

Métier : monteuse Monique Fortier

Patrice Poulin

Volume 6, numéro 3, février–avril 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34593ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Poulin, P. (1987). Métier : monteuse : Monique Fortier. *Ciné-Bulles*, 6(3), 44–47.

Patrice Poulin

« Il n'y a pas de plan qui ne se coupe pas. »

■ Dans le tumulte de la formation de l'équipe française à l'Office national du film, Monique Fortier est arrivée au montage par la porte de service. Alors secrétaire de Guy Glover, elle se voit confier le montage du **Temps des amours** d'Hubert Aquin. Époque bénie où les désirs et passions pour le cinéma pouvaient vous mener dans une salle de montage. On entrait dans le monde du cinéma comme à l'église : tout simplement.

Comme plusieurs, Monique Fortier a découvert le Québec avec les films de Perrault. Avant, il paraissait ridicule de parler du Québec comme d'un pays. Il y avait ce mépris du Québec duplessiste avec ses frustrations et ses petites choses.

« **Les Voitures d'eau** fut une révélation. Je suis devenue nationaliste alors qu'avant je méprisais les gens de **Pour la suite du monde**. J'étais très réactionnaire vis-à-vis leurs représentations sur l'écran. Mais à travailler avec Pierre Perrault, Michel Brault, Bernard Gosselin, je me suis débarrassée des idées inculquées par la famille et la société québécoise.

« **Le Temps des amours** d'Hubert Aquin est le premier film que j'aie monté. Ce film était la version française d'un épisode de la série anglaise **Comparaisons**. Geneviève

Bujold débutait sa carrière au cinéma. Aquin était à la fois producteur et réalisateur et il ne venait presque pas à la salle de montage, sinon de temps à autre vérifier si tout allait bien. Il y avait bien sûr des discussions à travers tout cela. J'ai abordé le montage dans la peur et le tremblement. J'ai tout appris seule.

« J'avais monté tout le film quand je me suis rendu compte, à la veille du mixage, que j'avais monté la bande sonore avec l'amorce à l'envers de sorte que l'émulsion passait sur les têtes de lecture et les encrassait. Je n'y connaissais absolument rien. Ce n'est pas qu'il y avait tant de détails techniques à assimiler : il s'agissait de savoir faire fonctionner une Moviola, l'ancêtre de la Steenbeck. Et de savoir qu'il y a 40 images au pied et que le son a 27 images d'avance sur l'image.

« Débuter comme cela, à froid, donnait le vertige. Au début de l'équipe française à l'Office national du film, tout allait à la bonne franquette. On ne discutait pas de nos visions du cinéma mais on procédait film par film. Aux rushes, il y avait toujours une bande de gens autour de soi puisque chacun montrait son film au voisin. Une grande ferveur animait les débuts du cinéma vérité. On apprenait dans le feu de l'action et en allant voir les films de Gilles Groulx, de Claude Jutra. J'admirais particulièrement le travail de Groulx qui démontrait les grandes possibilités du montage. C'était la grande liberté. Il travaillait avec des images dont les effets étaient dus au hasard, avec le mouvement des images, s'appliquant à abolir les conventions, l'académisme. À le regarder travailler, j'ai appris qu'il n'y avait aucune règle.

« Ma collaboration avec Pierre Perrault a débuté avec **Les Voitures d'eau**. Il me disait : ' Monte cela et l'on regardera ton travail après. ' J'ai travaillé bien longtemps seule, montant le film comme je le sentais. Encore



Monique Fortier (Photo : Patrice Poulin)

une fois, il n'y avait pas de règle. Perrault tourne beaucoup et l'on devait faire un montage large de toutes les séquences. Par la suite, on projetait l'assemblage d'une durée de 5 1/2 heures à 6 heures. Les gens venaient voir le résultat, comme aujourd'hui d'ailleurs (Perrault fonctionne toujours de la même façon). Lui et moi nous nous entendions sur les structures narratives. On a décidé de suivre, au montage, le déroulement d'une saison de navigation. On montait les rushes au fur et à mesure. Après quoi, on pouvait tout chambarder pour restructurer vraiment le film. Le montage s'est échelonné sur une longue période à cause de la grève des débardeurs à Trois-Rivières qui a stoppé le tournage du film.

« Avec Pierre Perrault, parce que son ratio est très élevé, le monteur doit très bien connaître son métrage même s'il n'aura pas à l'utiliser entièrement. Perrault retranscrivait tout de son côté alors je devais le faire moi aussi, sans quoi il aurait tout contrôlé et

j'aurais perdu un temps fou à retrouver les morceaux simplement par ses notes ! Je m'astreignais donc à classifier, à retranscrire et à répertorier les indications du piétage. Je ne pense pas avoir eu une influence sur le style de Perrault mais, c'est certain, les structures de ses films auraient été différentes sans moi.

« Le style que je donne au film me provient des rushes que j'ai devant moi, des possibilités de travailler pour obtenir tel ou tel effet que le réalisateur désire. Il faut que le style s'harmonise au propos du film. Le meilleur monteur est celui qui ne se fait pas remarquer. L'intérêt du montage est d'essayer de faire ce que le réalisateur désire. Le plaisir réside dans la concrétisation de l'idée de l'autre. On se sert de tout ce qu'il y a. Plus on a de matériel, plus c'est intéressant. J'aimerais beaucoup qu'il y ait plus d'aventure formelle, surtout ici à l'Office national du film. Il me semble que l'on pourrait être plus audacieux pour que la forme intervienne plus souvent. Le monteur est toujours tributaire du réalisa-

« Le réalisateur peut tout demander, donc le monteur doit tout essayer. »
(Monique Fortier)

teur avec lequel il travaille. Les meilleures innovations doivent être en relation avec un langage précis. Elles ne doivent pas être gratuites.

« Depuis le début des années 60, deux éléments techniques ont radicalement changé le travail du monteur sans toutefois influencer la facture du film. La collure italienne qui a remplacé la collure à chaud et le passage de la Moviola à la Steenbeck. La collure italienne (à ruban gommé) permet de tout faire sans perdre d'images. On peut jouer comme on le veut avec les bouts de pellicule. La collure à chaud entraînait la perte, à chaque collure, de plusieurs photogrammes. C'est arrivé justement sur **Le Temps des amours** où Geneviève Bujold disparaissait tranquillement sur la table de montage dans l'une des scènes importantes du film...

« Au moment du montage de **L'Acadie, l'Acadie**, les premières Steenbeck sont entrées à l'Office national du film. Avec la Moviola, appareil vertical, on travaillait debout avec un seul bout de film. L'appareil déchirait souvent le film sur une bonne longueur et il fallait ensuite le restaurer sur des pieds et des pieds. La Steenbeck offre la possibilité de travailler sur plusieurs bandes à la fois. Les manipulations sont plus rapides et plus efficaces.

« Mais le changement d'appareil, le passage de la Moviola à la Steenbeck, n'a pas eu d'influence sur l'esthétique de l'image. C'est simplement plus facile de travailler. **L'Acadie, l'Acadie** aurait été monté de la même façon avec un autre appareil. Ce qui change beaucoup de choses au montage, c'est de travailler en 16 mm ou en 35 mm. En 35 mm, on voit tellement plus de détails dans l'image sur le grand écran que sur l'écran de la Steenbeck qu'on risque de se rendre compte, à la projection, de la trop grande brièveté des

plans. Il faut toujours être attentif à cela. En 16 mm, à l'opposé, la correspondance entre les deux écrans fonctionne.

« **À Saint-Henri, le 5 septembre** et **Le Déclin de l'empire américain** sont les deux extrêmes d'une carrière ponctuée par plusieurs films documentaires. Avec Aquin, c'était la petite équipe, la petite bande. Le film était réalisé à la bonne franquette. Tandis que pour **Le Déclin de l'empire américain**, j'avais une assistante qui préparait tout l'assemblage avant que je commence le montage. Avec ce type de production, on a toute une machine derrière soi. Maintenant les équipes sont bien préparées, même mieux qu'aux États-Unis, d'après Michel Brault. Là-bas, ils perdent un temps fou, alors qu'ici, tout est bien orchestré.

« Il est préférable pour le monteur de ne pas assister au tournage des films. Parce qu'en fait, le monteur est le premier spectateur du film. Il ne doit pas savoir que l'équipe a sué sang et eau pour arriver à poser la petite ombre à tel endroit. Ce que je vois sur l'écran, je le vois sans savoir toutes les peines qu'il y a derrière. Il est nuisible pour le monteur de tenir compte des intentions du réalisateur qui ne se sont peut-être pas réalisées.

« Pour **Le Déclin de l'empire américain**, il fallait terminer très vite le montage, en février 86, de façon à pouvoir envoyer le film à la sélection de Cannes. Nous étions claqués. Je venais de terminer **La Grande allure** de Perrault et le lendemain je commençais le film d'Arcand. La période des Fêtes a été consacrée au film. Denys montait des bouts et même l'assistante se mettait à la tâche. On devait avoir, avant la veille de Noël, un premier montage. Le film a subi de multiples changements qui nous ont parfois laissés insatisfaits. Pendant que la copie était à Cannes, je repensais aux séquences qu'on avait enlevées. En particulier, à la fin du film, à

« Dans la salle noire du monteur séjournent dans les coins 98 boîtes de tôles remplies de rubans d'images et de sons. Fictifs ou pas, ils viennent du réel. Heureux comme celui-là qui fera un beau voyage, je m'active à visionner le métrage de large en long. »
(Fernand Bélanger, **Copie Zéro**, numéro 14, décembre 1982)

« Un bon monteur, c'est celui qui est capable d'aider le réalisateur à trouver précisément le comment de ce qu'il veut dire. Et il faut être capable de consacrer le temps nécessaire à cette communication. »
(Jean Saulnier, **Copie Zéro**, numéro 14, décembre 1982)

cette scène où Rémy parle à Louise, sa femme, après qu'elle eut appris qu'il l'a trompée depuis des années. Rémy annonçait à Louise qu'ils se quittaient. Toutefois, Denys et moi étions d'accord pour enlever la scène et laisser la fin du film plus ouverte. De mon côté, je me disais que l'on devait au moins savoir que le mari tient tout de même à sa famille, à sa femme, sinon tout devenait anodin. Quand la copie est revenue de Cannes, on a remis une partie de la scène et on a fait les changements souhaités par Denys.

« Arcand a tourné énormément de matériel pour **Le Déclin de l'empire américain**. Il avait commencé par dire qu'il désirait que le spectateur puisse, à la fin du film, réussir la recette de saumon ! On avait placé plein de plans de coupe pour que l'on puisse suivre, pas à pas, l'élaboration du mets, mais c'était vraiment trop long. Alors on a coupé. En fait, c'était plus pertinent de voir le type qui parle que le plat qu'il prépare. Pour la scène du repas, Arcand a filmé beaucoup de *reaction shots*. Les échanges de regards animent habilement une simple conversation de table.

« **Le Déclin de l'empire américain** est un film où la structure narrative précédait le montage, à deux ou trois séquences près. Le comparer avec les films de Perrault est inutile. Perrault structure son discours au montage. Quand c'est la parole qui prédomine, c'est un boulot incroyable et quelque peu frustrant pour le monteur puisque la possibilité d'orchestrer sa pensée, de faire de la poésie, d'élaborer de telle façon ses images revient au réalisateur. L'apport du monteur est beaucoup moindre. Je l'avoue, je n'aurais pas eu la patience d'Yves Leduc qui a monté **Un pays sans bon sens**. J'ai choisi de monter plutôt ce qu'on pourrait appeler les films d'action de Pierre Perrault.

« En définitive, il n'y a pas de plan qui ne se coupe pas. Sur un long métrage, documen-



Louise et Rémy, **Le Déclin de l'empire américain**

taire ou de fiction, le travail du monteur est lent et laborieux. Il peut être allégé par la façon dont on travaille sur le plateau de tournage. Par exemple, et je reviens encore une fois sur le film **Les Voitures d'eau**, le travail du caméraman Bernard Gosselin a été exemplaire, surtout en ce qui concerne une longue séquence entre le vieil Alexis et son fils Léopold. Les deux hommes discutaient, se berçant côte à côte, et Gosselin promenait sa caméra de l'un à l'autre sans revenir nécessairement sur celui des deux qui parlait. Il pouvait s'attarder très longuement sur le fils ou le père et je trouvais plus intéressant, justement, de fixer quelqu'un de silencieux. Cette façon de tourner permet de monter très librement le film.

« Quand on est monteur, il ne faut pas avoir l'ambition d'être connu et c'est normal. Quand on va voir un film, habituellement, on ne remarque pas le monteur. C'est le réalisateur qui défend le film. Pour ma part, j'aime bien travailler dans l'ombre. Je suis parfaitement heureuse comme cela... » ■