

Entretien avec Monique Fortier

Marcel Jean and Marie-Claude Loiselle

Number 77, Summer 1995

Le montage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25081ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Jean, M. & Loiselle, M.-C. (1995). Entretien avec Monique Fortier. *24 images*, (77), 16–18.

Entretien avec

Monique Fortier

PROPOS RECUEILLIS PAR MARCEL JEAN ET MARIE-CLAUDE LOISELLE

Entrée à l'ONF au tournant des années 60, ses rencontres avec Hubert Aquin et Claude Jutra notamment la plongent dans la réalisation puis rapidement dans un métier qu'elle adoptera avec passion: le montage. Monique Fortier, qui fut formée à l'école du direct sur les films de cinéastes tels que Pierre Perrault, Michel Brault et Bernard Gosselin, continuera de privilégier le cinéma documentaire — en montant entre autres plusieurs films de Jacques Godbout. Mais elle touchera aussi à quelques reprises à la fiction et non avec la moindre des réalisations puisque c'est elle qui signa le montage du désormais célèbre *Déclin de l'empire américain* de Denys Arcand.

Dorothée Berryman et Rémy Girard dans
Le déclin de l'empire américain de Denys Arcand.



24 IMAGES: À quoi travaillez-vous en ce moment?

MONIQUE FORTIER: Au film d'Anne-Claire Poirier, qu'elle réalise sur la mort de sa fille. Quand c'est arrivé, Anne-Claire préparait un film sur les rituels de deuil. Finalement, elle a décidé de faire ce film-ci. Cette mort m'a personnellement affectée, puisque Yann était ma filleule. Je n'ai jamais travaillé avec Anne-Claire auparavant, bien que j'aie été déjà assez proche d'elle.

N'y a-t-il pas là une difficulté particulière? Est-ce la première fois que vous êtes aussi proche du «contenu» du film que vous avez à monter?

Oui, c'est la première fois, mais ça ne pose pas de problème. Il va falloir, bien sûr, qu'on travaille de concert, car tout le film repose sur une lettre qu'Anne-Claire écrit à sa fille. Ça s'appelle *Lettre à ma difficile*. C'est donc elle qui a le contrôle de la structure. Après avoir vu les rushes, j'ai justement dit à Anne-Claire que je trouvais embarrassant de faire des suggestions, car tout dépend d'elle à cause de ce texte. Mais sans doute les suggestions viendront-elles avec l'évolution du montage...

Jusqu'à maintenant, donc, ces images ne sont pas trop douloureuses pour vous sur le plan émotif..

Non, parce que j'apprends beaucoup... J'ai beaucoup évolué grâce à ce film-là. Ce qui est merveilleux avec le montage, c'est qu'on a le temps. Le temps avec chaque film d'apprendre des choses et puis de s'imprégner d'une vision différente du monde. Ça va moins vite, par exemple, que pour les directeurs photo dont le travail est toujours plus court. Je les admire de savoir réagir dans l'instant même, sinon ils ont perdu cet instant unique. Nous, on peut tout redécoller, tout recommencer. Ça me convient parce que j'ai besoin de beaucoup de temps.

Généralement, participez-vous à l'élaboration du film ou avez-vous plutôt le réflexe de rester neutre?

Oui, j'ai ce réflexe en ce sens que je ne veux pas du tout aller au tournage. Le monteur, c'est le premier spectateur, et je n'ai nulle envie de savoir dans quelle misère fut tourné tel ou tel plan. Mais il peut m'arriver de lire le scénario lorsqu'il s'agit d'un film de fiction. Les gens s'assurent alors de notre contribution en nous passant le scénario, mais pour ce qui est du documentaire, on en parle simplement.

Vous disiez tout à l'heure que vous étiez assez proche d'Anne-Claire Poirier dans les années soixante; êtes-vous entrée à l'ONF en même temps?

Quand elle est arrivée, j'étais déjà là comme secrétaire. Mais le montage m'intéressait beaucoup. J'avais suivi ici des séminaires que donnait Tom Daly. C'est fou, ce qui m'intéressait, je ne sais pas trop pourquoi, c'était le montage des films d'archives. J'avais vu des films de Paul Rotha, comme les Britanniques en faisaient beaucoup, et je trouvais ça passionnant. D'ailleurs, j'ai commencé à la production dans un projet comme ça. J'étais assistante de Hubert Aquin pour *Du sport et des hommes*, film pour lequel il y avait beaucoup de recherche à faire.

Est-ce qu'on était à l'époque où, quand une femme voulait faire de la production, on la dirigeait vers le montage?

On ne nous dirigeait pas, on nous précipitait! Mais j'avais demandé moi-même à faire du montage. Un producteur m'avait dit: «Ah, les filles, on les forme et après elles se marient». J'avais alors une trentaine d'années et j'ai démontré à ce producteur, statistiques à l'appui, que pour les filles de mon âge qui n'étaient pas mariées, on ne prédisait pas de mariage au-delà de 5,6%! J'étais alors de retour d'Europe, quand Hubert Aquin m'a demandé de travailler pour lui. J'étais en même temps l'assistante du monteur. C'était l'époque de la campagne de presse qui allait déboucher sur la création des équipes françaises de l'ONF. On se réunissait chez les parents de Claude Jutra, à Boucherville, pour parler de nos projets. Chacun disait ce qu'il voulait faire. Moi, j'avais lancé l'idée de faire un film sur la beauté de la femme.

Vous l'avez fait...

Oui, mais je n'en étais pas satisfaite. J'aimais mieux le montage. Dire aux gens quoi faire, ce n'est pas du tout mon truc. J'aime mieux avoir le temps de penser tranquillement toute seule.

Donc vous avez commencé comme monteuse dans les années 60, au moment où le cinéma direct était en pleine effervescence. Était-ce différent de monter à cette époque, en comparaison avec aujourd'hui?

C'était le plaisir perpétuel!... L'effervescence, comme vous dites, faisait en sorte qu'on était véritablement précipité là-dedans sans avertissement et sans que personne ait pris la précaution de nous demander si on était capable de le faire. Si tu étais là et qu'on sentait que tu faisais partie de l'équipe, ça marchait. C'était aussi dif-



PHOTO: ONF

Les voitures d'eau de Pierre Perrault.

férent sur le plan du nombre de tournages; aujourd'hui il y en a beaucoup moins. Ça coûtait moins cher et les gens tournaient dans un enthousiasme incroyable, donc il y avait plus de métrage de pellicule tourné. Les films de Perrault, par exemple, se tournaient sur un, deux, même trois ans. On accumulait des choses et on se retrouvait avec 125 000 pieds de film, comme sur *Les voitures d'eau* qui est la première réalisation que j'aie faite avec lui.

Cela soulevait-il des difficultés particulières?

C'était surtout plus long à monter, puisqu'il y avait plus de matériel et plus de manipulations. Mais essentiellement, ça n'a pas changé. Il faut avant tout avoir un bon système de classification. Moi, je fais par exemple des cahiers de montage où je transcris toutes les choses qui en valent la peine. C'est justement parce que Pierre Perrault, pour qui la parole était très importante et qui écoutait tout le son enregistré, arrivait avec de volumineux cahiers, et comme il n'y avait pas de notation pour l'image, alors j'étais obligée de m'armer pour lui répondre lorsqu'il me disait: «Là, je voudrais qu'on mette telle phrase». Il fallait que je sois en mesure de dire par exemple: «Il n'y a pas d'image, ce n'est que du son». Il fallait donc que j'écoute moi aussi tout le son et que je le transcrive. Je devais répondre à ce qu'il me demandait avec un système de classification, de catalogage, de prises de contact avec le métrage pour éviter de chercher un truc dans tout le matériel. Il n'y avait pas non plus toujours de claquettes à l'époque: c'était marqué «claquette», mais il n'y avait pas de numéro. On essayait donc de savoir si c'était plus ou moins avant claquette, après claquette.

Comment l'expérience du documentaire a-t-elle servi votre travail pour des films de fiction?

Quand on travaille en documentaire, on trouve des trucs pour que le montage soit fluide. On n'a pas plusieurs prises pour chaque plan, on doit donc s'arranger avec ce qu'on a. On apprend à travailler avec le mouvement, avec le son, pour que le montage passe, avec les

plans de coupe qui sont nécessaires et non pas avec des close-up sur les mains... Avec la fiction, il y a toujours plus de façons de s'en débarrasser. En plus du choix des plans, le dialogue varie toujours d'une prise à l'autre ce qui donne plus de latitude. Il faut dire que maintenant, dans le documentaire, il y a beaucoup plus d'entrevues qu'avant, alors, on est pris dans une espèce de carcan d'où il est difficile de sortir. Tandis que dans les films de Perrault ou de Bernard Gosselin, c'était l'action qui prédominait et on pouvait la faire varier, prendre des raccourcis.

On a l'impression que de plus en plus, maintenant, les documentaires sont scénarisés rigoureusement, mais qu'en contrepartie au montage la structure est lâche, que tout peut se mettre dans n'importe quel ordre, parce que justement il s'agit d'entrevues.

Je ne suis pas sûre parce qu'en même temps les structures étaient beaucoup plus flexibles avec ces documentaires où on avait beaucoup de matériel, beaucoup de situations différentes et où on pouvait choisir de faire intervenir une situation avant une autre. Les structures étaient beaucoup plus souples, tandis qu'avec des entrevues... Un film comme *Médecin de cœur* de Tahani Rached, par exemple, repose sur toute une matière à communiquer. De sorte qu'au montage, l'ordre dans lequel le discours est donné constitue le seul point où l'on puisse intervenir. Le discours est donc beaucoup plus ordonné et logique, articulé à une information qu'on veut transmettre.

Vous arrive-t-il de monter le son?

Non, je l'ai déjà monté, mais la dernière fois que je l'ai fait, sur *Pour l'amour du stress* de Jacques Godbout, je me suis rendue compte que j'étais complètement dépassée... Au début de ma carrière, c'était plus facile à monter, il n'y avait que deux ou trois pistes et beaucoup plus de son direct. Maintenant, ils ont douze, treize, quatorze pistes!... Je suis allée entendre la semaine dernière des exposés sur le montage électronique. C'est fort intéressant: ces machines peuvent tout faire. C'est fascinant aussi, mais ça change totalement l'écriture. Denys Arcand, qui a monté son dernier film, *De l'amour et des restes humains*, en montage électronique puis a fini le final cut en 35 mm, m'a dit qu'il s'est rendu compte — bien qu'il ne dénigrerait pas cette technique — qu'à cause de ce montage vidéo, les plans étaient trop courts. Comme la définition d'une image électronique est moins bonne, on croit avoir tout vu, ou assez vu, et on est porté à couper. Ça donne donc des montages plus rapides. Tout cela a donc une incidence sur l'esthétique et le rythme de montage. Monter en 35 mm sur une Steenbeck et visionner ensuite en salle permet davantage de voir le résultat parce que la profondeur de champ est plus grande. L'écriture électronique et l'écriture de la pellicule sont deux choses complètement différentes.

Tous les films pourtant vont bientôt se monter en électronique.

Oui, certains monteurs au début sont épatés, mais leur enthousiasme retombe vite parfois. C'est tellement facile et ça va si vite

que ça enlève du temps de réflexion. Ça coûte très cher de louer ces machines, il faut donc aller vite. Ce qu'on a connu comme montage, notre génération, c'est l'âge d'or, le plaisir de travailler. On peut travailler longtemps, quand le temps passe sans qu'on s'en aperçoive.

En moyenne, un long métrage peut prendre combien de temps à monter?

Ça dépend si c'est une fiction ou un documentaire. Si c'est un documentaire, entre quatre et six mois. Pour *Le déclin de l'empire américain*, ce fut deux mois parce que le film devait être prêt pour Cannes.

Lorsque vous avez commencé à monter Le déclin..., pressentiez-vous ce que vous aviez entre les mains, quand on sait ce que le film est devenu par la suite?

On ne le sait jamais. Tout le monde disait même à Denys: «Change ton titre, ça n'a pas d'allure. On dirait un documentaire...»!

Lorsque vous montez, tenez-vous à ce que le réalisateur soit très présent à vos côtés?

Ce n'est pas absolument nécessaire. On s'entend sur les choses à faire, il faut des sessions de travail à deux. Avoir tout le temps quelqu'un derrière moi, je n'aime pas tellement. C'est un peu pour ça que je ne prends pas d'assistant; en tout cas, pas pour le documentaire. Pour ce qui est de la fiction, l'assistant travaille à temps plein, il est essentiel. Il y a tout un système de classification par plan, par scène, par prise, et son rôle est de garder ça parfaitement en ordre et toujours prêt. C'est son système et je ne m'en mêle pas.

Croyez-vous qu'il y ait un style propre à chaque monteur?

Chacun a une façon particulière de sentir les choses. Quand on fait le final cut et qu'on enlève deux images ici, trois là, cela se fait évidemment selon la sensibilité de chacun. C'est difficile à dire... Si le film se déroule et que le montage n'est pas visible, c'est que ça marche. Si le spectateur aime ou n'aime pas le rythme d'un film, il ne blâmera, pas plus qu'il ne louera le montage: on aime ou on n'aime pas un film.

Arrive-t-il un moment où on a l'impression que le montage est terminé, qu'il n'y a plus rien à changer?

Il arrive un moment où on sent que ça colle. Les choses prennent. Mais il faut toujours se méfier de l'habitude qu'on a de voir le film et essayer de le regarder comme pour la première fois. C'est un peu contradictoire; d'un côté on peut sentir que les choses se tiennent bien, de l'autre il faut rester aux aguets pour éviter que l'habitude empêche de voir à neuf. Il arrive qu'on pense avoir fini, qu'on regarde, et qu'on recommence à travailler. Il m'est même arrivé de me rendre compte de quelque chose au mixage et de me précipiter au montage négatif pour dire qu'il fallait absolument couper. Il faut constamment se méfier de ses yeux. ■