sur les deux autres, sur le tournage, il a eu suffisamment de lucidité pour voir ce qui allait fonctionner ou pas. Il a réussi à anticiper.

**CAROLINA LUTENBERG** Justement, en parlant des scènes coupées, on se demandait si l'audition de l'enfant avec l'instrument avait été coupée, parce que c'est un moment fort. C'est éllipsé, on ne voit pas l'enfant jouer lors de l'audition.

**ANABELA LATTANZIO** Non, non, cette scène était écrite comme ça. Il entre et se rend compte que cette audition est impossible pour lui. Il s'assoit et écoute la jeune fille qui joue du cor tel un ange, ça lui rappelle sa maman.

**CAROLINA LUTENBERG** Puis on le voit qui essaye de rentrer chez lui : la nuit tombe, il est avec ce monsieur qui joue de l'harmonica, c'est une séquence forte. On a un peu l'impression que finalement, l'audition se passe ailleurs. Comment a été travaillé la durée de cette séquence ? Est-ce qu'elle était plus longue ? Est-ce qu'elle a été beaucoup coupée ?

**ANABELA LATTANZIO** Clairement, on a quasiment enlevé tous les dialogues. La structure de la scène était bien celle que l'on voit, mais rien ne fonctionnait ; du coup Gaspar est reparti au village et a enregistré une voix off de l'histoire que l'homme raconte à Delfín. On y a travaillé tout un week-end sans s'arrêter. Tel quel, ça ne nous plaisait pas non plus. On a réduit plusieurs fois la scène et ça a fonctionné. En tout cas, la partie musicale est restée comme ce qui était prévu.

**CAROLINA LUTENBERG** Puisqu'il y a eu tellement de contraintes et que ça a été un travail particulier, quelle est la place de ce film dans la réalité du cinéma argentin aujourd'hui ? Est-il représentatif du cinéma argentin ou est-il un peu à part ?

**ANABELA LATTANZIO** *Delfín* est une toute petite production qui s'est faite avec le très peu d'argent qu'a accordé l'INCAA (Institut national du cinéma et des arts audiovisuels), l'équivalent du CNC en France, avec peu de semaines de tournage et de montage. Mais finalement, ce n'était pas un film avec tant de problèmes, du moins pour notre industrie.

**IAIR MICHEL ATTÍAS** Concernant la production de cinéma en Argentine, on a donc l'INCAA, qui a plus de 50 ans d'activité. On a une loi de 1994 sur le cinéma qui a créé un fonds budgétaire pour produire des films. Ce budget vient des impôts et d'un pourcentage sur les ventes de billets de cinéma. Mais pour que cette loi s'applique, il faut que les différents secteurs de cette industrie la fassent fonctionner et protègent les intérêts de la production et de la diffusion. Ces dernières années, il n'y a pas eu de politique pour protéger le cinéma argentin, surtout dans un contexte de crise économique très complexe.

On a vu progressivement changer le modèle de production. *Delfin* est représentatif du mode de production argentin. Il fait partie des 70 % ou plus des films qui se font en Argentine, avec une économie moyenne. Le temps qui nous est alloué au tournage et au montage a dégringolé ces dernières années : souvent de huit à cinq semaines, ou de huit à quatre. Ce qui est le cas pour toutes les étapes du film *Delfin*. Quand je dis « ces dernières années », il y a surtout eu un changement depuis quatre ans et cela coïncide avec le changement politique.

Il y a un paradoxe, l'Argentine a beaucoup de techniciens et d'artistes talentueux et créatifs qui continuent à se battre pour faire un cinéma d'auteur de qualité. Ce cinéma est reconnu dans de grands festivals, à l'étranger, mais il est dans une situation précaire et il est réellement en danger.

**MARTINA SEMINARA** L'Argentine a majoritairement une industrie faible, totalement dépendante de la politique et des changements de gouvernements. La distribution des films a toujours été très compliquée. C'est-à-dire que les films se produisent, ils sont achevés, mais quand on a le master final, il ne reste plus d'argent pour assurer la distribution. Il est quasi impossible de concurrencer l'industrie et la distribution des films nord-américains qui monopolisent aujourd'hui nos salles et le marché.

Pour citer quelques exemples : quand *Star Wars : le réveil de la force* est sorti en salle en 2015, il était distribué dans 30 à 40 % des salles argentines. L'année dernière, le film *Avengers : Infinity War* était distribué dans 80 % des salles argentines. En quatre ans, vous voyez la différence. Il est impossible de concurrencer de tels chiffres.

**MERCEDES OLIVEIRA** Il faudrait aussi ajouter que la loi de 1994 dont a parlé lair est très complète : elle indique un quota de semaines alloué aux films argentins par région, et que doivent respecter les salles de cinéma, mais cela n'est pas respecté. En Argentine, 80 % des salles sont des complexes de grandes chaînes nord-américaines et ils ne mettent jamais en pratique cette loi. Il arrive souvent qu'ils enlèvent sans justification des films argentins qui étaient programmés dans les plus grandes salles pour y mettre des blockbusters américains. C'est le principal problème de nos films : ils sont mal distribués et n'ont pas accès aux grands écrans. Bien sûr, cela affecte directement la production.

Durant les quatre dernières années, quand ils ont voulu modifier la loi — par exemple pour y ajouter les nouvelles technologies, ou les plateformes comme Netflix — l'INCAA et le gouvernement, au lieu de consulter les associations professionnelles argentines du cinéma pour savoir quoi faire, ont consulté et invité la Motion Pictures Association of America (association qui défend les intérêts des six plus grands studios américains). Bien sûr, elle leur a dit qu'il fallait enlever le quota d'écrans et le pourcentage obligatoire du cinéma national. La production s'est donc détériorée durant les quatre dernières années, car ils se sont basés sur les recommandations de la MPAA.

**CAROLINA LUTENBERG** En 2018, en Argentine, seulement 13 % des billets sont vendus pour voir des films argentins. Le reste va principalement aux films américains. À titre de comparaison, en France, les films français représentent 39 % des ventes de billets.

**IAIR MICHEL ATTÍAS** C'est très intéressant. J'allais mentionner qu'en réalité, le public qui va au cinéma en Argentine augmente. Le problème n'est pas le nombre de spectateurs qui vont au cinéma mais que ce public voit de moins en moins de films diversifiés et accède à beaucoup moins de regards sur le monde.

D'un autre côté, c'est important de préciser que quand on veut défendre nos films, alors que l'État devrait être présent, qu'il devrait réguler ce pouvoir nord-américain et réellement intervenir, il caricature notre position comme si on était en train de leur demander de forcer les Argentins à aller voir notre cinéma. C'est vu comme du chauvinisme, du nationalisme, alors que pour nous, c'est le contraire : on a toujours comme référence la manière dont la France protège son cinéma. Comme en Corée du sud : aujourd'hui on a *Parasite* qui est un succès énorme mais qui a été possible grâce à ce type de politique.

**CAROLINA LUTENBERG** Il faut préciser que c'est aussi un pays qui fait cinq fois la taille de la France, avec 45 millions d'habitants à peu près, dont plus de 15 millions vivent dans la capitale. Tout est concentré à Buenos Aires et donc la majeure partie du public de cinéma s'y trouve. Il faudrait savoir comment ça se passe dans le reste du pays.

**MARTINA SEMINARA** C'est une histoire qui remonte à plus de 200 ans. Si l'Argentine s'est créée en centralisant presque tout le pouvoir à

Buenos Aires, c'est surtout parce que la ville était un port important et que c'était de là que partaient tous les trains vers les provinces. On traîne ça depuis tout ce temps, et il est très difficile de changer. Durant les 15 dernières années, il y a eu une politique plus fédérale et des salles ont été créées par l'INCAA dans différentes régions. Mais malheureusement, durant ces quatre dernières années, plusieurs salles ont fermé à cause du changement politique. On connaît bien cette réalité, car nous sommes tous de Buenos Aires, et pour faire du cinéma en Argentine, il faut vivre à Buenos Aires.

**MERCEDES OLIVEIRA** Il faudrait aussi préciser que l'INCAA a créé une école de cinéma à Buenos Aires, avec cinq sites dans différentes régions du pays, pour que des gens d'autres régions puissent devenir des professionnels du cinéma. La province de Córdoba a fait une loi pour promouvoir la production audiovisuelle. En 15 ans, elle est devenue le deuxième pôle de production audiovisuelle et cinéma. Son cinéma commence à être reconnu dans les festivals internationaux.

**CAROLINA LUTENBERG** Et quelle est la place du documentaire dans le cinéma argentin ? On voit essentiellement des fictions en France. Est-ce qu'il existe des productions documentaires ?

**IAIR MICHEL ATTÍAS** Concrètement, il y a quelque chose de très particulier avec le cinéma documentaire. Il y a toujours eu des moyens donnés pour produire des fictions à gros budget, même s'il faut respecter beaucoup de conditions, mais il y a très peu d'argent pour le documentaire. En 2007, il y a eu une grande lutte de la part des réalisateurs de documentaires. Ils se sont battus pour avoir accès à des financements de l'État pour des projets où tu n'as pas besoin de justifier d'avoir fait d'autres films avant, ou d'avoir une entreprise pour le faire. C'est beaucoup plus ouvert.

Ça a eu un effet direct : tout à coup, beaucoup plus de documentaires ont été produits, même si ça reste un financement très réduit de la part de l'État. Et il n'évolue pas tant que ça, parce que le documentaire n'intéresse pas trop l'État. Les productions documentaires restent très complexes à mettre en place, avec des budgets très limités. On produit tout de même une soixantaine de documentaires par an, dont certains sont excellents, et plusieurs d'entre eux circulent dans des festivals internationaux importants.

Mais cette loi qui permet la production de plus de documentaires, que l'État n'a pas trop aimé mettre en place et qui reste une concession de sa part, ne stipule pas que les films doivent être diffusés en salles... à la différence des films de fiction. Donc ça peut être diffusé, présenté, mais les documentaires sortiront dans des conditions beaucoup moins bonnes, dans de plus petites salles. Si déjà nos cinémas passent peu les films de fictions argentins, vous imaginez bien que les documentaires sont encore moins diffusés. On est donc face à un paradoxe : on fait un cinéma documentaire de qualité, intéressant, avec peu de moyens, mais qui est produit pour ne pas être vu...

**PUBLIC** Vous parlez beaucoup des quatre dernières années, mais il y a eu un changement de gouvernement il y a peu. Les « pro-Macri » sont partis. Maintenant que reviennent les péronistes, est-ce que ça vous donne de l'optimisme pour le futur ?

**ANABELA LATTANZIO** On a toujours de l'espoir, on est argentins ! Les quatre dernières années néolibérales ont été terribles. Le péronisme est revenu depuis 4 mois, donc on ne sait pas ce qu'il va se passer. Le nouveau président de l'INCAA, Luiz Puenzo, est un réalisateur très reconnu en Argentine, alors on a de l'espoir. Mais il n'y a rien de concret pour le moment, on ne sait pas.

**IAIR MICHEL ATTÍAS** Le changement de gouvernement ne va pas forcément résoudre les choses, mais la conscience et la mobilisation des gens de notre secteur le peuvent. Ce sont nos luttes qui nous permettent de réussir à obtenir des choses, comme la loi sur le cinéma documentaire dont nous avons parlé. Un nouveau gouvernement, de n'importe quel parti, ne peut affronter ces majors américaines que si la société dans sa totalité — pas seulement les cinéastes — se mobilise et réclame publiquement un cinéma plus national. Tout ne dépend pas d'un changement de gouvernement.

[Retour au sommaire](#)

# FROST





---

**(fiction – 2018 – 120')**  
**de SHARUNAS BARTAS**  
**monté par DOUNIA SICHOV**

---

**Par le fruit du hasard, un couple de jeunes Lituniens conduit un van d'aide humanitaire depuis la Lituanie jusqu'en Ukraine, en proie au conflit. Au fur et à mesure de leur voyage et au gré des rencontres, ils se découvrent l'un l'autre, alors que la ligne de front n'est pas loin.**

**Participants : DOUNIA SICHOV (monteuse),  
ANNA COHEN-YANAY (co-scénariste et assistante monteuse)  
ALINE HUBER (ingénieur du son)**

**Débat animé par BENOÎT DELBOVE et MÉLANIE BRAUX**

**DOUNIA SICHOV** est monteuse, actrice et productrice de cinéma depuis 10 ans. Elle a travaillé notamment avec Abel Ferrara, Denis Côté, Sharunas Bartas, Damien Manivel, Danielle Arbid, Jonathan Caouette, Antoine d'Agata, Mikhaël Hers, Mantas Kvedaravicius. Elle s'apprête à réaliser un documentaire autour de l'histoire de la transidentité avec le soutien du CNC.

---

**BENOÎT DELBOVE** Il y a plusieurs façons d'arriver au montage, Dounia peux-tu nous parler de la tienne, qui est assez singulière ?

**DOUNIA SICHOV** Je viens du théâtre, j'ai fait 10 ans de théâtre. Je faisais de la musique, j'étais traductrice aussi. Et un jour, par des amis d'amis, on m'a demandé d'aller dans une salle de montage pour vérifier les coupes d'un documentaire sur Sokourov, parce que ni la réalisatrice ni la monteuse ne parlaient russe. Elles avaient la continuité mais n'étaient jamais sûres de couper au bon endroit. J'ai mis les pieds pour la première fois de ma vie dans une salle de montage, j'ai eu un choc. Je me suis dit : « Je veux faire ça. » J'ai passé trois jours

avec elles. La monteuse était très touchée par mon enthousiasme, elle m'a aiguillée sur les formations possibles. Ensuite, il y a eu un casting sauvage sur Myspace pour un long métrage. Ils cherchaient soit des acteurs qui jouaient de la musique, soit des musiciens qui pouvaient jouer la comédie. J'ai été choisie pour jouer un des rôles principaux de *Memory Lane* de Mikhaël Hers, c'était mon premier long métrage comme comédienne. Mais j'avais toujours mon obsession du montage et j'ai fait ma formation juste après. Donc je suis entrée dans le cinéma complètement par hasard, par Myspace et par la traduction.

**BENOÎT DELBOVE** Le film de Sharunas Bartas, *Frost*, a été tourné il y a quatre ans en plein conflit russo-ukrainien, un conflit dont on parle assez peu, alors qu'il y a encore une semaine ou deux il y a eu des incidents importants avec des morts des deux côtés. Quand Sharunas Bartas t'a contactée, toi qui as des origines russes, comment t'es-tu sentie avec d'un côté ce sujet et de l'autre un cinéaste qui a une réputation d'exigence. Comment t'es-tu positionnée quand tu as commencé ?

**DOUNIA SICHOV** Par rapport au conflit ou par rapport à Sharunas ?  
(Rires)

**BENOÎT DELBOVE** Aux deux !

**DOUNIA SICHOV** Pour Sharunas, c'est sa productrice, Janja Kralj, qui m'a contactée. J'avais déjà travaillé avec elle sur un film que j'avais monté et dans lequel j'avais joué. Et Sharunas jouait dedans aussi, mais on n'avait pas de scènes ensemble. On s'était juste croisés lors de déjeuners. Ensuite Janja m'avait demandé de faire le *trailer* international de son film *Peace to Us in Our Dreams*, un montage de 8 minutes, mais je n'étais pas en contact avec Sharunas. Et pour *Frost* c'est de nouveau Janja qui est revenue vers moi pour me proposer de le monter. Mais il fallait qu'on se rencontre. Sharunas était à Paris, on devait se voir et il est plutôt nocturne. L'heure tourne, il me demande : « Tu ne peux pas venir plutôt chez moi ? » Je lui dis : « Non, il y a mon fils qui dort, je ne peux pas. » Donc il vient avec Jurga, son bras droit qui est aussi sa productrice, son ex-femme, sa co-réalisatrice, tout. Ils viennent tous les deux, il est 23 heures, on discute, je discute surtout avec Jurga, lui ne dit pas grand-chose. Et à un moment donné, il y a mon chat qui sort et il me dit : « Comment il s'appelle ? » « Aguirre ou la colère de dieu », ça l'a fait rire. Je lui dis : « Elle a eu des problèmes

de santé, elle a perdu ses chatons, on a dû l'opérer. » Je lui racontais tout ça et son visage s'est illuminé. À la fin, il m'a pris dans ses bras et je savais que c'était bon. J'ai compris que c'était grâce à mon chat que j'avais été choisie mais je n'ai toujours pas compris pourquoi.

En ce qui concerne le conflit, j'étais allée à Kiev le jour de l'indépendance, j'avais 8/9 ans. Est-ce que c'était par hasard ? Je ne sais plus. J'étais sur cette place où il y avait ce bâtiment officiel, il y avait ce drapeau, ils l'ont baissé, ils en ont mis un autre et tous les gens avaient des drapeaux différents, je me souviens avoir dit à ma mère : « C'est quoi, un match de foot ? » Je ne comprenais pas. Par rapport à mes origines russes, j'étais très contente de participer au film parce que cette invasion de l'Ukraine... La Russie a envoyé des mercenaires, des soldats qui n'ont pas d'insigne. Ce n'était pas le premier film que je montais sur cette guerre, j'avais déjà monté *Mariupolis* de Mantas Kvedaravicius qui se passait à Marioupol, une autre ville ukrainienne, qui subissait les bombardements. Mais ça parlait de tout sauf des bombardements : de la vie quotidienne, des gens qui répètent leur concert de violon, la vie qui continue au milieu de la guerre.

**BENOÎT DELBOVE** Peux-tu nous raconter comment le film s'est tourné, pas très loin de la ligne de front, et comment tu as accompagné le tournage, en montant sur place ?

**DOUNIA SICHOV** J'ai monté au fur et à mesure. Je faisais des sessions sur le tournage, comme dans l'hôtel qu'on voit dans le film. Et puis il y a eu une session à 31 km de la ligne de front. Pour cette session, j'avais un petit Mac portable branché sur un petit écran, j'étais entourée de radiateurs, il faisait vraiment froid et on montait à la *warrior*. Je travaillais toute seule ou avec Anna qui a coécrit le film et qui était sur le tournage.

**ANNA COHEN-YANAY** J'ai coécrit le film mais ensuite il y a eu beaucoup d'improvisations sur le plateau. Le film s'est fait en plusieurs étapes, surtout au montage. Pendant le tournage, j'avais un deuxième rôle d'assistante monteuse, je préparais les rushes pour Dounia.

**BENOÎT DELBOVE** Tu n'as pas monté dans l'ordre parce que ce qui a été tourné en premier c'est la partie en Ukraine, près du front, qui est la fin du film.

**DOUNIA SICHOV** On a monté à l'envers. Le film est un *road trip* de la Lituanie jusqu'à l'Ukraine mais qui a été tourné de l'Ukraine à la Lituanie. J'ai d'ailleurs eu des petits chocs en découvrant le début du film car j'avais imaginé que le couple n'était pas un couple d'amants mais deux amis qui faisaient le voyage en convoi humanitaire ensemble. Et de le découvrir vers la fin du montage a complètement changé ma perception de certaines scènes du film.

**ANNA COHEN-YANAY** À l'origine, il y avait deux personnages féminins. Rokas, le héros masculin, avait une copine lituanienne et il partait seul en Ukraine. Pendant le trajet, il rencontrait une fille, Inga. Mais ensuite, nous avons rassemblé les deux personnages féminins.

**BENOÎT DELBOVE** Ce qui est assez frappant, c'est que c'est un *road trip* assez funèbre. Le film commence par cette discussion assez longue entre le héros Rokas et un ami, pour savoir si Rokas peut partir en Ukraine. À ce moment-là, on ne sait pas qui est Rokas, alors que nous allons le suivre dans ce *road trip*. C'était prévu comme cela ou il y avait autre chose ?

**DOUNIA SICHOV** Non, il y avait un autre début que moi j'aimais bien où Rokas était sur le canapé du salon. Il dormait et il était réveillé par la sonnerie du téléphone. J'aimais bien l'idée qu'il était comme mort et comme à la fin il meurt cela faisait une boucle. Sharunas ne voulait surtout pas qu'il y ait une explication à l'engagement de Rokas, le héros, parce que pour Sharunas, Rokas a un côté « C'est comme ça. » C'est un peu comme dans *la Mouette* de Tchekhov, voilà il y a une mouette sur un lac, un homme arrive et par désœuvrement il la détruit. C'est ce que j'interprète pour cette première scène, il n'y a pas d'explication, il n'y a rien d'autre à faire.

**BENOÎT DELBOVE** La construction du film avec l'errance du voyage, les plans de camion, de villes qui marquent les déplacements et puis ces deux grosses séquences de paroles, une avec les journalistes en Ukraine et l'autre avec le soldat, c'est quelque chose qui était posé dès le départ dans le scénario ?

**ANNA COHEN-YANAY** Les séquences existaient oui, mais les dialogues non, car comme ce sont de vrais journalistes et non des acteurs, et que ce sont des soldats et pas des acteurs, ils n'ont pas eu de texte

avant de tourner, ce sont leurs mots. La structure existait, le trajet, à savoir on partait de Vilnius, on passait par la Pologne et on arrive en Ukraine au plus près de Donetsk.

**BENOÎT DELBOVE** En termes de matière, tu avais beaucoup de marge de manœuvre pour monter ? Je me pose la question parce que le film est souvent en gros plan, est-ce qu'il y avait des règles ? Est-ce que tu travaillais souvent toute seule en fabriquant des séquences que tu montrais à Sharunas ?

**DOUNIA SICHOV** Tout en me laissant assez libre, il me donnait des indications de montage précises. Pour les scènes simples : c'est plan large, plan moyen, gros plan du visage. S'il se passe quelque chose, montrer et monter toujours le gros plan soit des mains, soit de l'objet. Par exemple, au moment du checkpoint où les pneus de la voiture crèvent, il fallait absolument montrer la planche à clous, et les roues juste après. Et je lui ai demandé : « Pourquoi tu restes si longtemps sur les roues ? » Et il m'a répondu : « Parce que c'est la guerre, c'est tout. » Les scènes compliquées, ce sont les scènes d'improvisation où il y a beaucoup de monde, la scène avec Vanessa Paradis et les journalistes où ils boivent tous et discutent par exemple. Il embarquait la caméra et il commençait à tourner. Il n'y a pas deux prises pareilles et il faut que chacun soit à peu près au même endroit. Dans ce cas, la marge de manœuvre, eh bien il n'y en a pas, c'est ça et rien d'autre. Parfois c'était assez simple à comprendre et parfois ça ne l'était pas. Sharunas est aussi attaché à la justesse des acteurs. Quand il y avait une scène avec des acteurs avec lesquels on avait du mal, il préférerait qu'on les voit moins...

**BENOÎT DELBOVE** Par rapport à la langue, tu parles russe mais pas ukrainien ?

**DOUNIA SICHOV** Non. Dans le film, on entend de l'ukrainien, du polonais, du lituanien, de l'anglais et du russe...

**PUBLIC** Et une ou deux phrases en français ! (*Rires*)

**DOUNIA SICHOV** Oui, exact. L'ukrainien, même si je ne peux pas le parler, je comprends le sens général ; le lituanien, c'est comme si on me parlait le farsi, je ne le comprends pas. Donc il a fallu trouver un système où

Anna enregistrait une voix off sur les prises après avoir traduit avec une lituanienne et ça c'est très bien pour le premier dérushage. En revanche, pour monter, c'est quand même les sous-titres qui sont les plus simples. Pour les acteurs ukrainiens, enfin les soldats, c'était facile de voir le jeu, quand ils étaient bons, pas bons. Mais pour Lyja Maknaviciute, qui joue Inga, elle a un jeu solaire, étourdissant, mais elle improvise beaucoup et dans ses improvisations, elle a des tournures qui sont désuètes, qui paraissent fausses, et ça, je ne pouvais pas le savoir. Alors Jurga, l'assistante de Sharunas, me traduisait ses dialogues. J'ai beaucoup monté en langue étrangère mais là c'était le seul personnage avec qui je ne pouvais pas savoir si c'était bon ou pas, mais les autres en général, on voit dans le fond de l'œil s'ils ont un moment de solitude ou pas.

**BENOÎT DELBOVE** Il n'y avait que trois acteurs professionnels ?

**DOUNIA SICHOV** Il y avait Mantas Janciauskas, qui joue Rokas, Lyja, qui joue Inga, le personnage féminin, Vanessa Paradis qui joue une journaliste, Andrzej Chyra qui joue le contact de l'aide humanitaire, voilà les quatre comédiens.

**PUBLIC** Pour reprendre une question posée par Benoît sur le découpage, est-ce que la figure du gros plan s'est imposée, est-ce que c'était vraiment une volonté de Sharunas ou est-ce que toi tu l'as tout de suite senti comme ça ? Comme tu disais qu'il y avait un découpage en plans plus larges, le fait d'aller vers le plan le plus serré, comment c'est venu ?

**DOUNIA SICHOV** L'idée était qu'on voit où on est et ensuite on passe aux personnages, sauf s'il se passe quelque chose, là on montre ce qu'il se passe. Parfois il n'y avait pas le choix. Dans les scènes de van, on avait des plans moyens et des gros plans. Mais comme il y avait des choses improvisées, on ne l'avait que dans une prise. Pareil avec le contrechamp où les mêmes problèmes se posaient, et il n'y avait finalement que les gros plans que l'on pouvait utiliser. Pour les scènes d'hôtel avec les journalistes, on n'avait que les gros plans, et d'ailleurs je lui avais dit : « Mais on est où ? »

**PUBLIC** En général, dans les films de *road trip*, surtout quand ils sont improvisés, il y a énormément de matière, est-ce qu'il y a eu beaucoup de séquences coupées ? Quelle proportion à peu près ?



Benoît Delbove, Dounia Sichov, Aline Huber

**DOUNIA SICHOV** Très peu. Mais, il y a une longue séquence magnifique qui a été coupée. On pouvait faire un moyen métrage avec. Dans la scène où Rokas arrive au premier poste des volontaires, il entre, il y a ce couple dans une cuisine et on lui dit que les volontaires ont déménagé. En fait, l'homme a été torturé par des Russes. Sharunas a tourné 45 minutes de conversation inimaginable entre Mantas [*Rokas, ndlr*] et cet homme. Il est très calme, posé, on voit juste qu'il a des tics de temps en temps, qu'il a un trauma lourd. Sa femme pleure de temps en temps, et explique comment elle a vécu la chose de son point de vue. J'avais monté la séquence mais Sharunas m'a dit : « On ne va pas la mettre car elle arrive trop tôt dans le film et ça nous emmène trop loin dans la tragédie de la guerre. Et qu'est-ce qu'on fait après dans le film ? »

**BENOÎT DELBOVE** Aline, peut-être que vous pourriez nous raconter votre point de vue en tant qu'ingénieure du son ?

**ALINE HUBER** J'ai fait uniquement la prise de son, pas le montage son.

**BENOÎT DELBOVE** Comment ça s'est passé sur le tournage ?

**DOUNIA SICHOV** Elle a failli se prendre une balle...

**ALINE HUBER** On était vraiment sur le front une dizaine de jours. C'était en début de tournage, en arrivant en Ukraine. On est allé très vite sur le front parce que Sharunas voulait qu'on y passe du temps, il en avait besoin pour lui et aussi pour les acteurs, pour qu'on expérimente « le front », qu'on traverse ça. Cela a permis aux acteurs de jouer la

suite. C'était une sacrée expérience que d'aller là-bas à 80 km du front et de rencontrer ces gens qui ne sont pas acteurs... Sinon, tourner avec Sharunas, c'est long, c'est même assez compliqué, il prend énormément de temps pour tourner.

**BENOÎT DELBOVE** Combien de temps a duré le tournage ?

**ALINE HUBER** Le tournage s'est fait en cinq mois au total mais par exemple sur le premier mois et demi, on n'a absolument pas tourné, on n'a rien fait... (*rires*) en pensant tous les jours qu'on allait tourner. C'était très particulier. (*Rires*) Le film s'est fait petit à petit, en fait, on a vécu le road trip sans toujours tourner. Il y avait beaucoup de casting sauvage en cours de route et on finissait par tourner les situations écrites mais les dialogues ne sont pas écrits. L'aspect documentaire de Sharunas, c'est pas du tout comme on l'entend, une caméra qui vient attraper quelque chose, c'est tout le contraire. C'est de la fiction extrêmement installée mais où on attend que les gens soient dans un état d'esprit documentaire. Ça peut prendre 24 heures. Ça nous est arrivé des fois d'être sur un décor, de se dire qu'on va tourner, d'installer la lumière, ça prend des heures et puis, cinq heures plus tard, la position de la caméra n'est pas la bonne, on la déplace puis on attend, on réfléchit et le temps passe et tout le monde devient fou, et finalement x heures plus tard on finit par tourner quelque chose, qui est bon ou pas. Si c'est pas bon, on le refera le lendemain. Et le film se fait très lentement, jusqu'au moment où Sharunas est sûr que le film est là. C'est sans doute aussi avec toi Dounia que ça se passe : avec le montage en parallèle, à un moment donné, ça devient limpide, la question est : « Qu'est ce qui manque ? » Avant, c'est : « Où est le film ? » En Ukraine, on a passé trois mois, je pense qu'on a tourné un mois en temps effectif.

**DOUNIA SICHOV** Pour illustrer ce que tu dis, il y avait cette scène où Vanessa Paradis arrive à l'hôtel et donc installation, début de tournage prévu à 10 h du matin. Quand Sharunas arrive, il commence à répéter et « Non, ça ne va pas, il faut qu'il fasse nuit. » Eh bien on va attendre trois heures qu'il fasse nuit. On ne peut pas avoir un plan B et tourner une autre scène comme on ferait ici en France, non on va attendre que la nuit tombe. C'est l'abandon recherché dont tu parlais.

**BENOÎT DELBOVE** Est-ce que c'était prévu dans le scénario que Rokas irait vers sa mort ?



**ANNA COHEN-YANAY** C'est un peu difficile de répondre, comme j'ai vu le film plusieurs fois et que j'étais sur le tournage, le reste s'est un peu effacé. Mais dans le scénario, il y avait beaucoup plus d'épisodes. Pendant le tournage, ça se réécrit en se condensant. On réduit, on va à l'essentiel.

**MÉLANIE BRAUX** Je trouve que la qualité d'écoute et des silences dans les scènes de dialogue est très importante et je voulais savoir comment vous aviez travaillé ça. Il y a des moments où on pense que ça va s'arrêter, mais on reste sur la personne et il y a une espèce de tension du silence dans tout le film.

**DOUNIA SICHOV** Oui, ça c'est particulier à Sharunas, ça fait partie des prises. Parfois il tournait à deux caméras, donc d'une certaine manière le premier montage était facile, on prenait caméra A, B, on passait de l'une à l'autre. J'ai parfois réduit les silences, parfois, je les ai rallongés. Mais Sharunas convoque ça, ce n'est pas quelqu'un de très loquace même s'il peut être rigolo (*pires*). Pour moi c'est quelqu'un qui par son silence, par cette attente, te place face à toi-même, c'est une expérience que je pourrais rapprocher de celle d'être face à un psychanalyste qui ne dit rien. Au bout d'un moment tu as envie de l'étrangler sauf que tu sais qu'il y a quelque chose derrière. Dans les films de Sharunas, je me sens renvoyée à moi-même tout le temps et ces silences-là, ce sont les moments où on se connecte. Moi je me connecte et je nourris le silence de ce que je suis, je ne sais pas pour vous ?

**PUBLIC** J'avais deux petites questions, la première concerne les images Youtube de Maïdan<sup>6</sup> et du conflit sur la place, est-ce que ce sont de vraies images qui ont été montées ?

**DOUNIA SICHOV** Oui.

**PUBLIC** Et l'autre c'est au sujet des photos que Vanessa Paradis regarde, est-ce qu'il y a une histoire sur ces photos ? Est-ce que ce sont des photos du tournage ?

6- Maïdan est la place principale de Kiev, où se sont déroulés la Révolution orange en 2004 et l'Euromaïdan en 2014.

**DOUNIA SICHOV** Ce sont des photos que Sharunas a prises pendant les repérages...

**PUBLIC** Le dispositif où Rokas capte des images sur son téléphone, est-ce que c'était déjà écrit ou c'est venu pendant le tournage ?

**DOUNIA SICHOV** Oui, Rokas veut devenir photographe, donc c'était écrit. Et l'acteur, Mantas, est lui-même photographe.

**PUBLIC** Le plan final où on s'éloigne très lentement du personnage allongé mort en zoom arrière, comment l'idée est-elle venue ? Est-ce que c'est un drone, un ballon ?

**ANNA COHEN-YANAY** Un drone.

**ALINE HUBER** Ce n'était pas prévu mais on devait faire un plan de drone sur la zone. C'est le chef opérateur qui a dit : « Tiens on va essayer de faire ça ». Ce n'était pas du tout écrit comme ça, d'ailleurs Sharunas n'était pas là à ce moment (*rires*). On était missionnés pour faire quelques plans de drone et voilà.

**PUBLIC** C'est toi qui a eu l'idée de le monter ou c'est lui ?

**DOUNIA SICHOV** Très vite, ça a été la fin du film. Sharunas était arrivé très excité: « Regarde on a fait des plans de drone, on ne pensait pas, à la fin c'est devenu tout blanc, c'est le frost. » On a monté le plan et ça n'a jamais été remis en question. J'avais une petite réserve sur le gros plan avant, je voulais qu'il meure en plan large et puis remonter. Mais Sharunas tenait à ce gros plan de Rokas.

**PUBLIC** C'est le plan où il s'adresse à son amie avant de mourir ?

**DOUNIA SICHOV** Oui (*rires*). J'ai l'impression qu'on passe dans une fiction, je n'y crois pas beaucoup, ça devient de l'ordre de la performance. Je crois que c'est « anti-Sharunas » ces mots de la fin. Je trouvais ça plus fort, émouvant et cruel pour le spectateur de le faire mourir et de s'éloigner de plus en plus. Il est en plan moyen, il court, il prend la balle, il est en plan large, on s'en éloigne et il se confond avec les bouts de bois sur la neige, et il n'y a plus rien, il va disparaître.

**PUBLIC** Et le titre du film, c'est vraiment le mot anglais?

**DOUNIA SICHOV** Oui c'est aussi le mot lituanien qui veut dire gel.

**PUBLIC** Pendant tout le film, on sent ce désir de documentaire, alors pourquoi la fiction ? Qu'apporte la fiction ? Pourquoi avoir choisi de ne pas faire de documentaire ?

**ANNA COHEN-YANAY** Pas certaine de pouvoir répondre à cette question. Mais on dit : « On fait de la fiction pour faire du documentaire », il y a un désir d'aller vers quelque chose de l'ordre de l'émotion et d'introduire la fiction dans une situation documentaire. Ça donne quelque chose qu'on ne peut pas dire avec les mots, On peut voir, on peut sentir...

**DOUNIA SICHOV** Godard dit toujours qu'on fait des documentaires sur les acteurs qu'on filme. Là, c'est un documentaire sur un jeune acteur qui ne connaît rien de la guerre. C'est aussi un peu l'histoire de Mantas, l'acteur photographe. Avant la scène où il discute avec les soldats, il ne comprenait pas trop le film, ce qu'il faisait là, il ne savait pas trop comment prendre la chose. Après cette scène il a compris que c'est sérieux donc ça l'a transformé. Il y a un peu de ça qui passe aussi.

**PUBLIC** Justement ces entretiens avec les soldats, c'était improvisé ou c'était quand même dans le scénario ?

**DOUNIA SICHOV** Comme dit Anna, c'était dans le scénario. Mais il était juste écrit : il parle avec des soldats.

**ALINE HUBER** Les personnes concernées, les soldats, n'ont pas lu le scénario. Sharunas disait souvent qu'il était très content de tourner avec les soldats, parce qu'il n'avait rien à leur faire faire pour qu'ils soient documentaires. Ces gens sont directement eux-mêmes. Alors que pour déconstruire tout ce qu'un acteur se dit qu'il va faire en tant qu'acteur, il va y avoir besoin de beaucoup plus de temps. Et c'était le cas avec Mantas, Lyja, Vanessa Paradis aussi. Il y a des choses qui sont écrites, que Sharunas a en tête, mais il n'y a rien qui est transmis aux gens qu'on filme.

**PUBLIC** Vous dites que vous avez monté en parallèle du tournage, pourquoi choisir cette méthode ?

**DOUNIA SICHOV** C'est juste que Sharunas voulait être prêt pour Cannes. Mais cela lui a plu, puisque pour le film suivant il a voulu la même méthode. L'intérêt, c'est de rassurer le réalisateur. Ça le rassure de savoir qu'on est là et qu'on travaille en même temps que lui. Au départ, on m'avait dit tu vas monter pendant deux mois pendant le tournage, puis deux mois encore, et au lieu d'avoir deux mois après le tournage, j'ai eu 12 heures... C'est vrai, 12 heures avant d'envoyer le film à Cannes !

Il avait tourné 36 heures d'affilée, il est arrivé le lundi matin en me disant : « Je vais me coucher. » Et moi je devais monter et envoyer le film le jour même pour la sélection ! Évidemment après j'ai continué à monter, j'avais deux semaines et demie avant d'arrêter le montage car si le film était sélectionné — et il l'a été — il fallait prévoir du temps pour le montage son... On savait que le film ne serait pas terminé, on ne peut pas monter un film en deux semaines ! Ensuite il y a eu cette projection à Cannes à la Quinzaine des réalisateurs. Puis on a retravaillé à Paris, le film était vraiment terminé quand il a été projeté à Locarno.

**PUBLIC** Comment Sharunas travaille-t-il en montage ?

**DOUNIA SICHOV** Pendant le tournage, il venait me voir, il disait : « Ça, n'importe quoi ! ça oui, OK. » Il me donnait des indications. Mais après le tournage ce n'était pas si différent. Je n'ai jamais passé une journée complète avec lui, j'ai passé des moments, deux heures, rarement plus. Il passait et il me disait de faire des choses. Il revenait le lendemain, il me demandait si ça allait, s'il y avait des choses que je ne comprenais pas. Parfois il n'était pas disponible. Parfois c'est Jurga qui venait, quand je ne comprenais pas les dialogues en lituanien. Jurga était aussi présente que lui.

**ALINE HUBER** J'ai l'impression que le fait qu'une partie du montage se soit faite pendant le tournage, a fait qu'il orientait différemment ce qu'il faisait ensuite au tournage. Il n'aurait pas tourné de la même manière s'il n'y avait pas eu ce travail de montage en parallèle.

[Retour au sommaire](#)

A man with a beard and a large backpack is hiking through a forest. He is wearing a light-colored t-shirt and dark shorts. The background is a dense green forest. The text 'CÝRIL CONTRE GOLIATH' is overlaid in large, bold, orange letters.

**CÝRIL  
CONTRE  
GOLIATH**

---

**(documentaire, 2019, 86')**  
**de THOMAS BORNOT et CYRIL MONTANA,**  
**monté par YANNICK KERGOAT et ARTHUR FRAINET**

---

**Cyril n'aurait jamais imaginé que le village de son enfance puisse un jour se faire privatiser par le milliardaire Pierre Cardin. Alors que rien ne le destinait à cela, il décide de s'engager contre cette OPA d'un genre nouveau et entame un véritable bras de fer avec le célèbre couturier. Cyril contre Goliath nous fait vivre cinq années de luttes mouvementées contre un monarque lointain, sûr de lui et du pouvoir qu'il tient de sa fortune.**

**Participants : YANNICK KERGOAT, ARTHUR FRAINET (monteurs), THOMAS BORNOT, CYRIL MONTANA (réalisateurs)**

**Débat animé par JEAN-PIERRE BLOC et CLAIRE LE VILLAIN**

---

**CLAIRE LE VILLAIN** Arthur, tu as commencé par un BTS option montage, tu as environ dix ans d'expérience à la fois dans le flux mais aussi dans le documentaire et l'institutionnel. Tu as participé à une série documentaire où tu avais plusieurs casquettes si j'ai bien compris : tu as cadré également dessus...

**ARTHUR FRAINET** Je bossais dans une boîte de production qui était assez petite donc je faisais beaucoup de choses et ça m'a permis de donner un coup de main sur ce film.

**CLAIRE LE VILLAIN** Donc tu as plusieurs casquettes et ça t'a permis aussi dans le film de t'engager, ce qui est un peu le maître mot de ce documentaire. C'était la première fois que tu montais un long métrage documentaire.

**ARTHUR FRAINET** J'ai aussi été assistant sur une trentaine de films.

**JEAN-PIERRE BLOC** Yannick... tu as fait beaucoup de choses en 25 ans !

Tu as travaillé entre autres avec Mathieu Kassovitz, Erick Zonca, Gilles Bourdos, Dominik Moll pour *Harry, un ami qui vous veut du bien*, qui t'a valu un César. Collaborateur régulier de Costa-Gavras, de Rachid Bouchareb et en plus de tous ces montages, tu es aussi réalisateur de plusieurs documentaires, notamment *les Nouveaux chiens de garde* que tu as co-réalisé. Et comme ça ne suffisait pas, tu t'es aussi engagé à Acrimed qui est une association de critique des médias. Pour finir, tu as créé les éditions Adespote. Donc tu as beaucoup de casquettes et justement sur ce film-là, tu as une drôle de position puisque tu es monteur et producteur. Est-ce que tu peux nous dire comment ça s'est passé et pourquoi tu as ce double rôle ?

**YANNICK KERGOAT** Eh oui, la vie est longue et tout ça s'est fait au fil du temps ! Comment je suis devenu producteur ? Sur ce film, un peu par hasard ! J'avais déjà produit deux documentaires. Celui-là, je ne m'attendais pas du tout à le produire, simplement, à un moment donné j'ai croisé son chemin lors d'une projection d'une version qu'avait montée Arthur avec Thomas. On a un copain commun qui est étalonneur et qui m'a dit « Viens, je voudrais te montrer quelque chose » donc on l'a vu en salle d'étalo. Le film était encore en chantier mais j'ai beaucoup aimé ce que j'ai vu, le propos du film. On en a discuté un peu avec Thomas juste après et puis je lui ai dit « Je vais m'en occuper, je vais te filer un coup de main » ! Je savais que le film avait été tourné avec très peu de moyens : 20 000 balles à travers un Kisskissbankbank pour démarrer et puis après, il avaient tourné sans argent. Quand on est en postproduction, l'absence d'argent devient quand même un peu compliquée, notamment parce qu'il faut acheter des archives et il y a un certain nombre d'opérations qui finissent malgré tout par coûter de l'argent ! Il était évident que le film se destinait à la salle puisqu'aucune chaîne de télévision n'était entrée dans la production du film au moment de son écriture et de sa réalisation. On s'est donc dit : « On y va et on verra bien. » Et puis évidemment l'idée était aussi que je reprenne le montage car ils avaient besoin de prendre du recul et de finir le film. On a encore monté pendant un mois et demi, je crois, avant de décider que c'était fini.

**CLAIRE LE VILLAIN** Et justement, vous en étiez arrivés à peu près où avant que Yannick s'engage dans l'affaire ? Toi, Arthur, tu avais travaillé combien de temps ?

**ARTHUR FRAINET** On avait travaillé trois ou quatre mois, de manière très indépendante. Yannick est repassé derrière, il a redynamisé le film et a apporté la touche finale qui le rend fluide et agréable à regarder, ce que vous avez pu voir aujourd'hui. Moi, je suis hyper content que Yannick ait repris le film parce que ça nous a porté sur les 100 derniers mètres. C'était super de pouvoir travailler avec un monteur avec autant d'expérience.

**JEAN-PIERRE BLOC** Comment ça s'est passé, cette collaboration entre vous deux, est-ce que vous montiez ensemble ?

**ARTHUR FRAINET** On est reparti de notre version, Yannick a repris les manettes et moi j'étais là, derrière. On échangeait beaucoup mais je lui faisais totalement confiance et on l'a laissé finir le film.

**YANNICK KERGOAT** Il faut dire que c'était une toute petite équipe. Arthur n'a pas simplement monté cette première version mais il était sur le tournage, il a tenu la caméra, il s'est occupé du son, c'était absolument nécessaire qu'il reste présent sur le projet jusqu'à la fin. Effectivement, à un moment donné, ils m'ont laissé faire... Arthur a continué à assister au montage, à donner son avis, à intervenir à tout moment comme les deux loustics que vous verrez tout à l'heure ! Ce qui était un peu particulier, c'est qu'on n'était que tous les quatre, on avançait sans personne d'autre et on n'a jamais montré le film à quiconque. La voix off s'est écrite dans la dernière partie, on l'a rédigée ensemble, tous les quatre. Et ensuite, on a été chercher un distributeur.

**JEAN-PIERRE BLOC** Yannick, quand tu as visionné le film, quels étaient les principaux problèmes que tu as notés pour intervenir ? Sur quoi tu t'es basé ?

**YANNICK KERGOAT** Une grande partie des scènes avaient déjà été montées ou prémontées. On n'a pas eu besoin d'aller chercher beaucoup de choses dans les rushes. Parfois, je me demandais s'il y avait d'autres choses avec tel ou tel personnage, et à chaque fois qu'on revenait dans les rushes, je constatais qu'on ne pouvait pas faire



grand-chose de plus ou que ça nous amenait dans une direction qui n'était pas nécessairement utile. L'ensemble du matériel était là et les scènes étaient déjà suffisamment élaborées. Je pense que le travail a essentiellement porté sur la construction, le rythme, et le récit. La forme narrative évolue beaucoup : au début, on est dans un montage alterné avec des bouts d'interviews et des bouts de biographie parce qu'il fallait faire comprendre très rapidement les enjeux du village et la place que Cyril avait dans cette histoire, ce qui n'était pas si simple que ça ! Donc on a un montage très alterné où on commence avec une scène de repas puis on passe par de la biographie, des interviews, on revient à la scène du repas etc, et on conclut des chapitres comme ça. Ensuite on arrive à la première partie de l'enquête où à nouveau on alterne et c'est assez complexe parce qu'on a des temporalités différentes : l'interview avec le maire, les personnes du village, toute la période où Cyril essaie de faire de la publicité, de convaincre les journalistes, de rendre compte de ce qu'il se passe dans le village. C'est donc beaucoup d'allers-retours, beaucoup de temps. Après, on a le voyage, ce qui est un truc en soi ! Il y avait beaucoup de rushes, il a fallu trouver une manière d'inclure ce voyage dans le film et Soko nous a donné une musique qui nous a beaucoup aidés à amener tout ça... et enfin, on a la dernière partie du film où on est quasiment en temps réel et tout d'un coup, plof, on s'arrête ! Donc voilà, il fallait composer avec tous ces modes de narration et faire en sorte que le film reste homogène. Le travail, pour moi, a surtout consisté à structurer ce récit et évidemment à affiner clairement la compréhension : est-ce qu'on comprend bien, qu'est-ce qu'on comprend du personnage de Cyril, comment on vit les choses... Parce que l'air de rien, ils ont tourné quasiment pendant cinq ans donc il y avait plein de sous-histoires et il fallait essayer de trouver une ligne directrice.

**CLAIRE LE VILLAIN** Donc la voix off ça vient de toi, ou vous aviez déjà posé des choses avec Arthur ?

**ARTHUR FRAINET** Non, on avait fait un premier test parce que ça ne marchait pas sans voix off. On a essayé de ne pas trop en mettre pour ne pas tartiner, ne pas tout expliquer.

**JEAN-PIERRE BLOC** Arthur, tu nous avais dit que tu avais des problèmes avec la fin. C'est au montage que vous avez décidé de retourner une séquence ?

**ARTHUR FRAINET** Le film, à la base, se terminait sur cette séquence où Cyril marche dans le village, et c'est vrai que c'était un peu triste. On l'a montré à quelques personnes et Thomas a essayé de trouver une solution pour avoir une sortie positive de cette histoire.

**CLAIRE LE VILLAIN** Et la musique est arrivée quand ?

**YANNICK KERGOAT** La musique est arrivée par petits bouts : il y avait déjà des musiques qui avaient été faites pour le film et puis ensuite, j'ai proposé à Éric Neveux de composer ce qu'il manquait. Il l'a fait, gracieusement. Vous aurez compris que personne n'a été payé sur ce film ! (*Rire*). Enfin si, un tout petit peu, quand même, ici et là... le mixeur, par exemple, mais évidemment, tout ça s'est fait gracieusement. Et donc Éric a regardé le film dans une version de montage quasi définitive et il a accepté d'entrer dans le projet.

**CLAIRE LE VILLAIN** Et toi, Arthur, tu retires quoi de cette expérience au long cours ?

**ARTHUR FRAINET** C'est drôle parce que même si ça n'est pas mon combat, je me suis quand même pris d'affection pour cette histoire au bout d'un moment. C'est un combat que je trouve hyper important... Voilà, j'ai été complètement happé par le projet et je suis hyper content de l'expérience.

**JEAN-PIERRE BLOC** Je reviens sur la structure du film, parce que tu as dit qu'elle semble très simple et qu'en fait elle ne l'est pas. Est-ce que c'était un gros problème, est-ce que vous avez fait beaucoup de versions avant la version finale ?

**YANNICK KERGOAT** Non, je ne crois pas qu'on ait fait énormément de versions... mais on a pas mal travaillé le début, les 15-20 premières minutes ne sont pas arrivées si simplement que ça, il y avait un matériau, des archives, Cardin, les photos, les films super 8 qui racontaient un peu le village, on avait des bouts d'entretiens... Ça n'a pas marché tout de suite, et évidemment on a pas mal réécrit la voix off du début, pour l'ajuster, préciser les choses et puis la musique changeait la place que pouvaient avoir les plans, le rythme des plans... J'ai souvenir que les 20 premières minutes nous ont posé plus de problèmes que le reste. Après, une fois qu'on sent que le film est là,

qu'on le tient, on affine, c'est tout, ça n'est plus très compliqué, les choses viennent plus facilement, on fait les bons choix. Après, c'est de la technique, il faut être un peu malin, voilà... Malin, dans le bon sens du terme, parce qu'avant tout, on est porté par le projet du film, on est porté par l'énergie de Thomas et Cyril, on est porté par tout le travail déjà fourni par Arthur et on est évidemment porté par le combat politique qu'il y a derrière.

**ARTHUR FRAINET** Avant que Yannick n'intervienne, on a fait beaucoup de versions et c'est vrai que ces 20 premières minutes, on s'est arraché les cheveux pendant des heures et des heures pour essayer de trouver une solution. Heureusement que Yannick était là pour porter un regard extérieur parce que, au bout d'un moment, quand il n'y a pas de producteur pour nous guider, pour nous aider, ça devient compliqué d'avancer...

**JEAN-PIERRE BLOC** J'ai l'impression que ce qui fait l'unité du montage, c'est l'énergie, c'est-à-dire que c'est tout le temps tendu. On n'a pas le temps de respirer, on n'a presque pas le temps de penser. On est entraîné par le rythme du montage. Vous vous êtes permis des allers-retours avec les personnages qui reviennent, avec des scènes très courtes quelquefois, comme par exemple, quand il s'agit de décrire le phénomène d'acquisition de toutes ces maisons. On passe d'un personnage à l'autre qui se complètent dans les propos. C'est un procédé de montage qu'Arthur avait déjà mis en place et toi, Yannick, tu as renforcé ce procédé ?

**YANNICK KERGOAT** C'est justement ce début qui a été beaucoup retravaillé. Moi, j'arrivais après cinq ans de tournage sur un montage déjà bien avancé, j'avais le recul pour dire « Voilà, il faut dire ça, ça, ça et puis après c'est plié »... Il fallait avancer dans le film, et pour moi, cela consistait à trouver les équilibres entre les différentes temporalités et les actions. Il se passait beaucoup de choses donc il fallait aller assez vite.

**CLAIRE LE VILLAIN** Et puis il y a aussi la question du « filmeur filmé », parce qu'en creux, il y a une présence qui n'est jamais vraiment évoquée. Quand Cyril part tout seul à pied vers le village, il y a quand même quelqu'un qui le filme, alors quel est le statut de celui qui filme ?



Cyril Montana, Arthur Frainet,  
Yannick Kergoat, Thomas Bornot

**YANNICK KERGOAT** Je pense aux films d'aventure où les mecs partent au Pôle Nord en traîneau avec un chien, ils souffrent, ils font du feu la nuit et tout ça... Et puis on se dit « Oui, mais ils sont pas tout seuls, il y a quand même quelqu'un qui les filme ! » Ça fait un truc un peu *fake*, alors que dans le fond, Thomas et Cyril sont vraiment partis tous les deux. Je pense que celui qui a souffert le plus, c'est quand même Thomas parce qu'il portait la caméra et les batteries. Il est resté tout ce temps hors champ, mais ça a été une vraie marche. Ce n'était pas truqué, il n'y avait pas de régisseur qui le soir amenait à bouffer et ils marchaient vraiment sans savoir où ils allaient dormir. Il n'y avait pas de contre-champ, on ne voyait pas Thomas enlever ses chaussettes à la fin de la journée. Il n'y avait pas moyen de faire vivre cet avantchamp, et puis voilà, c'est spontané, ça avait du sens de garder ça de cette façon-là. C'était une manière de dire aux gens qui regardaient le film : « Faut y croire, faut y aller » parce que c'est comme ça que ça s'est passé, quoi !

**JEAN-PIERRE BLOC** Je propose à Cyril et Thomas de nous rejoindre, parce que la question va être : combien étiez-vous dans la salle de montage ?

**THOMAS BORNOT** Au début, on n'avait pas de thune mais on avait de l'énergie ! Les diffuseurs nous avaient dit « non » donc on est partis avec Cyril et on a tourné. Arthur était dispo, alors je lui ai dit de venir nous donner un coup de main. Je lui ai dit : « Tu ne peux peut-être pas porter un long métrage tout seul mais moi non plus » ! J'ai commencé par le montage mais je ne suis pas monteur. Comme j'adore ça, je lui ai dit dit «

Viens, on va essayer de faire un truc à quatre mains. » Il me connaît depuis longtemps, donc il sait me gérer. Parce que dans une salle de montage, je suis infernal, comme beaucoup de réalisateurs !... On avait énormément de rushes donc on pouvait se noyer dedans. On a passé quatre mois à essayer plein de choses où en tout les cas à s'amuser... ça c'était génial ! Je pense qu'on a fait une dizaine de versions avant que Yannick n'intervienne. Quand j'ai rencontré Yannick, c'était un peu avant Noël. J'étais dans cette envie de trouver quelqu'un qui puisse me dire « Ça c'est à *chier*, ça il faut le changer. » Parce que, nous, on ne pouvait plus le faire. Yannick m'a dit « C'est bien mais t'es pas monteur, moi je vais te filer un coup de main. » Et il appuyait exactement là où ça faisait mal. C'était Noël avant Noël ! On s'est tapé dans la main. Je lui ai dit « Tu as un nom breton, ça veut dire quelque chose ! » Et puis voilà, on en est là aujourd'hui et je le remercie du fond du cœur parce que sans lui on n'aurait jamais fini ce film.

**CYRIL MONTANA** Je veux juste rajouter un ou deux trucs pour que vous vous rendiez un peu compte de la situation dans laquelle on était. Première chose, il y avait 250 heures de rushes ce qui est assez énorme ! La deuxième chose, quand on travaillait chez Arthur, on n'avait vraiment pas un rond. Ils montaient dans un petit studio de 20 m<sup>2</sup> : la chambre d'Arthur s'était transformée en salle de montage et on allait acheter des tex-mex à 5 euros en bas parce que ça bourrait le ventre ! On dormait un peu. Je ne suis pas allé beaucoup là-bas, parce que je m'endormais à chaque fois ! Enfin voilà, je voulais vous dire qu'ils ont fait un boulot énorme pendant des mois. Quand Yannick nous a rejoint, on n'avait pas de distributeur, ni de diffuseur, on n'avait rien... ce type est d'utilité publique ! Il croit en des projets, sans garantie de diffusion. Ça faisait quatre ans qu'on bossait, on aurait pu se retrouver juste avec un film sur un ordi à montrer à nos cousins et nos cousines !

Il y a un autre truc que je voulais dire : la scène finale, qu'on a tourné deux fois parce qu'effectivement quand ils ont commencé à monter, la scène n'allait pas pour des raisons de trame narrative. On a dû repartir tourner mais cette fois avec 80 figurants bénévoles. À chaque fois ça a été une tannée, les choses ne se font pas en deux secondes quoi !

**THOMAS BORNOT** Fais attention au mot figurant parce qu'ils vont croire que c'est de la fiction ! En fait, chaque année, on a créé un événement dont l'idée était de « reprendre » les rues de Lacoste. Au début et dans ce cadre-là, j'ai voulu filmer ça comme un rêve, mais on était trop dans

la fiction. On se perdait dans le montage, on comprenait plus où on était. L'année d'après, on a repris les mêmes personnes en leur disant « Venez, on refait cet acte de reprise de contrôle de la rue basse à la famille Cardin », et c'était vraiment un événement qu'on filmait et plus une fiction.

**CYRIL MONTANA** Et tout ça sans un rond évidemment ! Ce film a été fait avec peut-être 10 % de ce que coûte normalement un film comme celui-là et je n'exagère pas !

**JEAN-PIERRE BLOC** Donc c'est un film sur l'engagement mais avec des gens qui se sont engagés...

**CYRIL MONTANA** C'est ça, il faut se rendre compte que tous les gens qui ont bossé étaient pour la plupart bénévoles... les gens du village de Reillanne, de Bonnieux, de Viens, de Marseille... sont venus nous aider gratuitement. Il y avait des régisseurs aussi, tout le monde s'est engagé pour nous aider à sortir ce film. Le viticulteur nous a amené du vin, parce que quand on a fait l'événement à Lacoste pour la séquence finale, il fallait bien donner un petit coup à boire aux gens. Alors, il nous a filé plein de cubis... Un autre pote nous a filé plein de pizzas... Enfin, voilà, c'est dans l'ADN de ce film ! Et Arthur avait peut-être autre chose à foutre, il n'avait aucune garantie que le film sorte mais il s'est engagé avec nous, il a bossé pendant des mois, il a pas lâché !

**PUBLIC** Je voudrais savoir comment le film est perçu dans la région. Pas seulement à Lacoste, mais autour aussi, à Avignon et les autres villages...

**THOMAS BORNOT** On a fait une avant-première il y a deux jours, c'était génial ! On avait hyper peur avec Cyril parce qu'on nous attendait un peu au tournant, on était un peu flippés... Il y avait un monde fou, les enfants étaient assis sur les genoux des parents, ils avaient rajouté des strapontins, c'était assez beau à voir ! L'accueil a été très chaleureux et très émouvant. Les gens qui nous avaient filé des coups de main étaient là. Je voyais tous ces visages et ça me rappelait toutes les galères et les bons souvenirs aussi. Finalement, les gens étaient hyper heureux et contents de notre travail et de notre engagement ! Je pense qu'on peut dire que le film a été bien reçu.

**CYRIL MONTANA** Disons qu'on a bien flippé, parce que pendant tout le tournage, j'ai fait venir les médias : TF1, Canal, le Figaro, toute la presse de dingue, et là, je me suis fait insulter ! Moi, j'allais en vacances à Lacoste et je peux vous dire qu'elles étaient horribles mes vacances, parce qu'il faut comprendre que les gens sont flippés quand tu arrives avec des caméras, c'est un média qu'ils ne maîtrisent pas ! Leur image, leur village, c'est tout pour eux, c'est vachement important ! Et ils étaient hyper angoissés, ils se demandaient « Mais qu'est-ce qu'il est en train de faire, Montana, avec ses caméras et compagnie ? » Il y a des scènes qu'on n'a pas montées où je me faisais insulter par des mecs dans les fêtes de village « Rentre chez toi, connard ! »... Il a fallu tenir. Finalement, ils ont compris que c'était en fait une histoire de transmission et que le village avait été un refuge pour moi à un moment où j'allais pas bien, vers 15 ans — ma grand-mère était dépassée parce que j'étais hyper turbulent. En fait, quand j'étais ado, le village et tous ces gens étaient devenu ma famille alors je voulais leur rendre hommage. Ce film était une manière de rendre hommage à la créativité du village, à cet écosystème singulier de gens très différents qui vivent tous ensemble. Quand ce type est arrivé et a écrasé tout ça, c'est comme si j'avais perdu mon père pour la deuxième fois ! Ils ont fini par le comprendre et ils ont trouvé ça beau et même les plus durs, les plus irascibles étaient là à la projection !

**PUBLIC** C'est un film sur l'engagement mais j'ai l'impression que les gens du village s'avouent vaincus. En fait vous, vous vous êtes engagés mais j'ai l'impression qu'il n'y a pas beaucoup de gens qui se sont engagés avec vous...

**THOMAS BORNOT** Ben si, on les voit un peu... Ils disent « Je ne suis plus motivé... »

**PUBLIC** Bah c'est ça ! Justement !

**THOMAS BORNOT** Ils se sont battus avant nous ! Cardin les a bien écrasés ! Ce que Cyril a vécu, ils l'ont vécu avant lui de manière encore plus violente ! Il faut comprendre que quand il y a deux maisons qui se vendent, la mairie demande à préempter, Cardin arrive et rachète trois fois le prix ! La mairie ne peut pas s'aligner ! Au bout d'un moment, il y a un découragement...

**CYRIL MONTANA** Il faut comprendre que quand t'es dans un village et que tu témoignes dans un documentaire, tu te fous direct dans la merde parce que tu t'engages complètement ! Moi, je vis à Paris quand je ne suis pas dans la maison de ma grand-mère là-bas, mais eux ils y vivent tous les jours. Alors s'engager dans un combat comme celui-là, c'est aussi un peu esquinter leur quotidien ! Il y a un autre truc fondamental, c'est que Cardin est venu avec tellement de millions qu'il y a des familles qui se sont déchirées, entre ceux qui voulaient vendre et ceux qui disaient « Non, moi je vendrai jamais ! » Finalement ils étaient obligés de vendre, c'était un sacré bordel. Moi je suis arrivé 15 ans après, comme une fleur. Alors les gens, ils m'ont dit « On se démerde, laisse le vioque avec ses maisons, fous-nous la paix, nous fais pas chier... » Alors l'engagement des villageois, c'est déjà d'être avec nous dans ce documentaire, c'est déjà énorme. Voilà !

**JEAN-PIERRE BLOC** Je ne sais pas si c'est une volonté de montage, mais finalement la seule fois où Cardin a reculé, c'était justement face à une menace de violence et une lutte collective avec les paysans... On comprend que le golf ne se fait pas, mais on ne comprend pas bien le gain de cause qu'ils ont eu... Vous pourriez le compléter ?

**CYRIL MONTANA** Le gain de cause, il est clair, c'est qu'il n'y a pas eu de golf construit ! Mais ensuite il a laissé les terres en jachère pendant 15 ans jusqu'à ce qu'il y ait une loi qui permette aux agriculteurs de les préempter car non cultivées pendant un laps de temps, 3 ans, je crois. Ils peuvent alors aller voir le préfet et les terres sont réquisitionnées pour la culture, obligatoirement. Et, comme par hasard, l'année où la loi est passée, il y a environ 5 ans, Cardin a filé 50 hectares de terres à un de ses potes qui fait du lavandin ! Il aurait pu saucissonner un peu et filer quelques hectares à cette femme qui, dans le film, galère pour avoir 5 hectares pour ses cerisiers ! Bref, du lavandin, c'est hyper kitsch, mais c'est mieux qu'un golf qui consomme la flotte de la Durance !

**THOMAS BORNOT** Et il y a plein de jeunes agriculteurs qui n'ont pas de terre là-bas... Ce qu'il faut savoir, c'est qu'une terre transformée en golf ne redevient pas une terre agricole donc c'était une victoire et 50 hectares c'est quand même énorme !

**CYRIL MONTANA** Je suis désolé, j'ai peut-être un discours un peu clivant mais — ce n'est pas juste de millions dont il s'agit, ce n'est pas que



de l'irrespect ou la privatisation de l'espace public — c'est tout simplement obscène. Ces mecs sont au-dessus des lois, au-dessus de tout et viennent prendre ce qui vous appartient et aussi le fait d'être bien ensemble. C'est ça qui est obscène et qui peut mettre en colère au bout d'un moment. Les mecs vont très loin et la seule manière de les arrêter, ça a été ce clash.

**YANNICK KERGOAT** Ou de faire un film !

**PUBLIC** Le film, c'est un outil qui montre ta trajectoire... Ce qui est beau c'est que c'est l'histoire d'un échec mais c'est surtout la continuité d'un combat et il y a quelque chose de fort là-dedans. Il y a à la fois l'histoire avec Cardin, mais aussi l'histoire de ta transformation.

**YANNICK KERGOAT** Bien sûr, le film a été pensé dès le départ comme un moyen d'action autour de cette histoire-là, mais regardons comment il s'est fait, il ne faut pas non plus rêver ! Il s'est fait sans chaîne de télévision, il s'est fait sans argent et il s'est fait avec des refus partout de ceux qui sont censés à minima financer ce genre de projets en France. Mais à contrario, et en positif de ce négatif, il s'est fait avec l'énergie d'énormément de gens. Il a rassemblé autour de lui beaucoup de gens qui se sont retrouvés dans ce combat et c'est ça qui fait l'intérêt d'un film comme celui-là. « Penser global, agir local », on est vraiment dans le slogan des altermondialistes, c'est-à-dire qu'il y a une connexion très forte, et pour moi ce n'est pas du tout être clivant que de le dire. Entre ce qu'il se passe dans ce petit village du Sud de la France, perdu, dont personne n'avait entendu parler au-delà du département — je parle des pouvoirs publics — et le combat d'Occupy Wall Street, le combat des Indiens sans-terre, je trouve que ce n'est pas une connexion artificielle dans le film, on est vraiment dans cette question-là !

La dernière fois qu'on a fait une projection, je rappelais qu'il y a 10 ans, l'association Oxfam qui sort un rapport sur les inégalités, en marge du forum de Davos, avait révélé que les 388 personnes les plus riches du monde possèdent autant que la moitié la plus pauvre de l'humanité, c'est-à-dire 4 milliards d'individus ! Et puis chaque année, ils refont leur rapport et pour l'année 2018, il ne fallait plus que 28 personnes pour posséder autant que la moitié la plus pauvre de l'humanité... Ça vous dit dans quel univers de concentration extraordinaire des richesses

nous vivons aujourd'hui ! Et je pense que le film illustre ça. Lorsque le vigneron au début du film dit « Nous, on pensait pas être touchés par la mondialisation », c'est de ce phénomène là dont il parle. La mondialisation, on peut estimer que ça lui permet de vendre son pinard à l'étranger, au Vietnam ou aux États-Unis. Oui, mais ça consiste aussi et surtout aujourd'hui, à une accumulation de richesses incroyable qui n'est plus acceptable et qui conduit à des situations comme celle que nous évoquons dans le film. Cardin a les moyens de se payer un village, il se paye un décor, en gros. Ce n'est pas qu'il a une passion absolue pour ce village, il vient une semaine par an à tout casser. Ce qu'il veut, c'est le posséder entièrement. Il ne veut pas de papiers par terre, il ne veut pas un mec qui traîne, il ne veut pas un mendiant quelque part... « Dégagez-moi tout ça ! » Et avec sa fortune, il peut le faire. Tout simplement. Et ça, ça se produit partout dans le monde d'aujourd'hui ! Moi, j'aime ce film parce qu'il fait cette connexion entre penser global et agir local, c'est-à-dire, entre ce qu'il se passe dans ce petit village et un phénomène mondial.

**CYRIL MONTANA** Les dérives, c'est ça qui est intéressant. C'est cette métaphore du monde moderne. Ce qui se passe dans ce village, avec le caprice d'un vieillard, se passe ailleurs différemment. C'est en bossant avec Thomas et Yannick que j'ai compris les résonances que peut avoir ce combat. Ce n'est pas que le combat d'un village, c'est du concret !

**PUBLIC** J'avais une question à propos de votre fils Grégoire : il y a tout un passage sur le chemin de la lutte, le chemin de l'engagement que vous prenez réellement, mais il y a également son chemin à lui qui est abordé à un moment donné et qui parle de désobéissance civile, très clairement. Ce chemin n'est pas du tout emprunté finalement. Il le remet un peu sur la table à un moment donné quand il propose de faire « des trucs dans les magasins et de faire venir des artistes ». On sent que finalement, la sauce ne prend pas alors que j'ai l'impression qu'on en est un peu là dans la désobéissance civile aujourd'hui.

**THOMAS BORNOT** C'est une très bonne remarque ! En fait, on y a songé. Il y a tout un moment où on s'est interrogés sur le fait d'occuper les maisons. Cyril s'est dit « Il n'y a plus que ça à faire donc faisons le ! » On a rencontré pas mal de squatteurs à Paris, des squatteurs de Marseille, qui eux-mêmes ont demandé conseil à des avocats pour

savoir exactement ce qu'on pouvait faire là-bas. Le problème, c'est que toutes les maisons de Pierre Cardin sont remplies d'objets de collection et que là pour le coup, on pouvait risquer jusqu'à 250 000 € d'amende et des peines d'emprisonnement s'il y avait détérioration d'œuvres de collection donc, ils nous ont tous dit « Nous on ne le fera pas et n'envoyez personne le faire »... Nous on voulait attaquer le château, on voulait vraiment faire la révolution mais si un huissier constate qu'il y a une dégradation, ils vous foutent en taule et voilà. On avait filmé tout ça, on l'a vraiment tenté mais on trouvait que ça n'avait pas sa place dans le film.

**YANNICK KERGOAT** Je reviens sur la question des ultra-riches. D'une certaine manière, Cardin est une caricature. Il y a une quinzaine d'années, il voulait faire la même chose à Venise. Il avait un projet de construire une tour de 80 mètres de haut qui dominerait la lagune avec son nom, etc. Il avait dit « Ça coûtera un milliard ». Il avait fait construire des maquettes, il y avait eu des conférences de presse. Il avait essayé de vendre son projet aux Italiens. Il faut dire qu'il est d'origine italienne, Pierre Cardin. Et puis évidemment, ça ne s'était pas fait, parce que, quand même, on ne peut pas dégrader Venise à ce point-là, avec un projet mégalomane ! Mais il y a d'autres super riches comme Bernard Arnault par exemple. Lui, il a construit une fondation à plus de deux étages, un truc qui fait 40 mètres de haut, dans un bois près de Paris où normalement on ne pouvait pas construire ! Et puis, il prétend offrir ça aux Parisiens, faire un geste qui s'adresse à tout le monde ! En fin de compte, qu'est-ce qu'il fait ? Il défiscalise ! C'est clair... Le bâtiment a coûté 700 millions et donc 500 millions à l'État français, puisque son coût est défiscalisé à 60 %. En fait, il ne fait aucun cadeau à personne, il valorise sa collection d'art contemporain déjà défiscalisée qu'il met dans cet immeuble et qui lui permet de ne pas payer d'impôt à travers ses sociétés. C'est beaucoup plus vicieux. Au moins Pierre Cardin, il dit « Je vous emmerde, vous êtes rien, vous êtes des pas grand-chose et ici, je suis chez moi. » Voilà, il faut penser aux autres qui sont beaucoup plus subtils que lui.

**PUBLIC** Moi j'ai encore une petite question : ces maisons, elles appartenaient à différents propriétaires donc il y a quand même une responsabilité de la part de ces propriétaires !

**THOMAS BORNOT** Oui, il y a une responsabilité, après, le fils de Cyril, Grégoire, le dit à un moment donné : « Quand on vient et qu'on te propose deux fois, trois fois, quatre fois, cinq fois le prix... tu finis par céder ! » Il a complètement surévalué, il a créé une bulle spéculative de malade. Les gens qui n'étaient pas ultra-riches pouvaient alors racheter une maison pour eux et une maison pour leur enfants. Donc, il y a beaucoup de violence dans ce qu'a fait Cardin ! On avait mis dans le film un extrait du film *le Jouet* où Michel Bouquet rentre avec son fils dans une maison. Les gens sont à table et Michel Bouquet dit « Non mais restez assis, continuez à manger... Je voulais savoir, combien vaut cette maison ? » Le père de famille dit « Bah écoutez, je sais pas, elle est pas à vendre » alors Bouquet lui répond « Je ne vous ai pas demandé si elle était à vendre, je vous demande combien elle coûte. » Le père de famille dit « Bah écoutez, je l'ai achetée 600 000, elle doit peut-être en valoir 700, 800... » Et Michel Bouquet dit « Je vous en donne 2 millions. » Le mec dit « Mais c'est une blague ? — Non, non, pas du tout. » Il dit « Bah écoutez, 2 millions, c'est un bon prix... Oui, on va réfléchir. — 3 millions si vous partez tout de suite ! » Je pense que Cardin fait exactement la même chose !

**YANNICK KERGOAT** Ce n'est pas une vente aux enchères sur eBay. C'est la vie des gens dont il s'agit ! C'est un village, des traditions, un passé. C'est des gens qui ont grandi et qui ont vécu là. Cardin met simplement un chiffre sur cette vie, sur les communautés, sur leur histoire, sur leur destin. C'est ça qui est insupportable ! C'est inédit, malgré tout, qu'un mec, comme ça, se pointe et veuille acheter un village ! Il faut se rendre compte de ce que ça veut dire concrètement.

**CYRIL MONTANA** Le Vaucluse, c'est quand même le 7e département le plus pauvre de France. Il y a vraiment beaucoup de chômage. Donc, effectivement, c'est assez violent d'amener tout ce fric-là ! Les gens finissent par vendre. Celui qui ne veut pas vendre, il est dans la merde parce qu'il n'a pas beaucoup d'argent. David, dans le film, a tenu 5 ans comme ça et au bout de 5 ans, il ne pouvait plus ! Et sa maison ne vaudra plus rien au bout d'un moment ! Il y a des grands résistants. Le Café de France par exemple, ils sont incroyables ! Cardin est venu, il y a 15 ans, pour acheter le café parce qu'il est magnifique, il donne sur le village en face, dans un virage. Même la bâtisse est splendide. Mais ils ne veulent pas vendre, il n'y a pas moyen... Une fois, il est arrivé, il a posé un chèque en blanc sur le bar, comme ça. « Mettez-moi

ce que vous voulez ! » et il a quand même refusé. Et il y a un mois de ça, il a proposé 10 millions d'euros ! Évidemment, là, ils se sont pris le chiffre dans la gueule et ont fait un conseil de famille le soir. Lara a dit « Mais notre vie, c'est ici. On va vendre et on va faire quoi après ? » La différence c'est qu'eux, ils peuvent se le permettre parce qu'ils ont un café qui les fait vivre, ils ont cette chance-là, ce que n'ont pas les autres, voilà.

**YANNICK KERGOAT** Il y a un carton, vous l'avez vu, en fin de générique : on peut signer une pétition qui sera en ligne dès la sortie du film le 22 mars. Cette pétition propose que Pierre Cardin fasse hériter le village des maisons qu'il a acquis à Lacoste, voilà. Je voudrais quand même ajouter qu'il y a une personne qui n'est pas là avec nous ce soir mais qui fait vraiment partie de l'équipe aujourd'hui, c'est Jeanne Roger, la distributrice, une toute petite distributrice mais ô combien magnifique et précieuse. Elle s'est engagée tout de suite dans le film. J'avais organisé une projection pour elle. C'était l'été dernier, en salle d'étalonnage. Je suis monteur et vraiment j'avais jamais foiré une projection comme ça. La machine s'est arrêtée trois fois. Ça a redémarré, c'était pas synchro, enfin vraiment c'était une souffrance d'être responsable d'un échec pareil (*rire*). Et voilà, la lumière s'est rallumée, je lui ai dit « Jeanne, je suis désolé... » Elle m'a dit « Ah non, non, je vais le sortir ! » (*Rires*). Et voilà, c'est comme ça aussi que ça s'est passé avec elle. Elle a pris cette décision avec beaucoup de courage, parce que ce n'est pas forcément évident. On n'a pas l'agrément, on n'a rien qui va lui permettre, par exemple, d'avoir une partie des recettes qu'un film normal, produit normalement, pourrait générer pour sa société. Donc elle y va, comme ça la fleur au fusil ! Je remets maintenant ma casquette de producteur pour vous dire que si vous voulez en parler autour de vous, faire des posts sur Facebook sur Twitter, n'hésitez pas ! On a besoin de l'engagement des spectateurs pour faire rayonner ce film, convaincre des exploitants de le prendre et mener ce combat-là le plus loin possible.

[Retour au sommaire](#)

# SOIRÉE COURTS MÉTRAGÉS



RUE  
GARI-  
BALDI



AVANT  
QUE  
JE M'EN  
AILLE

Un film de Julien Barazer

Produit par... Réalisé par... Distribution...  
© 2014...



VACHES  
SACRÉES

---

**Dans la banlieue parisienne ou dans la campagne roumaine, à la frontière américano-mexicaine, en Inde ou dans le quartier de la Villeneuve à Grenoble, ces cinq films courts de fiction ou documentaires sont autant de regards singuliers sur le monde qui nous entoure.**

**Débat animé par JEANNE SIGNÉ**

---

## **AFRICA**

**(30')**

**de NAÏM AIT SIDHOUM**

**monté par LAURENT LEVENEUR**

---

**JEANNE SIGNÉ** Une première question, qu'on va poser à chacun : quel est ton parcours, est-ce que tu peux te présenter ?

**LAURENT LEVENEUR** Je suis monteur depuis un peu moins de 15 ans maintenant. J'ai un parcours classique : j'ai intégré un BTS audiovisuel en option montage, après j'ai continué à la fac, jusqu'en master. J'ai rencontré François Niney là-bas, qui m'a orienté vers le documentaire de création. J'ai commencé à travailler, et assez rapidement j'ai eu la chance de monter des documentaires pour la télévision, pour France 5 notamment. En parallèle, j'ai monté des courts métrages de gens de ma génération, comme Foued Mansour ou Davy Chou, que je suis depuis le début de sa carrière : j'ai monté ses premiers courts métrages, son long métrage documentaire *le Sommeil d'or*, et *Diamond Island*, qui était à la Semaine de la Critique, il y a trois ans.

**JEANNE SIGNÉ** En regardant *Africa*, on peut se demander si c'est un documentaire ou une fiction. Est-ce que tu peux nous dire dans quel cadre le film a été tourné et comment tu es arrivé sur le projet ?

**LAURENT LEVENEUR** Il est fait mention d'un scénario au générique donc, effectivement, on peut dire que c'est une fiction. Le film a été tourné à Villeneuve, un quartier de Grenoble, où il y a environ 10 ans, Naïm a créé avec Julien, son chef opérateur, une association dont le but est de donner la parole aux jeunes du quartier et de faire des films avec eux, avec un collectif. Il y a eu pas mal de choses, dont un projet important, un film de Demis Herenger, sorti en 2014 je crois, avec en grande partie les mêmes personnages-acteurs que dans *Africa*. C'est une fiction dans le sens où ces ateliers théâtre ne sont pas de vrais ateliers. Il n'y a pas de spectacle prévu en réalité. Par contre, les personnages jouent un peu leur propre rôle. Demis, qui joue le rôle du réalisateur, est metteur en scène dans la vie. Il a animé ce genre d'ateliers dans le quartier, bien avant le tournage du film. Les jeunes du film participent effectivement à ce genre d'ateliers, pas tous, mais la plupart jouent leur rôle. Naïm et Julien ont donc fait le film, mais sont arrivés à une impasse : le montage ne trouvait pas sa forme. Les coproducteurs ont décidé d'embaucher un monteur. Je suis arrivé dessus comme ça, sur un film déjà monté. Je suis parti de deux versions du film, la dernière, qui faisait 45 minutes, et le premier ours du film qui devait faire 1 h 15. Et l'enjeu était pour moi de faire ressortir l'aspect documentaire. Parce qu'évidemment, il y avait un scénario : les séquences étaient plus ou moins listées, il y avait eu des improvisations sur plusieurs séquences mais globalement c'était scénarisé. Mais dans les premières versions du montage que j'avais eues en main, l'équilibre n'était pas trouvé. Il y avait beaucoup de séquences qui apportaient un côté très narratif qu'on a essayé de gommer. Par exemple, dans le scénario et dans les premières versions de montage, le film commençait par deux séquences où le metteur en scène arrivait, discutait avec quelqu'un de la mairie et la responsable du théâtre. Ça exposait quelque chose, on entrait dans une fiction. L'idée pour moi était d'orienter le montage vers une écriture plus documentaire, notamment grâce à la séquence d'ouverture. Tout de suite, on entre dans un truc beaucoup plus réel.

**JEANNE SIGNÉ** Oui, cette première séquence est assez bordélique, même au niveau du son. On ne sait plus trop où regarder. La caméra aussi semble...



**LAURENT LEVENEUR** Un peu perdue, oui. C'est une séquence qui a pas mal bougé, une grande partie a été coupée entre la première version et la dernière mais surtout, on a tout resserré pour être encore plus chaotique. On a resserré parce que la vitalité était là, mais souvent cassée par des blancs...

**JEANNE SIGNÉ** Quand on reprend un montage qui existe déjà, par quel bout on commence ? Quelle était ta méthode ? Est-ce que tu as regardé le bout à bout plusieurs fois, pris des notes ?

**LAURENT LEVENEUR** Ils m'avaient envoyé la version de montage sur laquelle ils étaient bloqués et on a un peu parlé de ce que je pensais. Après, ils m'ont laissé libre pendant quatre-cinq jours. J'ai bossé sans que Naïm soit là. Finalement, c'est cette étape que je préfère au montage, la partie où l'ours est là et qu'il faut essayer de déterminer ce qui ne fonctionne pas. J'ai tendance à travailler — je ne suis pas le seul sûrement — avec des post-it, même sur un court métrage. Je mets toutes les séquences dans l'ordre du scénario ou de la version de montage sur laquelle je travaille, et ensuite je remets en question leur position. Justement, ç'a été comme ça pour l'ouverture du film. Je me suis posé la question pour ces deux premières séquences : quelle utilité elles avaient ? Est-ce qu'elles apportaient quelque chose au début du film ou pas ? Et il se trouve que j'en ai supprimé une et l'autre a été déplacée. C'est souvent comme ça, on essaye, ça marche ou ça ne marche pas. Il y a un truc de rythme qui arrive.

**JEANNE SIGNÉ** Dans le rythme justement, il y a une chose qui m'a marquée, c'est l'importance des plans d'écoute. Par exemple dans la séquence où les jeunes sont sur un bateau, où ils incarnent des migrants. On est projeté dans la séquence, on voit les comédiens sur scène, on entend la voix du metteur en scène mais on ne le voit qu'à la fin. J'ai l'impression que cette technique de champ-contrechamp très détachés les isole d'autant plus. On n'est pas du tout dans un ping-pong, on a le temps de se demander ce qui se passe avec les comédiens, on trouve ça un peu absurde aussi, comme eux on ne voit pas du tout le point de vue du metteur en scène.

**LAURENT LEVENEUR** Oui, il y a une histoire de frontière qui était là à la mise en scène, dès le découpage entre l'espace de la scène et l'espace des gradins. D'ailleurs, sur cette question de frontières, la

fin du film a changé aussi. Dans le scénario et dans les premières versions de montage, ils se réunissaient à la fin.

**JEANNE SIGNÉ** Tous les comédiens ?

**LAURENT LEVENEUR** Tous les comédiens et le metteur en scène se réunissaient sur la scène. Mais quelque chose ne fonctionnait pas dans cette fin : le spectacle n'était pas annulé... C'était un peu trop happy end, même si ce n'était pas forcément ça qui nous dérangeait, mais surtout on ne croyait pas tant que ça à la bascule chez ces jeunes. A un moment, j'ai dit : « Si on allait à l'inverse, que le spectacle s'arrêtait et que le metteur en scène abandonne ? » On a trouvé ça trop pessimiste et alors on a trouvé cette séquence de fin. Cette séquence-là apporte une forme d'espoir. Le metteur en scène n'a peut-être pas tant raté son atelier que ça. Il a provoqué quelque chose chez Younès, qui est allé au bout. Il y a aussi cette circulation du film qui va du documentaire à quelque chose de plus en plus fictionnel. On a regroupé les séquences documentaires au début pour qu'après l'histoire d'amour existe en filigrane et apparaisse au fur et à mesure, jusqu'à être dans un film plutôt classique, avec un champ-contrechamp, très émotionnel, pas du tout documentaire. En ayant l'espoir qu'il y ait de l'émotion qui se dégage de cette séquence finale.

**JEANNE SIGNÉ** Pour bien comprendre... On sent qu'il y a eu pas mal de réécriture au montage, donc il y a eu des *retakes* ? Comment ça s'est passé ? Je pense spécifiquement à la toute fin, quand Younès, le personnage principal, chante seul face à Sam.

**LAURENT LEVENEUR** C'est du montage : il n'y a pas eu de *retakes*, il a juste fallu ne pas utiliser certains plans.

**PUBLIC** Je ne suis pas monteuse donc je ne sais pas, mais quand vous disiez utiliser des post-it et qu'*a priori* d'autres collègues en utilisent, ces post-it, c'est quoi ? C'est des sensations, c'est technique ?

**LAURENT LEVENEUR** Ça peut être tout ! On y écrit principalement des noms de séquence, mais on peut y ajouter des résumés, des couleurs de thématiques, des mots-clés.

**PUBLIC** C'est des nombres, des chiffres ?

**LAURENT LEVENEUR** Plutôt des mots, avec un numéro de séquence éventuellement mais plutôt des mots, puisque l'idée, c'est qu'après, ces séquences changent d'ordre, donc les chiffres peuvent perturber.

Dans un scénario en général, les séquences ont un numéro, qui nous permet de les repérer. En documentaire, elles auront plutôt des noms ou des mots-clés qui ont un sens pour moi. L'idée est d'avoir le film visuellement, avec tous ces post-it, séquence après séquence. Ils peuvent avoir des codes couleurs pour différencier les types de séquences, qui varient selon les films. Et on peut prendre une séquence et la mettre ailleurs, ça permet de réfléchir à des nouvelles associations avant de les mettre en pratique.

---

# AVANT QUE JE M'EN AILLE

(30')

de **JULIEN BARAZER** monté par **NOBUO COSTE**

---

**JEANNE SIGNÉ** Le deuxième film projeté ce soir était *Avant que je m'en aille*, de Julien Barazer, monté par Nobuo Coste. Est-ce que tu peux te présenter en quelques mots ?

**NOBUO COSTE** J'ai aussi fait un BTS audiovisuel, puis beaucoup de stages, et j'ai commencé à travailler comme assistant monteur sur des documentaires pendant deux ans à peu près. Dans ce cadre-là, j'ai rencontré la monteuse Pauline Gaillard. Elle m'a formé et emmené avec elle sur un long métrage de fiction. Ensuite, j'ai fait principalement de l'assistantat en fiction, à plusieurs reprises avec Frédéric Baillehaiche. Depuis quelques années, je monte des courts métrages.

**JEANNE SIGNÉ** Tu m'as dit que ça faisait longtemps que tu n'avais pas vu le film. Qu'est-ce que ça t'a fait de le revoir ce soir sur grand écran ? Est-ce qu'il y a de nouvelles choses qui te sont venues ?

**NOBUO COSTE** J'avais un peu peur parce qu'il y a cette séquence de nuit, je sais que ç'avait été problématique à l'étalonnage, et selon les salles de projection on voit plus ou moins ce qui s'y passe. Là, on percevait des petites choses, j'étais content parce que quand on l'a montée, j'avais pensé la durée de cette séquence en espérant qu'on verrait beaucoup plus de choses. Mais l'étalonnage a été un peu compliqué, il a été très espacé, du coup je n'ai pas pu suivre cette étape-là.

Chaque projection est différente, il y a toujours des petites choses où on se dit «Ah ça...», « Ça...», « Ah ça en fait ça va... » .

**JEANNE SIGNÉ** Le film est en roumain. Est-ce que tu parles cette langue ?

**NOBUO COSTE** Non, non.

**JEANNE SIGNÉ** Comment as-tu fait pour monter le film ?

**NOBUO COSTE** J'avais l'impression, de mémoire, qu'il n'y avait pas beaucoup de dialogues. Mais là, en le revoyant, je me suis dit qu'il y en avait quand même pas mal. Rémi Langlade, qui m'assistait au montage, avait sous-titré la dernière prise, ou l'avant-dernière prise de chaque plan. Après ça a été vite. Je montais des plans et je copiais les sous-titres en fonction de la prise. Avant ce film-là, je n'avais jamais monté un film en langue étrangère, et ça s'est fait assez simplement.

**JEANNE SIGNÉ** On peut diviser le film en trois parties. Une première partie très naturaliste, on est avec la famille. Une deuxième partie où on est plongé dans le rêve, avec notamment cette séquence assez obscure. Et la troisième partie dans l'abattoir. Ce qui est assez marquant, c'est que ces trois parties sont très distinctes formellement, il y a trois rythmes, trois ambiances sonores... Est-ce que, au montage, c'est quelque chose sur lequel tu as travaillé ?

**NOBUO COSTE** Pas intentionnellement. Le montage, enfin la dramaturgie de l'histoire, s'est trouvée assez simplement. Je crois qu'il y a deux

petites scènes qui ont été coupées mais tout est resté à peu près dans l'ordre. J'ai plutôt pensé le film en deux parties. On avait ce nœud autour du rêve si on veut, qui serait un point de bascule.

**JEANNE SIGNÉ** Et sur cette bascule, il y a un travail du son très différent, avec beaucoup de *sound design* comme on dit, des sons non naturalistes. C'est quelque chose que tu avais maqueté dès le montage ?

**NOBUO COSTE** Oui, dans la première version de montage, de mémoire, on avait déjà toutes ces nappes sur le rêve. Pour ce qui est de l'abattoir, on n'avait pas encore fait grand chose. Mais c'est quelque chose que j'essaie, autant que possible, d'installer au montage, pour pouvoir aussi trouver le rythme des images qui s'impose beaucoup avec le rythme du montage du son, j'ai l'impression. J'aime bien aussi faire venir le monteur son, le mixeur, dire « Bon alors, qu'est-ce que vous en pensez ? », avoir leur regard. C'est toujours intéressant et puis de toute façon après, moi aussi je vais aller les embêter, faut que ce soit un peu équitable ! Donc oui, il y a quelques nappes qui sont restées, des choses qui ont été affinées. Ce n'est pas toujours évident à doser et c'est quelque chose que le mixeur a fini par questionner. Surtout sur la fin, à l'abattoir, quand Razvan et Mihai se retrouvent et que Mihai retourne une seconde fois vers la bête, le son produit est un effet un peu étouffé autour de lui, je me rappelle qu'on avait un peu questionné ça. On s'était demandé si on n'était pas dans quelque chose de trop ouaté, mais c'était finalement très précieux pour le réalisateur et c'est resté.

**JEANNE SIGNÉ** Justement, la fin du film est forte, pour ne pas dire violente, je me demandais comment on dose cette violence au montage. Est-ce que vous avez suivi le point de vue de Mihai, le personnage principal, pour essayer de savoir à quel point on montre cette horreur-là ou à quel point on la cache ? Comment on amène le spectateur à voir ces images-là ?

**NOBUO COSTE** Les questions ne se sont pas vraiment posées dans cet ordre. Julien avait fait des repérages dans des abattoirs en France et voulait plutôt trouver des abattoirs de porcs. Il m'avait dit « C'est vraiment une horreur, des fois ça peut être très sanglant, très dur, tu travailles à la chaîne, il y a du bruit, tout ça... » En Roumanie, ça

été plus compliqué. Peu d'entreprises étaient enthousiastes à l'idée de recevoir une équipe de tournage dans ses abattoirs. L'équipe a finalement trouvé cet abattoir, qui est quand même le top luxe de l'abattoir-petite entreprise, c'est clean, la vache abattue proprement et bien emballée. Après le tournage, la viande a même été servie dans la cantine d'une école voisine. Un cycle cool.

**JEANNE SIGNÉ** On va couper cette phrase-là... (*Rires*)

**NOBUO COSTE** Dans le film, il n'y a qu'une seule vache qui a été tuée et ils n'avaient qu'une demi-heure pour tourner, c'était très compliqué. Ils ont tourné dans tous les sens autour du corps de la vache en découpe et, au montage, on s'est débrouillé pour avoir l'impression qu'il y avait des vaches un peu partout. A chaque étape de la découpe, il y avait des ouvriers ou techniciens différents, donc selon les axes, je pouvais donner assez rapidement l'impression qu'il y avait plein de vaches, plein de gens qui travaillent chacun dans leur coin, et tout ça, alors que c'est toujours la même vache. Bref, pour la violence, assez vite on a trouvé le truc du moment où elle est égorgée. Je pense que cette violence était un peu nécessaire dans l'histoire, elle était très préparée, Razvan lui dit de ne pas aller à l'abattoir, donc on a besoin de comprendre ce qu'il y a de si dur. Avec le format du court métrage, c'était peut-être un peu compliqué de montrer aussi l'autre violence, celle de faire ce métier en continu. Donc après, la question, c'était comment faire « résonner » cette violence ? Est-ce qu'on montre la vache se faire tuer ? Est-ce qu'on la montre avoir des gestes convulsifs même après la mort ? Ou montrer, à l'inverse, les gens qui en ont l'habitude, que c'est devenu banal et quotidien en fait ? Alors que nous, comme Mihai dans cette situation-là, on est un peu... C'est dur quoi.

---

# ACROSS MY LAND

(15')

de **FIONA GODIVIER**, monté par **GIULIA RODINÒ**

---

**JEANNE SIGNÉ** Giulia, est-ce que tu peux nous raconter ton parcours en quelques mots ?

**GIULIA RODINÒ** Je n'ai pas fait d'école ni de BTS, je me suis auto-formée, après des études d'histoire. Et j'ai eu la chance de travailler très vite sur des longs métrages, en tant qu'assistante, pendant sept ans. C'est une très bonne école. Je pense qu'on apprend énormément de choses en voyant le film se faire. Après ces sept années d'assistantat, j'ai monté des courts métrages, des moyens métrages, et je travaille également pour la télé.

**JEANNE SIGNÉ** On a déjà travaillé ensemble avec Giulia, elle a monté mon premier film. Et je me souviens que tu avais monté la séquence du milieu en premier, parce qu'au moment du dérushage, elle t'avait plus inspirée que les autres. Est-ce que sur ce film-ci aussi, tu as travaillé dans un ordre qui n'était pas celui du scénario ?

**GIULIA RODINÒ** C'était particulier. En général, je commence dans l'ordre du scénario et je prends un temps pour monter le film seule, après avoir regardé les rushes avec le réalisateur et en avoir parlé. Après, si le réalisateur a une demande particulière ou qu'une séquence l'inquiète, il arrive qu'on décide de monter une séquence ensemble, qui peut éventuellement donner le ton au film. Ça m'est arrivé mais c'est rare. Sinon je prends dans l'ordre du scénario, quand tout est tourné. Donc là je l'ai monté dans l'ordre.

**JEANNE SIGNÉ** Le film a une ambiance très particulière, du début à la fin. Forcément, c'est aussi lié au tournage, au *steadycam*. Ça donne un côté un peu irréel au film, un peu comme si c'était un conte. Pour moi le film parle autant d'une frontière que de la transmission de la violence d'une génération à l'autre...

**GIULIA RODINÒ** Oui, il y a un côté conte, bien sûr.

**JEANNE SIGNÉ** Comment est-ce que tu as travaillé ce côté irréel au montage ?

**GIULIA RODINÒ** Il y a deux choses. D'abord le son, la façon dont on utilise la musique avec le montage son, et ce qu'on laisse de réel, derrière ces nappes. Et puis, il y a la séquence de rêve, qui est... une séquence de rêve !

**JEANNE SIGNÉ** Pour la musique, est-ce que tu avais une maquette au montage ou est-elle venue *a posteriori* ?

**GIULIA RODINÒ** Non, on a travaillé avec le musicien pendant le montage. Fiona a un très bon ami qui a composé la musique en cours de route. On l'a montée, on lui a fait des retours, il l'a changée... On a eu la chance d'avoir une musique dès le montage, c'était super. Et important : comme c'est un film d'atmosphère, la durée des plans est aussi fonction de la musique.

**JEANNE SIGNÉ** Le film parle aussi de la transmission de la violence d'un père à un fils, et peut-être aussi, d'une autre façon, d'une mère à sa fille. Il y a un montage alterné dans la deuxième partie du film, entre ce que vivent les hommes d'un côté et ce que vivent les femmes de l'autre. Comment est-ce que tu as trouvé l'équilibre au montage ?

**GIULIA RODINÒ** Je ne sais plus... Par instinct peut-être ? (*Rires*) Je pense qu'on a essayé plusieurs choses. Je me rappelle que la séquence entre la mère et sa fille, c'était un peu de l'improvisation. C'était une petite fille, il y avait plusieurs prises de trois-quatre minutes. Donc il fallait faire des choix. La séquence avec le père et le fils dans la voiture était beaucoup plus bavarde, et j'ai tendance à couper pas mal de dialogues. On a eu de la chance parce que le père était de dos, et on a pu couper des choses qui étaient peut-être un peu trop explicatives. On a pas mal épuré. Le film paraît assez aride mais c'est parce qu'on l'a pas mal simplifié en fait. Il y avait des séquences plus découpées qu'on a laissées en plans séquences, des choses comme ça.

**JEANNE SIGNÉ** Puisqu'il y a un montage alterné à la fin, est-ce que vous avez essayé différentes fin ? Si oui, lesquelles ?



**GIULIA RODINÒ** Je me rappelle que ce plan de la petite fille qui reste face à ce chien et qui fait mine de le tuer, et qu'on avait décidé de mettre à la fin, était hélas trop court. C'était compliqué, ça nous gênait, ça ne marchait pas. On a eu la chance de travailler au sein d'une boîte de montage de pubs, où des truquistes ont accepté de faire des essais gratuitement. Parce que dans un Avid, un ralenti, ça peut être assez laid, et on ne peut pas forcément se rendre compte de ce que ça pourrait donner. On a gagné à peine une seconde, peut-être 15 ou 20 images, mais ça nous a permis d'accepter ce plan et de voir que ça fonctionnait avec un joli ralenti fait professionnellement. Et je pense que ça nous a beaucoup aidées à finir.

**PUBLIC** Bonsoir, je viens du Québec, de Montréal, merci pour le partage de vos expériences. Je suis monteuse aussi et ce qui m'a étonné dans ce que vous venez de dire, c'est que vous regardiez les rushes en premier lieu avec le réalisateur. Alors que chez nous, peut-être que c'est le cas ici aussi, on monte en parallèle du tournage, de façon à réagir au tournage. Le tournage étant toujours dans le désordre... Je serais curieuse de savoir si tous les quatre, vous travaillez comme ça.

**GIULIA RODINÒ** Quand j'étais assistante, pas mal de monteuses commençaient en effet à monter pendant le tournage donc dans le désordre, au fur et à mesure de l'arrivée des rushes. Dans une économie de court métrage, en général, on commence après le tournage. Je n'ai jamais eu cette expérience d'un court métrage monté en cours de tournage. Mais ça m'arrive de regarder les rushes toute seule. Ce que j'ai tendance à préférer pour ne pas avoir forcément de retours, mais parfois les réalisateurs ont envie et besoin d'être rassurés : de regarder ensemble, ce n'est pas si mal non plus. En général, je leur dis de ne pas trop me parler, qu'on en discute après. J'aime bien voir les rushes entiers, prendre des notes de mon côté. Il faut que ce soit studieux.

**PUBLIC** Eux, ont leur film en tête depuis des années, souvent, et puis c'est le moment où on est premier spectateur, on veut absorber l'histoire en devenir et ne pas être influencé. Moi je monte aussi des courts métrages, des longs métrages, de la télé, comme vous, et c'est vrai qu'en court métrage, ça arrive qu'on commence après le tournage, mais quand même... Le temps d'arriver à connaître le matériel qu'ils

ont tourné, qu'ils ont pensé, qu'ils ont rêvé, ça ne nous donne jamais la longueur d'avance qu'ils ont sur nous mais au moins...

**GIULIA RODINÒ** Je suis complètement d'accord, d'autant plus que c'est à ce moment-là qu'on peut être force de propositions justement. Quand on absorbe seule et qu'on n'a pas d'influences, c'est super. Mais, il y a des films parfois où on aime bien aussi avoir le sentiment du réalisateur. Mais je lui dis toujours : « Le premier montage que je ferai, ce sera selon mon sentiment à moi, je ne vais pas pouvoir faire autrement, je vais oublier de toute façon ce que tu me dis, je vais noter tes prises préférées mais je vais quand même avoir tendance à monter la mienne. Quoi qu'il arrive, ensuite, on va tout reprendre ensemble, mais au moins ce que t'avais en tête et cette longueur d'avance pourront être questionnés. Que je me trompe ou pas, ce n'est pas le problème. »

---

# RUE GARIBALDI

(25')

de **FEDERICO FRANCONI**

monté par **GIORGIA VILLA**

---

**JEANNE SIGNÉ** Giorgia Villa, la monteuse de *Rue Garibaldi* de Federico Francioni, ne peut malheureusement pas être avec nous ce soir. Elle nous a fait parvenir ce texte :

« D'abord merci beaucoup d'avoir invité le film à ce très beau festival ! J'en suis très heureuse et bien sûr Federico Francioni, le réalisateur, aussi.

Mon parcours : J'ai fait un lycée en section cinéma et je me suis spécialisée en montage. Après l'école j'ai commencé à travailler comme assistante monteuse. J'ai exercé ainsi plus de 10 ans en Italie, sur des films de fiction. En Italie, l'assistant travaille pendant toute la

durée de la postproduction. Son travail démarre quelques jours après le début du tournage — le temps de développer ou, aujourd’hui, de transcoder les premiers rushes — et il est présent pendant toute la durée du montage, jusqu’à la fin du mixage. Il reste donc tout le temps dans la salle de montage à côté du monteur ou de la monteuse et des réalisateurs ou réalisatrices. Ça a été surtout ça mon école : observer le travail des monteurs avec lesquels j’ai eu la chance de travailler.

Et puis, en 2014, je suis venue en France, par amour de Paris et pour explorer le monde du documentaire, que je connaissais assez peu dans la pratique mais qui m’intéressait beaucoup et que je savais être beaucoup plus développé en France qu’en Italie. Quand je suis arrivée j’ai eu la chance de travailler en tant qu’assistante au montage avec Claire Simon, puis je me suis formée à l’Atelier de montage organisé par Anita Perez et ensuite aux Ateliers Varan. Des expériences qui ont été très importantes pour moi.

Le film : L’histoire du montage de ce film a une particularité, car il existe un autre court métrage avec les mêmes protagonistes, Ines et Rafik. Federico Francioni, le réalisateur, avait tourné ce premier film dans le cadre de son stage aux Ateliers Varan et moi à ce moment-là j’étais monteuse à Varan. On s’est connus là-bas et on a travaillé ensemble à cette occasion pour la première fois.

Federico avait rencontré et filmé Ines et Rafik au moment de leur arrivée en France. Ils avaient 18 et 19 ans et ils venaient du sud de l’Italie. Leurs parents, quant à eux, étaient arrivés en Italie depuis la Tunisie : du coup, une double histoire de migration.

Ines et Rafik habitaient à Villeneuve-Saint-George depuis deux mois et ils étaient pleins d’espoir et d’énergie.

Et ce premier film, celui que vous n’avez pas vu, raconte ce moment de découverte et d’ouverture à ce nouveau monde qui les attendait et qu’ils regardaient avec de grands yeux, joyeux et fragiles à la fois. Et la majeure partie du film se déroulait aussi, comme celui que vous venez de voir, dans le huis clos de leur appartement.

Après, Federico est resté en contact avec eux et il avait envie de continuer à les suivre et observer l’évolution de leur histoire, une histoire de migration particulière, car ils ne sont pas venus à Paris

par obligation mais plutôt pour avoir une vie différente de celle qui leur était plus ou moins destinée en Italie, s'ils restaient vivre dans le petit village où ils habitaient.

Federico a repris le tournage un an plus tard — dans le cadre de la résidence Frontières organisé par le GREC et le Musée national de l'histoire de l'immigration — mais il a retrouvé ses amis, ses personnages, dans une situation complètement différente de celle où il les avait laissés. Ines et Rafik commençaient à rencontrer de gros obstacles à la réalisation de leurs vies. Ils étaient quasiment déprimés, repliés sur eux-mêmes, même physiquement. Toujours avec leur téléphone dans les mains. Il y avait une immobilité totale, comme Rafik lui-même le dit face caméra. Ils ne trouvaient pas de boulot et ils cachaient leur situation difficile à leur famille, qui était loin entre l'Italie et la Tunisie, comme vous l'avez vu. Federico passait trois-quatre jours chez eux toutes les semaines, mais la plupart du temps il ne se passait rien, du moins rien d'évident... Du coup c'était un tournage assez compliqué pour lui. Il était aussi triste de les voir comme ça. Il m'appelait souvent quand il rentrait du tournage et il me racontait... Il était assez désespéré.

Face à cette situation, évidemment sa façon de filmer a changé.

Quand on a commencé à regarder les rushes, on s'est tout de suite rendu compte que la plus grosse difficulté était d'abandonner, de se détacher du souvenir qu'on avait d'eux, ainsi que du lieu — car on avait toujours la référence du film précédent — nous devions essayer de faire un autre film, lui donner une autre forme, un autre montage. Parce qu'Ines et Rafik à l'intérieur, eux, avaient changé. Mais ça n'a pas été facile !

En tout cas, c'était évident qu'il fallait se rapporter aux Ines et Rafik d'aujourd'hui, avec une partie de leurs rêves brisés. On a alors cherché un autre style de montage. Avec des temps différents, pour raconter la solitude. Raconter les murs de leur appartement, qui entouraient auparavant un endroit accueillant, mais qui étaient presque devenus des murs de protection, d'isolement.

Pour finir, il y a une scène qu'on n'a pas montée et que peut-être on mettra dans une possible version du film en long métrage où Ines

dit à Federico : « Arrête de me filmer comme si tu étais un radar ! »  
C'est impressionnant comment, en une phrase, elle a décrit le rôle de la caméra et de Federico, qui en fait cherchait à filmer leurs mouvements, même si en apparence leur vies étaient figées dans ce moment-là, et que leurs corps ne bougeaient pas ! »

---

# VACHES SACRÉES

(11')

de **DELPHINE BENOUBI**

monté par **FLORE GUILLET**

---

**JEANNE SIGNÉ** Flore, est-ce que tu peux nous raconter comment tu es devenue monteuse ?

**FLORE GUILLET** J'ai passé pas mal de temps à l'école. J'ai commencé par faire des études d'art et je me suis intéressée au fur et à mesure à l'image mouvante, au cinéma. J'ai fait ensuite un master, enfin un DESS réalisation documentaire comme ça s'appelait à ce moment-là. Après j'ai travaillé au Palais de Tokyo au service des publics. Puis j'ai intégré la Fémis en section montage.

**JEANNE SIGNÉ** Le film est assez atypique, est-ce que tu peux nous en raconter la genèse, et comment tu as rencontré et travaillé avec la réalisatrice ?

**FLORE GUILLET** C'est une petite forme, ça n'a pas la prétention d'être plus que ça n'est, c'est-à-dire un petit poème visuel. Delphine est une amie, elle n'est pas réalisatrice mais productrice. Je travaille régulièrement avec elle. Elle est partie en Inde avec son compagnon d'alors, qui est vétérinaire, donc ils ont partagé leur passion. À ce moment-là, elle voulait faire un bestiaire, capter cette présence animale très frappante dans le tumulte de la vie humaine en Inde. Elle est revenue avec cette collection d'animaux et puis on a fait ça très vite, en deux, trois jours.

**JEANNE SIGNÉ** Tu parles de bestiaire, on comprend qu'il y avait plus que des vaches. Il y a d'ailleurs quelques singes, cochons et autres animaux, mais comment as-tu choisi les plans ? Et comme le montage s'est passé rapidement, tu dirais que tu as suivi plutôt ton instinct, ton intuition, un ordre particulier, une structure ?

**FLORE GUILLET** On a fait assez simplement, on a pris les vaches et les animaux qui nous plaisaient, qui avaient une belle présence, et puis on a structuré selon l'ordre très classique d'un cheminement. C'était filmé dans différents endroits bien sûr, donc on a imaginé un trajet, d'abord dans une zone un peu plus rurale de jour, puis une zone urbaine de jour, on y passait la nuit, et on a fait le petit matin sur les bords du Gange. Voilà, le plus simplement possible. Comme une journée, comme on fait souvent. Enfin je ne sais pas, je fais souvent ça en fait (*rires*).

**JEANNE SIGNÉ** Le montage est assez lent, c'est-à-dire qu'on s'attache vraiment à chaque vache l'une après l'autre, ce qui fait que le spectateur se met à regarder un peu plus que la vache. On commence à regarder aussi ce qu'il y a autour. Comment as-tu choisi ce rythme des plans, cette lenteur ?

**FLORE GUILLET** C'est une lenteur qui s'impose par les présences animales. C'est le rythme des vaches, qui contraste avec le rythme des humains. Il y a un rythme propre au plan. J'ai un passé de plasticienne, j'ai souvent été amenée à faire des installations, à faire des objets un peu différents. J'avais déjà fait une petite installation avec Agnès Varda, avec des vaches aussi. C'était une installation avec des photos et des volets vidéo. Elle cherchait cette limite de l'immobilité, la lisière entre le statisme de la photographie et la vidéo... Enfin bon, ça m'a fait penser à ça quand j'ai monté les vaches de Delphine. Je crois que c'est ce qu'elle voulait. Delphine par ailleurs est productrice, avant ça elle a travaillé pas mal comme exploitante de cinéma, donc elle avait quand même cette idée de faire un petit objet qu'elle pourrait glisser comme une respiration au milieu d'un programme de courts métrages. Et finalement elle a réussi à le faire ! C'est sans prétention mais elle l'a quand même pas mal montré ! Voilà, pour répondre à la question, je crois que le rythme des plans s'est imposé de lui-même.

**JEANNE SIGNÉ** Après avoir vu des vaches dans des villes, au milieu d'immondices ou autre, la fin du film nous montre la seule vraie vache — ou veau en tout cas — sacrée du film. Pour nous Occidentaux, c'est un peu particulier comme scène, de voir cet homme laver un veau dans le Gange.

**FLORE GUILLET** Le Gange est un lieu de vie, un lieu de mort, c'est un fleuve sacré. Et ce petit veau trouvait naturellement sa place à la fin parce qu'il détonnait un peu des autres tableaux d'animaux, du fait de la scène tout simplement, qui était au petit matin, au bord du Gange. Mais je crois que ça passe pas mal quand même, non ? (*Rires*)

**JEANNE SIGNÉ** Le film a une forme un peu atypique de documentaire d'observation, on n'ira pas jusqu'à dire expérimental mais disons qu'il a une narration différente. Même si tu as un parcours très varié, comment ça s'inscrit dans un parcours de monteur, de monter un film à la narration différente ?

**FLORE GUILLET** Pour ma part, je crois que j'ai un parcours un peu éclectique. J'ai fait d'abord du documentaire, puis de la fiction, et puis du long et des courts, des installations et du théâtre, tout ça mélangé en fait. Je n'ai pas fait la lignée classique : assistantat, courts... Ce sont des collaborations d'amitié aussi, il y a des moments qui arrivent comme ça, si on a le temps de les partager, avec des collaborateurs, l'envie de faire un petit geste, moi je suis plutôt preneuse, j'aime bien !

**PUBLIC** Tout à l'heure on a évoqué la question des sous-titres du film en roumain, qu'est-ce que ça implique sur le rythme quand on monte un film dans une langue qu'on ne comprend pas, et donc qu'on utilise des sous-titres ? Est-ce que vous faites des essais en voyant les scènes sans sous-titres pour être dans le rythme de l'image et pas dans le rythme de la lecture ? Ou bien le temps de lecture fait partie intégrante du rythme du film ?

**FLORE GUILLET** Pour ma part, le temps de lecture fait partie du montage, enfin je trouve... Au départ, il n'y a pas de sous-titres, ensuite, il y a des sous-titres de travail. Quand on veut montrer tout simplement à des diffuseurs, faire des projections, il faut sous-titrer. Et puis souvent la traduction s'affine, et ce qu'on sous-titre s'affine aussi,

il y a des choses qu'on n'a pas besoin de sous-titrer. Ça dépend des films. Je pense que chacun a sa méthode.

**NOBUO COSTE** Ça dépend un peu des configurations. Je viens de terminer un film en Suisse, tout en suisse-allemand, italien et tessinois — c'est un dialecte — et pour ce film-là, je n'ai pas d'assistant. À un moment du montage, j'ai fait moi-même les sous-titres. Et c'était plus compliqué de s'approprier la langue du fait de ne pas avoir eu les sous-titres au début. Sur *Avant que je m'en aille*, dès qu'on finissait de monter une séquence, on mettait les sous-titres, du coup j'ai pu très vite m'en défaire, parce que très vite on comprend ce qu'ils disent. Et à un moment, les sous-titres gênaient mon œil par rapport à la coupe, après plusieurs jours de montage, je ne savais plus bien, je ne voyais plus bien les petits mouvements, les petites choses comme ça, j'avais l'impression que les sous-titres s'arrêtaient avant les coupes, et ça venait me parasiter. Donc très vite je les ai lâchés, et avec plaisir.

**GIULIA RODINÒ** J'avais une question sur *Vaches sacrées*, par rapport au son. Ce sont des tableaux, j'aime beaucoup cette durée où l'on regarde la vache mais aussi tout ce qui gravite autour. Ces tableaux sont liés, on passe dans des endroits différents mais le son est souvent la continuité du précédent. Il n'y a pas de monteur son, je crois que tu as tout fait. À la fin par exemple, sur le Gange, ils sont en train de taper le linge et c'est un son qu'on a jusqu'au bout. Je ne sais pas s'ils restent à côté ou si tu avais un plan suffisamment long pour continuer ?

**FLORE GUILLET** Non, c'est un son que j'ai monté. Sur ce genre d'objet, effectivement le son fait beaucoup je trouve. Il n'y avait pas d'ingénieur du son mais c'est un son assez propre. L'idée, c'était quand même d'avoir des moments, c'est un tout petit peu séquencé et c'est le son qui fait séquence en fait.

**JEANNE SIGNÉ** Une petite question transversale, rapidement. Flore, tu nous as dit que tu avais eu deux ou trois jours de montage. Pour les autres, est-ce que vous vous souvenez de la durée du montage ?

**NOBUO COSTE** Trois semaines.



**LAURENT LEVENEUR** Huit jours.

**GIULIA RODINÒ** Pas précisément...

**JEANNE SIGNÉ** Pendant ces périodes assez courtes de montage, est-ce que vous avez pu organiser un visionnage avec des personnes extérieures pour retrouver un peu d'objectivité par rapport à votre travail ? Est-ce que vous en avez l'habitude ?

**GIULIA RODINÒ** Comme je le disais tout à l'heure, on a eu la chance de travailler dans un studio de luxe, avec une salle de projection grand écran, et je trouve que pour des films comme ça avec des durées de plan pas forcément évidentes, c'est très bien de voir en grand, et avec d'autres personnes. J'essaie quasiment toujours, si je peux, de le voir avec des gens qui ne connaissent pas le scénario, qui n'ont rien vu, d'autres qui connaissent... Je trouve ça indispensable.

**LAURENT LEVENEUR** Je pense aussi que le fait de sortir de la salle de montage est important. De regarder le film dans des conditions différentes, d'être debout ou assis, d'avoir du monde dans la salle de montage ou d'aller dans une salle de projection. C'est bien d'avoir le regard des gens bien sûr, mais même son propre regard est modifié, ça crée une distance, c'est indispensable, c'est le passage obligatoire.

**FLORE GUILLET** Même nous, sur deux ou trois jours, on se l'est envoyé, on l'a regardé chez nous.

**NOBUO COSTE** Nous aussi, on a projeté le film. Ça dépend un peu des projets. Dernièrement j'ai monté un autre court métrage, où assez tardivement dans le montage, on s'est dit : « On n'a montré le film à personne et là ça devient un vrai problème », parce que j'ai l'impression que le regard critique va nourrir notre travail, même quand il est un peu à côté. Ce n'est pas forcément très agréable, on se dit qu'on pensait avoir terminé ou trouvé un truc bien, ça remet les choses en question mais il y a toujours quelque chose à la clé, soit qui vient conforter notre idée, ou au contraire qui oblige à ne pas se contenter de ce qu'on a fait.

[Retour au sommaire](#)



LA MUSIQUE  
AU MONTAGE

---

**Invités : YANNICK KERGOAT (monteur),  
JULIETTE HAUBOIS (monteuse),  
DELPHINE CIAMPI (compositrice),  
ÉRIC NEVEUX (compositeur),  
BENOÎT BASIRICO (critique)**

**Débat animé par PAULINE CASALIS (monteuse),**

**préparé par PAULINE CASALIS, BARBARA CASPARY,  
CAMILLE ARNAUD et BENOÎT DELBOVE**

---

**PAULINE CASALIS** Pour se mettre dans le bain, voici un petit montage d'extraits de films avec des utilisations et des genres de musique différents, pour s'en mettre plein les oreilles:

*Il était une fois dans l'Ouest* - Sergio Leone  
*La Mort aux trousses* - Alfred Hitchcock  
*Les Choses de la vie* - Claude Sautet  
*Barry Lyndon* - Stanley Kubrick  
*Gloria* - John Cassavetes  
*Amadeus* - Milos Forman  
*Valse avec Bachir* - Ari Folman  
*Marathon Man* - John Schlesinger  
*L'Enfant aveugle* - Johan van der Keuken  
*Les Marx au grand magasin* - Charles Reisner  
*Devdas* - Sanjay Leela Bhansali  
*La Vie de Brian* - Terry Jones  
*Crazy Kung Fu* - Stephen Chow  
*La Ruée vers l'or* - Charlie Chaplin  
*In The Mood For Love* - Wong Kar-Wai

**PAULINE CASALIS** Pour animer cette table ronde nous avons invité deux compositeurs, deux monteurs, et un professeur de journalisme et écrivain, spécialiste de la musique. Je vous laisse vous présenter.

**DELPHINE CIAMPI** Je suis guitariste à la base, et depuis quelques années, je fais de la musique pour des longs métrages, des documentaires et des courts métrages.

**BENOÎT BASIRICO** En tant que journaliste, mon sujet c'est la musique de film à travers différents médias. Donc c'est à la fois la radio, la presse écrite, le web... J'ai créé il y a une dizaine d'années Cinézik.fr qui est un site dédié au sujet, à travers lequel j'ai pu rencontrer beaucoup de compositeurs. Grâce à tous ces témoignages j'ai pu élaborer mon ouvrage paru il y a un an : *la Musique de films, compositeurs et réalisateurs au travail*. J'enseigne aussi, donc je transmets à des jeunes étudiants de tous profils, notamment des futurs réalisateurs. Je remarque une chose, c'est que les réalisateurs n'ont pas forcément l'oreille et ne savent pas toujours comment parler de musique de film. Donc j'aime bien les sensibiliser au rôle qu'elle peut jouer dans leurs films.

**ÉRIC NEVEUX** J'ai composé pas mal de musiques pour le cinéma et la télévision depuis une vingtaine d'années et j'ai croisé Benoît un certain nombre de fois pour parler de ce sujet. Je suis très content qu'on en parle aujourd'hui par rapport au montage.

**JULIETTE HAUBOIS** Je suis monteuse depuis plusieurs années, et je monte du documentaire comme de la fiction. Dans les deux domaines on monte de la musique et du son donc on va pouvoir parler de comment se passe le travail de la bande sonore, en particulier avec la musique.

**YANNICK KERGOAT** Bonjour, moi c'est comme Juliette. (*Rires*)

**PAULINE CASALIS** Une première question pour les monteurs : on associe souvent le montage au rythme, celui de la narration. Quand vous montez, à quel moment dans votre travail sentez-vous la nécessité de faire entrer la musique ? Comment ressentez-vous le besoin de mettre une musique sur une scène ? Est-ce que vous mettez des musiques temporaires ou est-ce que vous êtes en contact avec le compositeur ?

**YANNICK KERGOAT** Il y a la nécessité et puis il y a la contrainte. Ça ne vient pas forcément au même moment d'avoir envie de mettre de la musique et d'avoir la possibilité de le faire. Au montage, la musique arrive à différents moments et sous différentes formes : ça peut être des musiques temporaires qu'on monte pendant le travail, ou alors

directement un travail avec un compositeur, avec qui on va monter des versions successives de musiques, des maquettes, etc. Le besoin de musique peut se faire sentir assez tôt, mais on peut n'avoir accès qu'assez tard à la matière musicale, voire parfois très tard. Il faut donc déjà travailler avec cette idée-là.

Il m'est rarement arrivé de monter de la musique avant d'avoir une première version du film, l'enchaînement des scènes, une continuité complète du film. J'ai rarement le besoin d'avoir de la musique au moment où je choisis les rushes, les prises, où je me confronte aux difficultés d'assembler une scène, de voir comment elle fonctionne. Ce n'est pas le moment où je ressens l'envie d'avoir de la musique. Il faut déjà que les choses soient un minimum établies dans le récit, que les scènes aient trouvé leur place, pour commencer à réfléchir à ce que la musique va apporter, notamment en matière de rythme. C'est-à-dire pour moi essentiellement en matière de motifs, de passage d'une scène à l'autre, d'entrée et de sortie de musique, etc.

**JULIETTE HAUBOIS** Je te rejoins Yannick, mais je dirais que ça dépend aussi beaucoup de chaque projet. Chaque projet va avoir un rapport particulier, singulier, à la musique et à l'univers sonore. En général, moi aussi je préfère travailler sans la musique dans un premier temps. Mais ça m'arrive aussi de questionner le réalisateur ou la réalisatrice avec qui je travaille sur ce qu'il ou elle imagine, pressent, d'un apport de musique ou non. Si oui, quel type de musique, et ça va m'arriver d'écouter l'univers sonore proposé, mais sans chercher à monter la musique sur une séquence en particulier. Plutôt parce que ça donne une tonalité, un univers sonore qui va peut-être irradier, ou alimenter en tout cas ma pensée du montage. Sinon, comme Yannick, j'ai plutôt tendance à travailler le montage des séquences avec la matière brute et les sons directs dont je dispose, et à amener la musique dans un second temps. Je trouve que c'est intéressant, dans les discussions avec les réalisateurs ou réalisatrices de questionner la présence ou non de la musique — parce qu'on n'est pas non plus obligé de mettre de la musique dans un film — et la place de celle-ci, leurs envies.

**PAULINE CASALIS** Quand tu dis que tu t'imprègnes de la musique, ça veut dire que tu sais quel est le compositeur qui va travailler sur le film et que tu écoutes les musiques qu'il a composées ?

**JULIETTE HAUBOIS** Ça dépend de chaque projet. Il y en a où de la musique originale est prévue, et à ce moment-là c'est intéressant d'aller écouter les morceaux et l'univers sonore du compositeur auquel a pensé le réalisateur. Quand il n'y a pas de compositeur, ou quand on ne sait pas encore, c'est plutôt une recherche de sonorités. C'est vraiment un travail d'écoute, d'approche, comme avec le reste de la matière visuelle et sonore dont on dispose, qui va simplement m'aider à comprendre l'univers que se construit le réalisateur.

**PAULINE CASALIS** (*aux compositeurs*) En général, à quel moment intervenez-vous sur le film et commencez-vous réellement votre travail ?

**DELPHINE CIAMPI** En général c'est vraiment à la fin, à l'arrache ! Il reste 15 jours et il faut faire quelque chose parce que ce qu'il y avait avant ne marchait pas et « Alors est-ce que vous pouvez faire ci, faire ça... » (*Rires*) J'exagère un peu, mais c'est souvent à la fin, une fois que le film a déjà une belle forme. Ou bien si c'est au début, il y a des chances pour que ça change en cours de route... Donc c'est très aléatoire, mais c'est très excitant aussi d'arriver à la fin.

**ÉRIC NEVEUX** C'est vrai c'est très variable, chaque film est différent. C'est aussi lié au fait qu'on peut avoir, en tant que compositeur, des collaborations récurrentes avec des réalisateurs et des réalisatrices qui vont donc nous appeler à des stades moins avancés, même peut-être parfois au stade du scénario pour réfléchir. Il y a des compositeurs ou compositrices qui adorent écrire sur papier, sur la base du scénario, d'autres moins. Pour ma part, j'ai vécu un peu tous ces cas. Il m'est arrivé de démarrer au début d'un montage, très tôt, sur des premiers blocs de scènes montées pour réfléchir, ou d'arriver sur un montage déjà très abouti. Et puis ce cas extrême, qui arrive de temps en temps, où des musiques ne conviennent pas : on arrive, et il reste un mois pour tout faire. Le remplacement de musique, c'est un cas d'urgence. Il faut faire très très vite.

J'aime vraiment arriver quand le montage est encore en train de se faire, quand on peut encore interagir. Et j'ai eu la chance de travailler avec des monteuses et des monteurs qui travaillaient vraiment comme ça, c'est-à-dire qui aimaient faire des allers-retours entre la musique et l'image pendant un certain temps. Avec Aurique Delannoy qui est dans la salle, avec François Gédigier, avec Yannick, on a beaucoup

travaillé comme ça, et j'ai trouvé que souvent ça donnait les résultats les plus intéressants.

**PAULINE CASALIS** Tu veux dire que tu fais des premières maquettes de musiques, et que le montage se modifie en conséquence, et du coup tu recomposes ? Comment on « parle musique » ?

**ÉRIC NEVEUX** J'arrive à un moment où le montage bouge encore et où, en fonction de ce qui se passe en musique, on peut se poser la question de faire évoluer l'image, ce qui est la collaboration la plus riche. En tant que musicien de cinéma, on est très habitué à trouver toutes les manières de suivre un montage, de trouver des ruses musicales pour fonctionner sur un rythme de montage, puisqu'il est beaucoup question de rythme et de textures. Mais quand il y a une interaction entre la musique et le montage, on commence à créer quelque chose vraiment ensemble, enfin, encore plus ensemble. Et je trouve que cette phase intermédiaire, quand on arrive disons au stade d'un premier montage assez avancé, c'est là qu'on peut vraiment dialoguer, collaborer et créer quelque chose de plus intéressant.

**BENOÎT BASIRICO** En musique de film il n'y a pas de règle. Le compositeur peut intervenir en amont du tournage, et le réalisateur va utiliser la musique du compositeur comme une matière première. C'était le cas par exemple pour *Il était une fois dans l'Ouest* de Sergio Leone dont on a entendu un extrait au début : Ennio Morricone a fait la musique avant le tournage. Donc dans ce cas c'est plutôt le réalisateur qui va adapter son film, la chorégraphie des duels, et le montage, à la musique.

Deuxième possibilité, le compositeur peut intervenir une fois que le film est terminé, monté. Donc là c'est très contraignant, parce qu'il a 5 secondes ici, 1 minute ici, il y a un canevas très précis, où il doit s'intégrer. La plupart des compositeurs ont tendance à préférer intervenir en amont, mais pas forcément. Certains compositeurs préfèrent intervenir une fois que le montage est terminé, parce que s'ils font 10 films par an, c'est un gain de temps. Intervenir en amont implique d'intervenir sur un long temps, alors qu'à la fin il n'y a pas la nécessité de retravailler la musique au gré de l'évolution du montage.

Ou alors, comme le disait Éric, le compositeur peut intervenir tout le temps, par des allers-retours, dans un dialogue permanent avec

les monteurs et les réalisateurs. Le compositeur est aussi parfois le premier spectateur. Il voit le film et il va réagir, apporter du nouveau sens. C'est pour ça que c'est une question très très complexe, parce que la musique interagit avec tous les éléments d'un film. Elle peut interagir avec la lumière, avec le personnage : la musique peut caractériser un personnage aussi bien qu'un costume, ou lui attribuer même un statut social. Dans *Le Guépard*, de Visconti, les cordes grandioses donnent tout de suite de l'ampleur au personnage de Claudia Cardinale.

La musique peut aussi interagir avec le montage. Par exemple, le cinéma classique, c'est le cinéma de la transparence. Il ne faut rien voir, il ne faut pas voir la caméra, chaque mouvement de caméra doit être le plus discret possible, et au montage, les coupures ne doivent pas s'affirmer. Très souvent, dans le cinéma classique, on doit avoir l'illusion d'une continuité. Et la musique, très souvent, doit être là pour effacer les raccords. Evidemment le cinéma moderne est passé par là, et la musique a fini par s'émanciper de cette fonction d'effacement du raccord, pour s'affirmer par elle-même. Godard par exemple, est celui qui a vraiment transgressé ce classicisme en coupant lui-même dans la musique du compositeur, en créant des coupes franches dans la musique de Georges Delerue dans *le Mépris*, ou celle d'Antoine Duhamel dans *Pierrot le fou*.

**PAULINE CASALIS** Tu parlais de la fonction de lien de la musique, qui permet de faire passer une discontinuité de plan, mais avant tout c'est peut-être un regard. Il y a quelques extraits qu'on vient de voir, où la musique joue plutôt un rôle de contrepoint.

**YANNICK KERGOAT** On a vu dans les extraits d'introduction à quel point la musique et le cinéma jouent une sorte de ballet très complexe, très foisonnant, très plastique, très différent. Il n'y a pas *une* musique et *un* film, il y a à chaque fois quelque chose de neuf qui se joue *entre* la musique et le film monté, quel que soit le moment où la musique arrive dans le travail.

Il y a aussi, il faut le reconnaître, un cinéma assez standardisé par rapport à la musique, le *score* américain, la musique permanente, qui baisse, qui remonte en fonction des scènes d'action, et qui crée une sorte de continuité musicale, pour accompagner l'ensemble du



film. Il y a de grands créateurs de ce type de musique-là. Ce n'est pas dévalorisant de dire ça, mais on est dans une écriture où tout est standardisé, les temps de travail, les budgets, etc.

J'ai fait plusieurs films avec Éric, où Éric était choisi dès le départ. Donc, on a pu discuter ensemble très tôt sur la musique du film. Et vraiment je crois que la question qu'on se pose tous les deux à ce moment-là, c'est : de quelle musique le film a-t-il besoin ? Quel type de lien la musique doit-elle créer avec ce scénario, avec cette histoire, avec ces personnages, avec ces espaces ? Est-ce que ça va être une musique qui accompagne l'émotion, soutient l'émotion, qui porte les scènes ? Ou est-ce que c'est une musique de structure, avec des motifs qui reviennent, qui passent d'une scène à l'autre, qui crée une sorte de *surmoi* musical, par exemple ? C'est un peu léger comme expression, mais la musique peut être une voix supplémentaire, apporter une voix supplémentaire. Elle n'est pas organique au film, elle ne se superpose pas, elle chante autrement. Donc voilà on a cette discussion : « C'est quoi la musique du film ? »

**ÉRIC NEVEUX** Oui c'est ça, la première réflexion c'est souvent une réflexion sur la couleur aussi. Dans tous ces extraits, c'est formidable de voir la variété incroyable des timbres, les approches néo-classiques, pop, la musique électronique, les approches complètement décalées, etc. J'utilise toujours le terme « terrain de jeu », chaque film étant un nouvel univers. Musicalement, ça nous ouvre à chaque fois des perspectives différentes. Et dans la discussion avec les réalisateurs, réalisatrices, et les monteurs, monteuses, on va poser des bases, qu'on va parfois totalement remettre en question au bout d'une semaine de travail. On va se dire « Oh la la, l'approche orchestrale c'est une très mauvaise idée, c'est une catastrophe. » On essaye, on cherche. Un film est aussi évidemment une œuvre collaborative. Comment on agence, et comment on crée la matière du film ensemble. C'est pour ça que le rapport au montage est pour moi primordial. Sur les films sur lesquels je travaille, je suis content d'être en interaction avec le montage. J'aime aussi commencer assez tôt pour avoir le temps de se planter et de chercher, d'essayer des directions et d'éventuellement se rendre compte qu'elles ne sont pas les bonnes.

**DELPHINE CIAMPI** J'ai beaucoup travaillé avec la même monteuse, et effectivement c'est très important. Au départ c'est la réalisatrice qui

me donne le scénario, je le lis et effectivement ça commence par des idées de couleurs, ou de matières que je vois tout de suite, ou que je cherche. Et après, bien plus tard, c'est avec la monteuse que commence tout le dialogue. La chance de travailler avec la même personne sur plusieurs films fait qu'on se connaît maintenant et quand elle me dit qu'elle a besoin de quelque chose de « déconstruit », je vois très bien ce qu'elle veut dire et on cherche ensemble. C'est là que ça devient vraiment très intéressant et excitant, et on cherche, on se trompe, ou on trouve.

**ÉRIC NEVEUX** Je rebondis sur le mot « dialogue » qui est un mot clef. « Dialogue » et « langage ». Ce qu'on entend très souvent sur des nouvelles collaborations, c'est par exemple « Je ne sais pas parler de musique, je ne suis pas musicien. » C'est plutôt une bonne nouvelle pour un compositeur d'avoir des réalisateurs ou des monteuses qui ne sont pas musiciens. Ça peut paradoxalement être assez compliqué quand c'est le cas.

**PAULINE CASALIS** Alors on parle en termes de couleurs ?

**ÉRIC NEVEUX** Oui, on parle beaucoup en termes de couleurs, de textures et de rythmes. On utilise des notions musicales, qui sont également des notions picturales. C'est amusant comme ça se croise dans le champ lexical. On utilise des mots simples en fait. Ces couleurs on va les définir assez tôt. Puis on s'en va dans une couleur musicale. Mais je reviens aussi souvent sur la narration : qu'est-ce qu'on cherche à dire ? Ensuite, la question c'est : comment ? Et quand ? Est-ce qu'on décide de jouer la scène ou de jouer le contrepied de la scène ? Le dialogue n'est pas un dialogue technique musical ou cinématographique. C'est un dialogue sur le sens, sur la narration et l'émotion.

**BENOÎT BASIRICO** Je voulais donner l'exemple de réalisateurs qui ne composent pas forcément eux-mêmes la musique, mais qui sont musiciens. Par exemple, Denis Dercourt est musicien. Il donne des cours dans un conservatoire. Il me disait que quand il est en montage — il est monteur sur certains de ses films — il est obligé de ne rien écouter comme musique, parce qu'il a besoin d'écouter la musique du montage. Ayant l'oreille sensible, il y a une schizophrénie pour lui. Et il doit mettre de côté son oreille musicale pour se concentrer sur la sonorité de son montage. Éric Rohmer, je ne sais pas si certains le

savent, avait un pseudo en tant que compositeur de certains de ses films, et la plupart des films de Rohmer n'ont pas de musique. Parce qu'en tant que musicien, il se contente de la musique du film, de la musique des dialogues.

**PAULINE CASALIS** Est-ce que vous êtes adeptes — ça a été la mode, est-ce que ça l'est toujours ? — de donner des couleurs spécifiques, une palette de couleurs à des personnages, de faire arriver un thème avec un personnage ? Ou avec une action, qui est amenée à se répéter, et la musique revient comme un leitmotiv avec elle ?

**DELPHINE CIAMPI** Ça s'essaye et parfois ça ne marche pas. La couleur du personnage principal, finalement, c'est redondant. Il n'y a pas de règle.

**ÉRIC NEVEUX** Oui, c'est une question qui revient souvent. Encore une fois, chaque film est tellement spécifique. C'est évident qu'on a des regroupements thématiques dans certains cas. Mais moi je ne raisonne pas tellement comme ça en fait.

**PAULINE CASALIS** J'ai l'impression qu'avec les séries, on a vu se développer des thèmes récurrents.

**YANNICK KERGOAT** On essaye quand même de ne pas être pléonastique. De ne pas être collé à un thème. Si à chaque fois qu'un personnage pousse une porte on entend sa petite musique, au bout d'un moment ça devient lassant et ça finit par ne plus vouloir rien dire du tout. Un thème a vocation à revenir, mais en se transformant. Ce qui est intéressant c'est quand il se transforme dans la progression du film, pour accompagner et raconter quelque chose de la transformation des personnages, des situations, des affrontements, d'une intrigue, tout ce qui va au-delà de l'incarnation d'un personnage. Donc c'est en ça qu'on utilise des thèmes.

**ÉRIC NEVEUX** Oui, un thème des états du film et des états de la narration. C'est vrai que dans des cinémas plus codifiés - j'ai fait pas mal de films d'animation par exemple - avec beaucoup de musique, peut-être qu'on retrouvera cette idée du thème du personnage. Ou bien, en ce moment, je fais un film avec Nicolas Vanier, qui est un film pour un assez jeune public, et c'est vrai qu'il y a cette idée d'une couleur spécifique par rapport aux arcs narratifs, qui sont en l'occurrence

reliés à des personnages. Mais notre rôle aussi c'est, partant de cette idée-là, d'essayer d'élargir un peu le débat musicalement, pour qu'à l'arrivée ça soit quelque chose qu'on ne sente pas. Enfin qu'on sente sans le remarquer disons.

**PAULINE CASALIS** Deuxième projection : je laisse Juliette présenter l'extrait qu'elle a apporté.

**JULIETTE HAUBOIS** C'est le générique début d'un film que j'ai monté l'année dernière, qui s'appelle *Voir le jour*<sup>7</sup>, et qui sortira en salle dans l'année. J'en profite pour remercier la production, Les films de la nuit, et le réalisateur Stanley Woodward, d'avoir bien voulu nous donner à voir cet extrait. On a choisi le générique de début parce que ça ne dévoilait pas trop le film, et parce qu'il y a une proposition musicale particulière dont on pourra parler après.

[Extrait]

**PAULINE CASALIS** Juliette peux-tu nous raconter comment cette musique, en contrepoint, qui apporte une couleur particulière, est arrivée ? Comment ça s'est passé ?

**JULIETTE HAUBOIS** C'est un peu gênant de parler de cette musique en présence de deux compositeurs, parce que cette musique n'a pas été faite spécialement pour le film. On est parfois amenés à travailler avec des morceaux qui ont été apportés, choisis par le réalisateur. Sur ce film-là, il y avait une appréhension à faire intervenir un compositeur. C'était encore un peu fragile.

Donc cette musique, c'est un morceau des *Witches*, qui est un ensemble musical qui a tout un répertoire autour des musiques gaéliques irlandaises du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est vraiment un travail très particulier. Je pose parfois comme question au réalisateur : « Quels éléments alimentent ton oreille, ton univers sonore ? À quoi tu penses ? » Il se trouve que cette musique est arrivée très vite, et j'avoue que la première fois, j'étais assez étonnée de ce choix, parce que c'était assez loin de ce que j'avais imaginé. Même si, très vite, j'ai senti le pourquoi. Il se trouve que ce film est un conte moderne, une aventure

7- Le film a changé de titre : *Les Grands Moyens*. Il n'est pas encore sorti.



Benoît Basirico, Delphine Ciampi, Éric Neveux

moderne, mais qui a à voir avec quelque chose d'archaïque et profond. Je crois que pour le réalisateur, ce choix-là, c'était vraiment une volonté de faire coexister dans le générique les deux univers que le film va déployer tout du long. L'univers assez froid et moderne d'une banque et une musique beaucoup plus ancienne, faite d'arabesques, de rondeurs, assez sautillante et assez joyeuse aussi. Et qui évoque quelque chose d'ancien, d'assez magique, les légendes... ce qui va faire écho beaucoup plus tard dans le film.

Je me rends compte que j'ai un rapport très intuitif à la musique, mais je pense qu'on l'a tous. On n'analyse pas forcément tout ce qu'on fait, pourquoi on met telle musique à tel endroit. Là, il se trouve que c'est un générique de début, il y avait vraiment une volonté d'entraîner. Cette musique, chaque fois que je l'entends, j'ai envie de me balancer à son rythme, et on a eu envie de la mettre assez forte. Elle est présente, elle s'impose. Les dialogues, on les entend, mais ce n'était pas la priorité. C'est un générique qui est aussi une séquence, donc il a fallu travailler la musique, les dialogues, les sons d'ambiance, mais aussi le rythme visuel du générique qui apparaît sur les images. Donc tout ça a été un travail sur plusieurs niveaux, pour que l'ensemble nous semble cohérent, pour qu'à la fois on comprenne la séquence, qu'on soit pris dans ce flux et qu'on arrive aussi à lire les titres.

**PAULINE CASALIS** Il y a eu un compositeur sur le film ?

**JULIETTE HAUBOIS** Oui, plus tard.

**PAULINE CASALIS** Alors comment s'est-il accordé avec les musiques déjà en place ?

**JULIETTE HAUBOIS** C'était justement très intéressant. C'est un premier long métrage et j'ai eu affaire à un réalisateur qui a eu, dans un premier temps, un peu peur de travailler avec un compositeur. Il voulait d'abord trouver son film, pour ensuite accepter une nouvelle collaboration. Travailler avec un compositeur dès le départ, c'est super riche, mais tous les réalisateurs ne sont pas prêts à ça. C'est une autre collaboration. Il faut être assez à l'aise avec ce qu'on a envie de faire, avec la vision qu'on a de son film. Certains réalisateurs, qui sont fragiles en arrivant au montage, ont besoin d'être dans leur film, d'en trouver la couleur, soit par des musiques qu'ils vont apporter eux, soit en travaillant le film. Stanley Woodward, c'est quelqu'un qui aime la musique, ou plutôt qui aime vraiment le travail sonore. Pour lui, et je partage cet avis, la composition sonore d'un film va du montage son à la musique, et ça a à voir avec l'inconscient du film. Il y a ce qui se déplie au premier plan pour le spectateur au niveau de l'image, mais le son vient travailler quelque chose de souterrain. Cette densité, cette profondeur, cette vie intérieure des films, elle se compose. Donc, ce réalisateur a eu besoin de passer par de la musique qu'il a apportée lui-même. Et plus tard, une fois que le film a été trouvé, que le montage son même était en cours, on a fait appel à un compositeur, Jean-Damien Ratel, qui compose aussi beaucoup pour le spectacle vivant. Il a fait une musique particulière, il est venu s'intégrer à certains endroits sur des morceaux que nous avons choisis. Il a apporté des touches en fait, et parfois presque de la musique concrète. C'était très délicat, parce qu'il est arrivé assez tard, mais il a finalement apporté une couleur très particulière.

**ÉRIC NEVEUX** Je trouve que le générique est formidable, la musique est très forte. Indépendamment du fait que ce soit un réalisateur qui était, au départ, un peu inquiet de faire composer quelqu'un, j'ai l'impression que de travailler d'abord avec de la musique existante, sur des moments importants — pas juste des musiques d'ambiance ou des choses comme ça, peut aussi justifier de faire intervenir le compositeur ou la compositrice plus tardivement dans le processus. Je l'ai vécu avec Patrice Chéreau sur *Intimité*, dont j'ai composé la musique originale. En l'occurrence, Patrice m'avait demandé de réfléchir avec lui à toutes les musiques préexistantes, et il y en a

énormément dans le film parce que ça se passe à Londres dans des bars, etc. Il a commencé par me demander de chercher des musiques « en situation », jouées en in et en off, et aussi des musiques qui n'étaient pas justifiées par des sources diégétiques. Une fois que ce travail était fait, le film était déjà très très musiqué par toutes ces chansons, et Patrice m'a dit : « Maintenant tu vas pouvoir composer la musique originale. » J'étais très surpris, très content évidemment. En fait, avec ces musiques, on avait structuré musicalement le film, et il avait en tête un autre espace pour la musique originale. Le fait d'arriver avec ce champ musical très défini, ça rendait la composition originale assez fluide et très agréable.

Je rebondis juste sur une autre expérience, parce que je travaille avec Emmanuelle Bercot sur son nouveau film. Emmanuelle n'utilisait pas de musique originale. *Sur La tête haute*, elle m'avait demandé d'intervenir sur quelques scènes, genre deux semaines avant Cannes, parce qu'il fallait remplacer les musiques temporaires... Et là sur son nouveau film, elle a décidé qu'on allait y aller d'entrée de jeu. Alors vous savez peut-être que le film a été interrompu et que le tournage va reprendre. Donc Emmanuelle s'est retrouvée en montage, et un petit peu avec moi, à travailler sur un film partiel où il manque 30 jours de tournage. Je l'ai vue réagir. J'ai senti qu'elle découvrirait ce que c'est que d'écouter une musique très tôt, de devoir se poser la question d'une musique originale pour le film, avec cette perspective d'un tournage qui allait reprendre longtemps après. Et j'ai senti que c'était un peu inquiétant. D'ailleurs, quand je lui ai fait écouter les premières musiques — et quand on fait écouter une musique, on a souvent les gens derrière nous, on est devant, on appuie sur *play* et puis on a cette espèce de pression dans le dos, (*aux monteurs*) que vous avez aussi d'ailleurs (*rires*) — et quand je me suis retourné, Emmanuelle était comme ça « Je crois que j'aime bien, j'aime bien... » (*rires*). J'ai senti que ça ouvrait un champ, de réfléchir si tôt à la musique. On s'est vus pas mal de fois depuis. On a pas mal avancé, avec les deux monteurs, Julien Leloup et Yann Dedet. Et on rentre dans ce processus d'allers-retours. Ça devient un truc collaboratif, agréable. Mais ce n'est manifestement pas simple, surtout pour Emmanuelle, qui utilisait dans ses films, des synthros, des musiques préexistantes, et les utilisait je trouve avec bonheur. Donc c'était une vraie évolution de sa méthode de travail, et ça c'est assez passionnant.

**PAULINE CASALIS** Ça m'amène sur la question des musiques temporaires au montage, qui peut être assez problématique. Comme tu dis, elles peuvent guider le travail du compositeur. Certains monteurs le font très volontiers, ils en ont besoin pour travailler. Pour d'autres au contraire, c'est compliqué. C'est un moment un peu délicat au montage. Quelquefois on est contraints pour des visionnages de mettre des musiques « en attendant que. » Alors, pour vous les monteurs : comment ça se passe ? Est-ce que vous savez monter sans musique du tout en attendant ? Ou est-ce que ça vous aide de mettre des musiques temporaires ? Et puis pour vous compositeurs, est-ce que ça ne vous coupe pas un peu l'herbe sous le pied ? Est-ce que vous ne vous retrouvez pas un peu pris de court et prisonniers des premières tonalités qui sont arrivées ?

**YANNICK KERGOAT** Oui ça arrive très souvent de monter avec des musiques temporaires. Il y a deux cas de figure. On peut monter des musiques temporaires qui viennent de la discothèque du réalisateur, du monteur, du producteur, ou d'un conseiller musical, qui est engagé pour donner un panorama de musiques possibles. Ou alors, ça peut être des musiques temporaires du compositeur, qu'il a composées pour d'autres films. On se dit qu'on reste dans le style du compositeur, de sa tonalité, que ça nous rapproche des musiques finales, et qu'on évite ainsi ce qui se passe assez régulièrement : on s'attache beaucoup aux musiques qu'on a montées. Pourquoi ? Parce que c'est extrêmement intrusif une musique. Vous voyez à quel point ça change une scène, ça transforme de manière extraordinaire. Donc ceux qui fabriquent le film finissent par s'y attacher énormément, jusqu'à considérer, au bout d'un moment, que le film, la scène, est complètement organique avec la musique.. D'autant plus qu'on a ajusté l'image à la musique, de façon parfois extrêmement fine — même si c'est surtout pour nous-mêmes, parce qu'on se rend compte que c'est assez peu perceptible à la fin, on se dit « Oui ça flotte quand même » (*rires*). Mais nous on y a vraiment mis de la précision : c'est-à-dire tel accent de violon doit tomber pile sur le regard qui s'ouvre à ce moment-là ou sur le changement de plan. Il y a toute une composition qui se produit entre la musique et l'image. Donc changer de musique après, ça peut vraiment être un drame terrible. Je l'ai vécu avec un grand compositeur français, dont je ne citerai pas le nom. Il travaillait déjà avec ce réalisateur depuis plusieurs films, mais sur ce film-là, il n'y avait pas beaucoup d'argent, donc il était d'accord pour composer trois-quatre musiques mais pas



plus. On avait monté une scène avec une musique d'un de ses films précédents, et il était censé la remplacer à la fin. Catastrophe ! (*Rires*) Ça s'est fait quand même, parce que pour la production les musiques qu'on avait montées n'étaient pas « achetables », il n'y avait pas le budget, mais ça a été terrible... Ça a vraiment été une douleur de la changer cette musique-là.

**DELPHINE CIAMPI** J'ai eu une expérience similaire aussi. Quand on a monté avec une certaine musique, si vous la changez, ça change aussi la scène d'avant, et celle d'après. Donc, c'est tout un long moment de travail qui est remis en cause.

**YANNICK KERGOAT** Juste pour conclure, il arrive régulièrement que des musiques temporaires deviennent définitives, et que s'ensuive une bataille avec la production sur les droits, pour dire : « Cette musique-là, cette interprétation-là, cette version-là de telle musique classique, par exemple, c'est celle-là qu'on veut. Et débrouillez-vous pour l'acheter. »

**JULIETTE HAUBOIS** Inversement, j'ai aussi fait l'expérience d'apprendre à me défaire d'une musique. On a monté avec une musique... et oui, chaque raccord est calé avec telle chose... on a l'impression que la séquence va s'écrouler si ce n'est pas cette musique-là et on va la défendre mordicus. En même temps, je trouve que c'est aussi très riche de donner à recomposer la séquence à un autre regard, une autre oreille, qui est censée être là au service du film. En tant que monteur, c'est vraiment intéressant de constater que « Ah oui c'est vraiment pas pareil » mais ça marche aussi, ça apporte même quelque chose de différent, qu'on n'entendait pas forcément comme ça au moment où on montait la séquence. Sur le film de Stanley, il y a eu quelques musiques dont on n'a pas réussi à avoir les droits. Moi j'étais « Ah mon dieu, ça va être terrible », parce que c'était une musique d'une compositrice contemporaine qui apportait une touche vraiment très particulière. Finalement Jean-Damien Ratel a composé quelque chose de très différent, et qui était aussi très intéressant. Ça gardait l'esprit et la profondeur de la séquence, et de l'ensemble du film. Il avait très bien compris où le film se situait. Donc c'est aussi intéressant de se défaire des musiques avec lesquelles on travaille.

**ÉRIC NEVEUX** Les anglo-saxons appellent ces musiques temporaires des *temp love*, c'est assez parlant. (*Rires*) Ça fait aussi partie des

petits moments de solitude de la vie quotidienne du compositeur : arriver devant une musique qu'en général on trouve également assez formidable, qui est très « lockée », qui a sa place à tous points de vue, et pas uniquement en termes de points de synchronisme, mais aussi parce qu'elle a vécu longtemps dans le montage, a été vue et revue par tout le monde en projection, etc. C'est un des trucs les plus durs. Mais c'est un défi, il faut le prendre comme ça.

A mon avis dans 99 % des cas, on ne peut pas rester proche d'une musique comme ça. Sans même parler de plagiat ou d'imitation, je pense qu'il faut essayer d'aller chercher autre chose. Il faut s'appuyer sur la compréhension et sur le dialogue qu'on a eu sur le film. Finalement ce qu'on cherche c'est une sensation, une idée, un aspect narratif, à trouver dans la couleur de la musique originale. Mais c'est très difficile parce qu'il faut re-fabriquer une sensation, sur une scène qui rend tout le monde content, et qui est cohérente avec la partition. Donc sincèrement, pour moi, c'est l'une des choses les plus délicates.

**PUBLIC** Je suis monteuse et je voulais ajouter quelque chose à propos de « s'habituer à une musique », qu'elle soit une musique temporaire ou composée par le compositeur du film. Il y a un truc qui arrive, c'est que la musique va tellement bien sur la scène qu'on arrête de la monter. Alors qu'en fait il y aurait encore du travail sur la séquence, mais on est tellement contents de la façon dont les choses fonctionnent, s'ajustent et tout, qu'on n'ose plus retravailler la scène. On a peur de casser un truc qu'on a trouvé. C'est un piège dans lequel on peut s'enfermer en tant que monteur, quand on a un truc qui fonctionne bien. Cela rejoint aussi l'idée qu'il faut apprendre à s'en défaire, parce qu'à un moment donné il faudra retravailler la séquence, et accepter que ce qu'on a trouvé dans le rapport à la musique se modifie, se perde et se retrouve. Et souvent quand on ose s'y remettre, on se rend compte que, si la musique est la bonne pour la séquence, on peut y aller, on peut retravailler, bouger les raccords, les calages, ça va continuer à marcher.

J'ai aussi une question : il y a des films où le réalisateur ou la réalisatrice arrive avec une idée de type de musique, c'est-à-dire du rock, du jazz, etc. Est-ce qu'en tant que compositeur de musiques de films vous êtes choisis par rapport à un style musical qui vous est propre, ou bien pouvez-vous aussi vous adapter à une demande qui serait différente de votre style ? Je pense que ça doit dépendre des compositeurs,

mais êtes-vous plutôt choisis pour votre capacité à composer des couleurs et des styles différents, ou pour votre propre personnalité musicale ?

**DELPHINE CIAMPI** Je suis arrivée dans le milieu de la musique de films plutôt récemment, et je suis guitariste de rock à la base. Je travaille surtout avec une réalisatrice, toujours avec la même monteuse, qui connaissent mon travail pour le film, qui n'est pas du tout rock. Ça marche bien, donc elles me redemandent à chaque fois.

**ÉRIC NEVEUX** Souvent quand on nous appelle, c'est parce qu'on a écouté notre musique et surtout aimé un travail précédent sur un film. J'ai remarqué que quand on a la chance de collaborer plusieurs fois avec des réalisateurs et monteurs, il pourra y avoir, tout à coup sur un film, l'envie de faire autre chose, et là on va sortir du style initial qui nous a fait collaborer. Par exemple : « Allez tiens, partons vers des choses acoustiques » alors qu'on a fait des choses très électroniques auparavant. C'est une grande richesse de la musique de films, de faire *reset* d'une certaine façon à chaque projet. Je pense que le challenge en tant que musicien, c'est de garder sa ligne, son style, en se promenant dans différents types de films. Un de mes maîtres c'est Ennio Morricone, qui a fait ça incroyablement bien. Il a une palette immense, de par sa filmographie et la variété des choses qu'il a faites, mais il a réussi à garder une vraie cohérence dans son travail. Donc, c'est dommage d'être enfermé dans une couleur musicale, il y a tellement de choses qu'on peut explorer. C'est la démarche, la façon qu'on a d'interagir avec l'image, qui trace la ligne.

**BENOÎT BASIRICO** Il faut garder à l'esprit que le travail de chacun c'est d'être au service du film, donc il faut que le film soit le meilleur possible. Sur la question des musiques préexistantes, cette musique qui vient d'un album, ou même d'une musique de film antérieur, qui n'a pas été composée pour le film, quand elle est assumée, ça peut être bien pour le film, Tarantino l'a très bien fait. Parfois moi je tique parce qu'il y a des musiques préexistantes non assumées, qui auraient pu être celles d'un compositeur. Parfois un compositeur écrit un thème, qui crée l'unité du film, et à un moment donné il y a le climax, la scène que tout le monde attend, et par manque de confiance du réalisateur dans la musique originale, il met Beethoven ! Ça fonctionnera à tous les coups, c'est une facilité. Mais c'est ce que j'appelle une musique

préexistante pas assumée. C'est-à-dire qu'elle ne joue pas le rôle d'une musique préexistante. Elle est là par manque de confiance dans la puissance d'une musique originale. C'est pareil pour le *temp track*, cette musique également pré-existante mais qui est destinée à être remplacée par la musique originale. Pour la plupart des compositeurs, c'est un guide. Tout de suite le compositeur sait où aller, c'est le côté positif. Mais très vite il faut l'oublier, parce que, le côté négatif, c'est le phénomène d'imitation, courant à Hollywood. Par exemple, je pense qu'il y aura du *temp track* de *Joker* pendant 5 ans. Donc le problème, c'est que tout le monde va faire du «Joker» et du violoncelle dans les prochaines années. Hans Zimmer par exemple a beaucoup servi pour des *temp tracks*, suite à *Dark Knight*, et donc pendant 10 ans, il y a des musiques de blockbusters qui tuent les thèmes. Parce que les compositeurs passent après ce que Hans Zimmer a fait pour *Dark Knight*, mais Hans Zimmer lui-même quand je l'ai interrogé là-dessus, a dit que ce qui était bon pour *Dark Knight* ne l'était pas forcément pour un autre film. Il déplore lui-même le fait d'être devenu la cause d'une standardisation. Donc le *temp track* a tendance à tout lisser. Le conseil que je pourrais donner aux compositeurs, pour le plaisir du spectateur, et pour l'innovation, la création, c'est quand il y a des *temp tracks*, de proposer quelque chose de complètement opposé, et parfois ça fonctionne. Par exemple sur *2001, l'Odyssée de l'espace*, Alex North, qui a travaillé avec Kubrick, a été tellement fidèle aux références, qu'au final Kubrick a décidé de l'éjecter. Alors il a été un peu malhonnête parce que c'était son idée de départ : il a travaillé avec Alex North en sachant qu'il voulait garder les musiques de Strauss et de Ligeti, etc. Malgré tout, si Alex North avait fait une autre proposition complètement opposée aux *temp tracks*, peut-être que Kubrick aurait gardé ses musiques.

**YANNICK KERGOAT** Il faut quand même dire qu'on n'est pas complètement naïfs, et qu'on connaît ce rapport aux musiques temporaires. Donc quand un compositeur a été choisi, avant le tournage ou pendant le tournage, on peut démarrer un dialogue très tôt, on est dans le plaisir d'avancer ensemble. Quand je disais que c'est très intrusif la musique, on sait à quel point ça va être important, où ça va jouer, transformer, et on a besoin de s'acclimater avec la musique mais aussi avec celui qui la compose, qui devient un partenaire dans l'équipe. Qui vient aux projections et avec qui on déjeune, on dîne. C'est vraiment important de nouer un dialogue. Et la question « Quelle musique il faut pour ce film ? »

se pose très tôt avec le compositeur. Un compositeur qui est capable d'avoir une palette très très large, d'écouter, de comprendre les choses qui se disent autour de la musique, du scénario et du montage, et puis d'aller chercher dans sa capacité à faire des propositions différentes à chaque fois, c'est extraordinairement agréable. On avance ensemble, les maquettes évoluent, la compréhension de la place de la musique évolue avec le montage lui-même, avec le film qui se transforme.

Je me souviens que sur un film qu'on a fait avec Éric, on s'était dit, très tôt — c'était un film où le réalisateur n'était pas très présent, donc le dialogue s'était beaucoup passé entre nous deux — on s'était dit que ce qu'il fallait pour ce film, c'était une musique dont on aurait l'impression qu'elle était en train de se faire, de se jouer. On voulait une musique très *live*, qui donne un sentiment de présence des musiciens dans le film. Au-delà même du type de musique en elle-même. J'avais été extrêmement impressionné dans le film *Bloody Sunday* par le fait que la chanson de U2 qu'ils avaient utilisée était la version live en concert. Qui donnait une puissance, wow ! On s'est dit qu'il fallait sur ce film retrouver ce lien, ce sentiment d'avoir quelqu'un qui joue. Pas une musique, mais des gens qui la jouent, et c'est ce qui a été fait, en trouvant une sorte de petite formation, guitare électrique, etc. Donc ça, ça a été le déclencheur pour cette musique. Tu peux en parler peut-être Éric ?

**ÉRIC NEVEUX** Oui c'est intéressant parce que là c'était conceptuel au départ. Et après ça devient totalement empirique au moment où on prend un instrument — pour ce film, une guitare électrique. Je ne suis pas guitariste, donc c'était vraiment une approche intuitive et fragile. Je pense que ça contribue d'ailleurs à ce truc qu'on a trouvé à l'arrivée, c'est-à-dire à sentir que c'était une musique un peu organique et qui manquait de savoir-faire, qui se cherchait aussi. Par rapport à la narration du film, ça avait vraiment du sens. Après on a fait rejouer des choses par des musiciens, et on n'est pas partis dans l'idée d'aller chercher les meilleurs qui soient forcément. On a cherché des gens qui avaient des approches particulières, on a gardé quasiment tout ce que j'ai joué moi-même, encore une fois sans être techniquement guitariste, et on a creusé ce truc-là pendant tout le film.

Si je fais un lien aussi avec ce que disait Benoît, il faut quand même dissocier l'approche anglo-saxonne et surtout américaine, par

rapport à la musique aujourd’hui. Parce qu’aux Etats-Unis, il y a des *music editors*, des « monteurs musique. » C’est un poste au générique de tous les films. Ce sont des gens qui sont là pour manipuler la musique pendant tout le processus, qui en dépossèdent de fait les monteurs — qui touchent en fait assez peu à la musique, surtout quand les compositeurs arrivent. Mais il y a aussi des *temp editors* — c’est vraiment pour la machine commerciale américaine, et un peu au-delà quand même — qui sont uniquement là pour *temp tracker* le film de A à Z, avant que le compositeur arrive. C’est-à-dire que le film est musiqué, avec des musiques existantes. Et c’est ce qui crée cette sensation un peu de standardisation, de répétition, de carcan stylistique. Certains grands compositeurs contemporains américains disent — et ça m’a amusé — qu’ils écoutent la *temp track* une seule fois, pour avoir une perception, et ne la remettent plus ensuite, ce qu’on essaye tous de faire. C’est un guide intéressant parce que ça donne quand même des idées, mais le piège dans lequel on peut tomber, c’est de passer son temps à s’y référer. Là c’est fini : on va faire un score au mieux médiocre, au pire sur le fil du plagiat, ça n’a aucun sens.

Et là dans ce que dit Yannick, ce qui est chouette c’est qu’on est vraiment au cœur du cinéma indépendant européen. Dieu sait que j’aimerais qu’il y ait des *music editors* sur les films, parce que quand on passe en fabrication c’est très utile, et parfois ça manque. On est un peu seuls dans la finalisation de la fabrication de la musique. Mais le fait qu’on ait ce vrai rapport direct au montage et à l’écriture musicale au moment du montage, c’est aussi un tremplin créatif très fort.

**PAULINE CASALIS** Ça arrive au monteur de couper dans la musique, de tailler et de la reprendre.

**ÉRIC NEVEUX** Oui, en France ça ne se passe que comme ça, oui.

**BENOÎT DELBOVE** À la lecture de votre livre Benoît, on comprend que la plupart des réalisateurs ont un parcours avec, au début, une sorte d’idéal un peu puriste par rapport au film, où la musique serait une facilité et une espèce d’artifice. Je pense qu’en tant que monteur, on peut aussi passer par là, c’est-à-dire avoir une certaine méfiance par rapport à la musique. Est-ce que c’est très français cette méfiance

vis-à-vis de la musique ? Ou est-ce que c'est un passage naturel que tout le monde emprunte ? Parce qu'en même temps, en tant que spectateur... il y a une phrase de Johan van der Keuken qui le dit bien : contrairement à l'image qui reste toujours à distance, le son et la musique traversent la salle et nous pénètrent physiquement.

**BENOÎT BASIRICO** Je vais répondre au sujet des réalisateurs en France, qui ne sont pas forcément allergiques à la musique, mais qui préfèrent concevoir d'abord leurs films sans musique. Ce qui est intéressant et joli c'est que ces mêmes réalisateurs ont à un moment donné été sensibilisés à la question, et pour la première fois ils ont collaboré avec un compositeur. Mathieu Amalric par exemple m'a témoigné de ça. Et Robert Bresson, qui dans ses *Notes sur le cinématographe* refuse la musique, a travaillé avec Philippe Sarde à partir de *Lancelot du Lac*. En fait, Bresson a montré le film à Philippe Sarde en disant qu'il ne voulait pas de musique. Mais Philippe Sarde, qui était le frère d'Alain Sarde, le producteur du film, a dit à Robert Bresson, « Au début du film il est question d'une bataille. Est-ce que tu as filmé la bataille ? — Moi, jamais je ne filme la bataille ! » Alors Philippe Sarde lui a dit : « Voilà, moi je vais te faire la bataille. » Et quand on voit le début du film, il y a des tambours, des percussions, on sent la bataille. Donc le compositeur arrive à convaincre un réalisateur de la nécessité de la musique quand il lui fait comprendre que la musique n'est pas redondante, ne va pas raconter la même chose que ce qui a déjà été filmé, qu'elle peut évoquer autre chose.

Beaucoup plus récemment, Antonin Peretjatko a très longtemps refusé la musique originale, parce qu'il y était allergique. Un jour, dans des ateliers, il a été forcé de travailler avec un compositeur, et ça s'est très mal passé, et depuis, il ne voulait pas de collaborateur musical. Donc il montait tous ses films avec de la musique préexistante. Pour la première fois, sur son prochain film, il collabore avec un compositeur. En fait, ce compositeur adore tellement les films de Peretjatko qu'à l'annonce de son prochain film, il l'a quasiment harcelé pour travailler avec lui, et à force d'insister, Antonin Peretjatko lui a finalement proposé de le rencontrer. Le compositeur a fini par repartir du studio avec un extrait du film, et il lui a fait une proposition musicale. Antonin Peretjatko a été conquis, et la collaboration s'est finalement faite. C'est intéressant ce genre de parcours, d'évolution. Et parfois ce sont les monteurs

qui enclenchent les collaborations. J'ai souvent entendu ça, que les monteurs fassent rencontrer le compositeur au réalisateur.

**PUBLIC** Je voulais revenir sur la séquence de *Voir le jour* montée par Juliette. J'ai trouvé très intéressante la manière dont les éléments s'agencent au montage. Parce qu'il y a la musique, la mise en scène avec les mouvements de caméra, le rythme. Comment concrètement ça s'est joué, entre le rythme de la mise en scène et le rythme de la musique. Au montage, quel rythme ou contre-rythme as-tu essayé de jouer ? Comment as-tu pris en compte tous ces éléments pour monter cette séquence ?

**JULIETTE HAUBOIS** C'est très difficile de répondre à ta question. Je crois que j'ai tout simplement fait avec mon ressenti, j'ai l'impression de ne faire qu'avec ça, à vrai dire. Je ne suis pas musicienne, donc je ne pourrais pas te dire que j'ai fait des coupes sur tel temps par exemple. On a travaillé assez vite, j'avais pré-monté cette séquence sans musique, et puis Stanley est venu avec ce morceau, qu'on a assez vite intégré. Je me rappelle simplement qu'on avait envie que le film commence sur le son direct des pas du personnage et de contre-balancer cet espace sonore qui commençait à se créer, par l'arrivée de cette musique. Donc on ne voulait pas que la musique arrive tout de suite, on voulait que les deux univers se rencontrent. Après en terme de rythme, tous les monteurs qui sont présents savent bien que c'est un processus très intuitif, c'est une danse, il s'agit de trouver le bon équilibre entre le jeu de la caméra et les mouvements intrinsèques au plan, et le rythme même dans lequel les plans se déploient dans la séquence.

Mais j'aime que la musique crée en effet des événements dont je ne suis pas témoin, ou que le film ne m'a pas déjà montré, que la musique crée un espace dans lequel en tant que spectatrice et monteuse je vais me plonger. Donc là, entre cette musique gaélique et cette image froide et contemporaine, se crée un espace, une interrogation, un fossé, qu'on n'a pas besoin d'analyser plus que ça, mais qui intrigue. Ça crée un espace, et c'est ça qui m'intéresse, et évidemment il y a un jeu de rythme entre les deux.

Je pense que la difficulté a surtout été de caler l'apparition des noms des comédiens. Je ne sais pas si vous vous en êtes rendus compte, mais les noms sont vraiment calés sur le rythme du tambour qui est



derrière, et ça a été très long de trouver la bonne ponctuation, la cadence d'arrivée des noms. C'est quelque chose de visuel, qui se cale aussi avec la musique.

**BARBARA CASPARY** Cette musique qui est un peu en contrepoint avec cet univers architectural, on a l'impression qu'à un moment donné elle se fait complice du comédien, quand il danse entre les colonnes. Est-ce que ça c'est quelque chose qu'on va retrouver ? Est-ce que cette musique fait plutôt partie de son univers ?

**JULIETTE HAUBOIS** Oui, le personnage est un peu particulier, il est décalé. Il a un petit grain de folie dans ce monde. Donc, oui, ça vient faire écho à ce décalage-là du personnage. Quand il sort des arcades, alors que le banquier cherche à le faire cheminer dans les grands couloirs, lui virevolte. Il y a quelque chose d'une rencontre entre le personnage et la musique, qui est aussi très virevoltante et assez folle.

**PUBLIC** Comment la musique peut-elle remettre en scène le montage ? Déconstruire ce qui est fait au montage ou dans la mise en scène.

**YANNICK KERGOAT** Je ne sais pas si ça déconstruit le montage... Est-ce que vraiment une musique peut nous obliger à reformuler une scène au niveau du montage, à changer l'ordre des plans, sa longueur, son rythme interne ? Je pense que ça arrive rarement, parce que le processus va plutôt du montage à la musique, et que l'inverse ne m'est en tout cas pas arrivé.

Mais Juliette a dit tout à l'heure quelque chose qui me semble important, c'est que la musique exprime quelque chose d'autre dans le film, de plus souterrain, entre le surmoi et l'inconscient. Elle dit quelque chose d'autre que ce que disent les dialogues. Elle réinterprète, dans cette forme artistique particulière qu'est la musique. Et dans son lien avec le film, elle va créer un sens supplémentaire. C'est ça qu'on attend d'elle. Alors je ne sais pas où ce sens se situe, mais en tout cas il est rarement au niveau du scénario. Il est dans la sensation, dans un mélange très particulier. Quand on fabrique un film il y a deux tensions, il y a celle qui dit : « Je veux maîtriser ce truc. Même ce surmoi je veux en être l'auteur » et puis il y a l'autre qui dit : « Je veux être surpris, je veux lâcher le truc, je veux que ça arrive sans moi. » Moi je vis un peu ces deux situations. Quand on attrape la musique d'un

film au départ avec un compositeur, on est plutôt dans la première version, c'est-à-dire qu'on veut essayer de comprendre comment ça va jouer, on veut essayer d'anticiper la façon dont la musique va transformer le récit, teinter le film, changer le sens des scènes et du projet dans l'ensemble.

J'ai un souvenir par exemple — Éric, on ne travaillait pas encore ensemble à ce moment-là — mais avec le même réalisateur assez peu présent au montage. Je m'étais posé la question de la musique, et je m'étais dit que ce qu'il fallait ici, c'était une musique qui ne s'arrête pas. Je voulais vraiment que la musique soit une voix, c'est-à-dire qu'évidemment elle s'arrête, mais qu'elle recommence exactement à l'endroit où elle s'était arrêtée. Il n'y a pas de thème, il y a juste une sorte de musique qui se prolongerait dans le récit. C'était assez simple en même temps, parce que le film racontait l'histoire de deux personnages, avec une forme de suspens qui à la fin révélait que le sens de leur rencontre provenait du fait que leurs enfants étaient morts ensemble. Donc je voulais que la musique dise ça depuis le début. Comme si la musique devait les accompagner dans leur deuil, qu'elle savait depuis le début qu'ils étaient morts. Voilà je ne sais pas comment ça m'est venu, mais c'était cette idée-là. Et donc j'ai regardé le morceau le plus long que je pouvais avoir dans ma discothèque, le truc qui ne s'arrête pas, et j'ai trouvé un morceau de Jan Garbarek. Ça faisait 25 minutes. Et puis j'ai monté 3 minutes, puis à nouveau 3 minutes plus loin, avec vraiment la musique qui redémarrait pile à l'endroit où musicalement elle s'était arrêtée. Ensuite un compositeur est venu sur le film, à qui j'ai proposé cette idée. Il a fait une musique différente, mais avec le même procédé.

Donc par moments on a envie de maîtriser précisément le rapport que la musique va avoir avec le récit, et ce qu'elle va révéler de ce qui est souterrain. À l'arrivée, je préfère l'inverse (*Rires*). Je préfère le lâché, le fait que ça soit quelqu'un d'autre qui le dise dans cette magie incroyable, extraordinaire, c'est-à-dire, oui, quelque chose qui sort de l'ordinaire.

**ÉRIC NEVEUX** Du point de vue du musicien, l'inverse est aussi intéressant. Il y a un truc que j'adore quand on travaille : c'est de faire une musique pour une scène, et que le monteur ou la monteuse la mette sur une scène qui n'a strictement rien à voir. Ça se produit souvent, et ça m'interroge tout le temps. C'est marrant, parce qu'on passe des heures

à ciseler un truc sur une séquence — et je pense que quelque part ça se sent — mais tout à coup, le morceau est déplacé, et ça marche ! Et c'est pas déplacé ou remonté de quelques images sur la même scène, c'est vraiment sur une autre scène. Ça fait partie de ces moments où la confrontation musique/image crée des surprises et des choses qu'on ne contrôle pas justement. Évidemment ça s'inscrit dans un travail qui est organisé, ce n'est pas un jeu en soi. Mais ça montre la force de la musique confrontée à l'image, ces effets de surprise ou d'opposition qui peuvent se produire. Ça, c'est une partie très excitante.

**PUBLIC** Je trouve que la musique additionnelle en documentaire peut donner une coloration fictionnelle. Je voudrais savoir comment au montage vous travaillez ça, le rapport entre la musique additionnelle et les images réelles, surtout les images contemporaines. On a vu par exemple *Valse avec Bachir*, qui est un un film d'animation basé sur des entretiens, avec une mise à distance. Je parle de la musique extra-diégétique. Évidemment un documentaire c'est une narration, comme une fiction, mais éthiquement ce n'est pas exactement la même chose de construire un film en sachant que c'est une fiction, ou de construire un film en sachant que ce qu'on présente est la réalité — même si on sait tous qu'il y a une mise en scène. Est-ce que ça implique quelque chose dans la manière dont on traite la musique quand on monte un documentaire ?

**JULIETTE HAUBOIS** Je ne sais pas si je fais tant de distinction dans le traitement de la musique, que ce soit dans le documentaire ou dans la fiction. Ça dépend vraiment du film, du projet, du réalisateur, de l'endroit où se place le film. Que la matière soit documentaire ou fictionnelle, c'est un peu les mêmes apports. La musique est là soit pour apporter un contrepoint, soit pour donner une couleur à une séquence. Et en documentaire aussi, je dirais que la musique peut être utilisée pour donner une résonance ou un espace à une séquence. Elle va en effet apporter un côté fictionnel, mais dans le bon sens du terme. Enfin... il ne s'agit pas de bon ou de mauvais sens, mais elle va donner à sentir un personnage. En documentaire, on construit des personnages comme on peut en construire en fiction. Et la musique apporte en effet un côté narratif et va parfois faire décoller complètement un personnage, un film, de par l'ampleur musicale, donner quelque chose de presque mythique. J'ai vu par exemple un film au Cinéma du Réel l'année dernière, dont je n'arrive

pas à me rappeler le nom, avec un emploi très particulier de tubes italiens et ça donnait une force et un décalage qui étaient très surprenants par rapport au personnage qui était très ancré.

C'est toujours ce travail d'espace entre une matière très prosaïque, des séquences parfois très construites, quelque chose de très concret, et puis la musique qui vient apporter une transcendance, ou alors inversement une profondeur. En tout cas, c'est créer des espaces dans lesquels en tant que spectateurs on se délie, on ressent, on réfléchit.

**PUBLIC** Donc c'est le même travail qu'en fiction en fait.

**YANNICK KERGOAT** Oui, ça marche tout à fait de la même manière, et puis on pose la même question, c'est-à-dire : « Quelle musique pour ce film ? » La question morale, éthique, que vous posez, de la façon dont la musique va transformer le réel, effectivement ça dépend du niveau d'écriture du documentaire. Est-ce qu'on est vraiment dans quelque chose de très proche du réel, et sans intervention de mise en scène, etc. ? Ou est-ce qu'on est dans un film qui se permet de mettre en scène, de décoller un peu plus dans le montage ou dans le cinéma, de ce qui s'est réellement déroulé au moment du tournage ? Ça peut varier énormément.

**ÉRIC NEVEUX** En tant que compositeur, sur des documentaires, je sens une responsabilité un petit peu différente quand même. Évidemment comme dit Yannick, il y a tellement de façons de réaliser artistiquement des documentaires, que c'est impossible de généraliser, mais... confronté aux images d'un documentaire, je sens que je sors de la dimension littéraire d'un monde fictionnel. Je sens un peu plus le fait qu'en musique on peut vraiment modifier la perception d'une idée, d'une chose réelle. D'ailleurs il y a eu plein de choses sur l'importance de la musique dans les films de propagande, plein d'exemples avec différentes musiques sur la même scène, c'est incroyable le pouvoir évocateur de la musique. Et sans parler de propagande, je pense qu'en tant que compositeur, on a une responsabilité à garder à l'esprit, quand on travaille sur un documentaire. En tout cas, celle de savoir avec le réalisateur ou la réalisatrice quelle est la démarche du documentaire.

[Retour au sommaire](#)

Photos films

*M* : © New Story

*High Life* : © Wild Bunch distribution

*Ici je vais pas mourir* : © Les Alchimistes

*Que l'amour* : © Alter Ego/Night Light

*Heureux comme Lazzaro* : © Ad Vitam

*Jusqu'à ce que le jour se lève* : © D.R.

*Delfin* : © D.R.

*Frost* : © Rezo films

*Cyril contre Goliath* : © JHR films

Toutes photos des intervenants : © D.R.

Sauf pages 97 et 154 : © Carlos Cambariere (EDA)

*Transcription et adaptation*

Les Monteurs associés

*Design graphique*

Caroline Sauvage

*Parution* : mars 2022

ISSN en cours

Les Monteurs associés

c/o La Fémis

6 rue Francœur

75018 Paris

Les Monteurs s'affichent ont reçu le soutien  
du Centre national du cinéma et de l'image animée,  
de la Société civile des auteurs multimédia  
et d'Audiens.



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

LE  
MO  
TE  
S'A  
FIC