

Entretien avec Yann Dedet

Jacques Kermabon

Number 77, Summer 1995

Le montage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25079ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Kermabon, J. (1995). Entretien avec Yann Dedet. *24 images*, (77), 6–11.

Entretien avec

Yann Dedet

PROPOS RECUEILLIS PAR JACQUES KERMABON

Yann Dedet a amorcé sa carrière sur un accord majeur alors qu'il devient assistant-monteur pour François Truffaut, puis monteur attiré depuis *Les deux Anglaises et le continent* jusqu'à *L'argent de poche*. Son nom est toutefois principalement associé aux réalisations de Maurice Pialat auxquelles il a contribué de façon constante dès *La gueule ouverte* (1973). En plus d'avoir travaillé avec, entre autres, Jean-François Stevenin et Patrick Grandperret, il a récemment entamé, depuis *J'entends plus la guitare* et *La naissance de l'amour*, une nouvelle collaboration avec Philippe Garrel.

24 IMAGES: *Comment devient-on, comme vous, ce qu'on pourrait appeler un monteur «vedette»? Par la voie traditionnelle de la formation, un destin de monteur ou encore grâce au hasard des rencontres?*

YANN DEDET: Il y a un peu de tout ça. Le destin s'est présenté sous forme d'une caméra 8 mm que m'avait offerte mon grand-père à 11 ans. Et puis, au cours de mon adolescence, j'ai progressivement vogué vers le théâtre pour me fixer par hasard sur le cinéma, parce que comme j'ai copieusement loupé mes études, la première chose sur laquelle on m'a pisté fut un stage de montage. J'ai mordu à l'hameçon très sévèrement et ce goût ne m'a pas quitté. Assez rapidement donc j'ai été assistant sur *La mariée était en noir* de Truffaut et sur quatre autres films, puis ensuite monteur des cinq suivants.

Pour quelle raison vous êtes-vous passionné pour ce métier?

C'est un mélange entre un rêve d'enfant et un rêve d'adulte: c'est-à-dire un rêve de pouvoir, parce que monter c'est quand même refaire le monde. C'est nous qui posons le point final puisque c'est le dernier stade de l'écriture.

Mais le fait de travailler avec des réalisateurs qui sont considérés comme des auteurs, qui ont des personnalités très fortes comme Truffaut, Pialat, ou Garrel plus récemment, n'est-ce pas justement un handicap pour refaire le monde? N'est-ce pas eux qui impriment totalement leur regard?

Ils impriment leur regard fatalement, et très fortement, mais heureusement le propre de tous ces gens-là, qui sont de vrais metteurs en scène, c'est qu'ils savent se servir de l'apport des autres, s'approprier ce qui autour d'eux correspond à leur style, leur personnalité. Les grands metteurs en scène sont des voleurs au sens noble du terme. Ce que l'on propose, chez certains c'est avalé directement, chez d'autres c'est avalé, digéré et ressorti, assaisonné à leur propre sauce. Stevenin par exemple c'est très net, il commence par dire non et puis on voit ressurgir l'idée une semaine plus tard sous une forme complètement pervertie.

Le fait que vous ayez commencé en faisant des stages, croyez-vous que cela vous ait donné une ouverture plus grande que si vous étiez passé par une école pour apprendre ce qu'est le montage, comment se font les raccords, etc.?



Jean-Pierre
L aud,
Jacqueline
Bisset et
François
Truffaut dans
*La nuit
américaine*
de Truffaut.
Monteur: Yann
Dedet.

C'est avec les petits films en 8 mm où je faisais tout moi-même: le décor, la photo, le montage (tous lamentables, bien sûr) que j'ai appris. C'est par la pratique qu'on apprend. Bon ou mauvais montage, bons ou mauvais raccords, tout ça n'est pas très clair pour moi. Mais lorsque je prends comme assistants des gens qui viennent des écoles de cinéma, je les trouve un peu scolaires, et c'est logique, c'est-à-dire qu'ils ont une approche du montage un peu trop grammaticale. Or ce qui est intéressant au cinéma, comme dans tous les autres arts je suppose, c'est d'essayer de déroger à ces règles. Or les gens qui sortent des écoles —   part ceux qui ont de très fortes personnalités — ont un temps de réadaptation à la réalité de la pratique.

Parce que monter un film de Pialat suppose une certaine souplesse...

Mais ça c'est un grand plaisir! Une autre des qualités du monteur, c'est qu'il faut être cam leon. Il faut un bon équilibre entre une dose de «cam l onnisme» et une forte personnalité. Un béni-oui-oui selon moi n'est pas un bon monteur, parce que le metteur en scène a besoin d'opposition et même d'un petit peu de bagarre. Il y a souvent des points du film où surgissent de gros désaccords et ceux-ci peuvent aller loin parfois.

Avec Truffaut par exemple?...

Non, Truffaut avait décidé, lui, de ne pas venir à la salle de montage. Il allait à deux projections par semaine et parlait tout le

temps: «Oui», «Non», «Oui», «Non», «Plus long». Son truc c'était de suivre le fil de l'histoire de A   Z, sans s'occuper de savoir si les raccords étaient bons.

Par contre avec un réalisateur comme Stévenin, qui est aussi monteur, on travaille à deux tables, lui à une, moi à l'autre. Lui c'est le contraire de Truffaut parce que non seulement il se noie dans les raccords, mais il se noie jusqu'à les faire lui-même. Je dis «se noyer» parce que j'ai vu certains réalisateur, en particulier ceux qui font des premiers films, s'occuper trop des raccords et ne pas voir l'ensemble. Mais pour les réalisateur qui ont déjà fait du montage, le raccord n'est plus quelque chose d'aussi sacré, alors que ceux qui n'ont jamais touché à la machine de montage ont tendance à trop respecter les raccords, comme s'ils cherchaient toujours quelque chose d'idéal.

Certains monteurs ne supportent pas d'avoir le réalisateur   côté d'eux quand ils montent...

C'est très casse-pieds...

Est-ce que vous croyez qu'aujourd'hui le réalisateur se sent plus obligé à cela?

C'est très variable, mais moi, même à ceux qui aiment être souvent au montage, je demande la moitié de la journée seul avec le film, d'abord parce que le monteur à un temps de retard très sérieux sur le metteur en scène: il n'a pas r v  le film, ne l'a pas écrit et ne l'a pas tourné. Il doit donc se plonger dans cet univers

qui n'est pas le sien. Et puis d'autre part, je trouve que le metteur en scène, lui, a besoin de recul; sauf pour des gens comme Stévenin ou Grandperret qui pénètrent à un tel point à l'intérieur du film qu'ils le touchent eux-mêmes. Mais ils sont néanmoins tous les deux très durs avec leurs films. Jean-François (Stévenin), après six mois de montage, continue à avoir un œil perçant et à vouloir éliminer tout ce qui ne va pas, alors qu'en général, avec un plan-séquence par exemple, s'il y a un petit défaut au milieu on se dit: «Bon, ce n'est pas grave, l'ensemble du plan est bien». Jean-François, lui, va jusqu'à «saboter» un milieu de plan-séquence pour ne pas qu'il reste de choses insatisfaisantes.

Vous avez beaucoup travaillé avec Maurice Pialat. Or sur certains de ses films, comme À nos amours, il y a plusieurs monteurs au générique. Ce sont des monteurs simultanés, consécutifs...?

Sur *À nos amours*, Sophie Coussein a commencé, puis il y a eu trois jeunes de l'âge des gens du film qui ont monté quelques séquences, ensuite je suis venu et Sophie est revenue à la fin. Pour *Loulou* c'est pareil: c'est moitié Sophie Coussein, moitié moi. Dans *Passe ton bac d'abord* j'ai monté une seule séquence — parce que je passais par là... Le seul que j'aie monté en entier c'est *Sous le soleil de Satan*. Dans un même film, et cela malgré sa so-disant homogénéité, il y a quand même certaines séquences qui sont mieux tournées par un opérateur que par un autre, d'autres qui sont mieux montées par certains monteurs que par d'autres. Pour *Van Gogh* c'est sa femme et mon assistante qui ont monté la séquence formidable du déjeuner. C'est leur montage que Pialat a gardé, pas le mien, bien que je l'aie monté trois fois... La séquence devait avoir plus de légèreté alors que moi je l'avais probablement montée plus gravement, plus intentionnellement, parce qu'elle m'avait donnée beaucoup de mal — il y avait six heures de rushes pour cinq minutes. Mais j'aime bien cette façon de se servir des talents de chacun. Il pense toujours en fonction de la manière dont les choses entrent dans le film. On s'en fout que ce soit mieux ou non, c'est cette version qui s'intègre au film: c'est la grâce!

Mais Pialat n'est pas toujours là au montage. Il passe de temps en temps et il parle de peinture, de musique, de tout pendant des heures, puis finalement on s'y met vaguement et vers la fin de l'après-midi il s'en va. C'est très agréable avec lui parce qu'on passe autant de temps à parler qu'à monter.

Sur *Van Gogh* toutefois il s'est passé un truc particulier puisqu'il a repris le film après sa présentation à Cannes et il a

vraiment donné des coups de hache dedans. Il a fait des coupes extrêmement brusques, que je trouve magnifiques d'ailleurs. Dans la séquence par exemple avec Van Gogh et la pute dans sa chambre, la séquence était bien mais on voyait déjà dès le début ce qui s'y dessinait. Alors Maurice a vraiment sauté sur la manette, a arrêté la machine et on a coupé là de façon hyperbrusque, au beau milieu d'un mouvement. C'est assez étonnant!... et ça c'est de l'instinct pur.

Et c'est comme ça que vous travaillez aussi...?

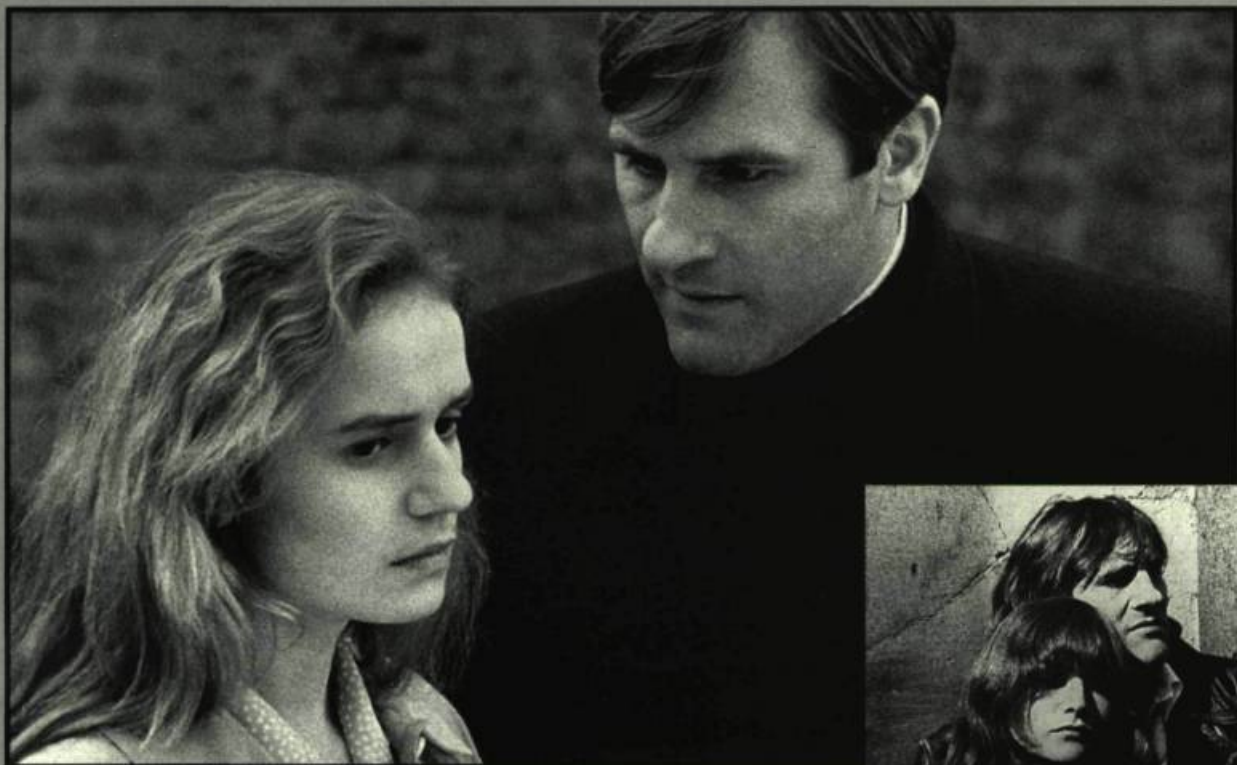
Oui, absolument. Je suis assez instinctif, au départ en tout cas. Quand je m'endors sur les rushes, je n'inscris rien sur mon cahier. Même s'il y a six prises du même plan, si je ne trouve rien de bien, j'essaie de ne pas monter le plan. Surtout sur des films comme ceux de Maurice où l'émotion est assez brute. J'ai l'habitude de monter ses films en centralisant sur un plan qui focalise le maximum d'émotion, ou encore ce que doit raconter la séquence. Ça peut être le plan du début, de la fin, du milieu, qu'importe, mais je monte *autour* du plan le plus générateur d'émotion. Je coupe en fonction de ça.

Il vous arrive de bouleverser considérablement l'ordre prévu des plans et des séquences?

Oui, souvent, mais surtout avec Stévenin et Grandperret. Même avec Truffaut je le faisais beaucoup, par exemple avec les parties qui étaient trop lentes ou trop rapides. Si on avait besoin que quelque chose soit développé pour atteindre sa pleine force émotionnelle, on récupérait des plans non montés dans les autres séquences. Truffaut était très traficateur. Tous les éléments pouvaient servir et rien ne se retrouvait à la poubelle sans avoir essayé d'avoir sa place ailleurs.

Et avec Philippe Garrel...?

Là aussi c'est marrant parce que les deux films, *J'entends plus la guitare* et *La naissance de l'amour*, sont aussi des mixages de monteurs puisqu'ils ont commencé à être montés par Sophie Coussein, et c'est moi qui les ai terminés. Philippe résume ces deux montages en disant qu'il y a un montage classique et un montage moderne... Donc, dans un premier temps *J'entends plus la guitare* a été monté assez classiquement, tel qu'il a été tourné, et puis je lui ai demandé de passer une semaine seul avec le film et j'ai foutu des coups de hache dedans, un peu comme Pialat avec *Van Gogh*. Ensuite il est revenu et nous avons discuté.



Trois réalisations de Maurice Pialat auxquelles a participé Yann Dedet: en haut, *Sous le soleil de Satan* (1987), à droite, *Loulou* (1980), et en bas, *Van Gogh* (1990).



Yves Afonso dans *Double messieurs*
de Jean-François Stévenin.

Philippe, lui, n'accepte pas de changer les scènes de place. De temps en temps faire quelques raccourcis saisissants ou même abandonner des scènes, oui, mais changer l'ordre, jamais! C'est quelqu'un de très fin dans sa direction d'acteurs, donc ce n'est pas tellement une question de respect du scénario mais de progression intime des personnages. Au moment du tournage c'est pareil; il tourne tout selon la continuité scénaristique. Par exemple, dans *La naissance de l'amour* il y a deux séquences en Italie, la 14 et disons la 43, et il est allé en Italie, revenu à Paris et retourné en Italie pour tourner la deuxième séquence... Cela dit, nous nous sommes très bien entendus et nous sommes arrivés à garder sa propre musicalité. Il a un sens de la musicalité tellement ample et une telle précision que lorsqu'on coupe vingt images, c'est-à-dire une seconde dans vingt minutes de film, on doit se retaper les vingt minutes pour vérifier si ça va...

Cela vous surprend qu'il vous qualifie de monteur moderne?

Cette histoire de modernité vient beaucoup du type de réalisateurs avec lequel j'ai travaillé, Stévenin en particulier. Je crois d'ailleurs que les films de Stévenin plaisent bien à Philippe, bien qu'il doive trouver que le travail s'y voit trop. Lui, ça lui va quand c'est synchrone avec l'émotion des personnages, mais quand c'est pour faire joujou avec la forme artistique ça l'emmerde complètement. Il n'en a rien à foutre d'être moderne ou classique... Stévenin, ce n'est pas que ça le flatte qu'on le traite de moderne, c'est simplement sa propre forme d'esprit. Mais quand il parle, qu'il raconte une histoire, il est très elliptique, ses propos sont hachurés. Il est comme ses films sont montés.

Donc cette réputation d'être moderne vient beaucoup de mon travail avec lui, et puis j'ai l'impression de prendre une grande liberté avec les films. Je suis assez iconoclaste. La difficulté, c'est de passer d'un style à l'autre. Sur chaque film, les quatre premiers jours, je refais le même type de collures que sur le précédent et puis après ça va. Selon moi, la seule attitude à avoir c'est d'essayer de ne pas être trop «professionnel» et de juger plutôt le film en spectateur, de s'appuyer entièrement sur la réceptivité émotive. Parce que c'est vrai que tout ce qu'on trouve professionnel ce ne sont que les ficelles des films, et plus on en a



monté, plus on a l'impression d'avoir trouver un certain nombre de solutions à un certain nombre de problèmes. On finit par classer les problèmes par catégories, alors qu'il faut justement tenter de ne pas trop grammaticaliser le montage de façon absolue, mais au contraire essayer de comprendre la petite — ou la grande — différence qu'il y a entre les réalisateurs pour qui on travaille: identifier quel est le style de chacun et bien s'y adapter.

Quand on voit tous ces montages qui ressemblent à des clips — quoique ce soit devenu un peu cliché de dire ça aujourd'hui —, où

Johanna Ter Steege
et Mireille Perrier
dans *J'entends
plus la guitare*
de Philippe Garrel.



on trouve parfois des expériences que l'on considèrerait comme d'avant-garde dans les années 60, avez-vous l'impression que cela peut procurer véritablement plus de liberté?

Je crois que ça peut en donner. Par exemple moi qui déteste les clips, je viens de voir un film absolument sublime qui commence comme un clip et qui est pourtant une pure merveille d'émotion, c'est *Chungking Express* du réalisateur de Hong-Kong Wong Kar-wai. Formellement pour moi ça aurait dû être insupportable, parce qu'il doit y avoir par moments à peu près quatre images par seconde, mais comme là c'est chargé d'émotion... Pourtant on a déjà vu combien de fois ces machins-là faits par les Américains, impeccables, léchés, avec les mêmes figurants filmés en plans larges, serrés, de profil, de dos, vus par Dieu, vus par la bouche d'égoût? Mais Wong Kar-wai invente, lui, une façon de faire où tout est vraiment monté au bon rythme, au bon moment. C'est vraiment d'une beauté ce film, et autant sur le plan film policier que sur le plan film amoureux... On voit ce genre de truc surgir peut-être tous les dix ans, comme une supernova.

Et concernant les techniques de montage, on parle beaucoup de montage vidéo. Y avez-vous déjà touché?

Je n'ai pas touché à la machine, nous avons inversé les rôles, c'est le metteur en scène qui s'en occupait et moi qui servais d'œil. L'image d'abord est d'une laideur à tomber par terre. Le gros avantage c'est qu'on peut avoir tout de suite le résultat avec plusieurs bandes sonores à la fois, donc on peut pratiquement juger le film comme s'il était mixé ou prémixé. Par contre, pour ce qui est de l'argument que le montage se fait plus vite — et ça ce sont les producteurs surtout qui le disent — c'est faux parce que le temps de mûrissement d'un film, pour qu'il soit bien, ne descendra jamais — enfin j'espère — en dessous de quatre mois, trois mois si le film est vraiment simple. Les producteurs croient

que ce qui est long c'est le temps de manipulation mais ça c'est rien du tout. Même avec le son et l'image, en 16 ou en 35 mm, ce qui est long c'est que la pensée du film émerge. On ne peut quand même pas diviser par trois le temps de montage d'un film!

Quant à l'argument que la machine peut tout refaire tout le temps, je trouve personnellement qu'il se passe quelque chose dans le fait de couper la pellicule, alors qu'avec cette espèce de machin virtuel où tout est intact dans une boîte à mémoire gigantesque et où on ne voit pas les collures... Je crois qu'un film a besoin d'être un petit peu en danger, comme quand on se balade sur une route. Alors on avance, on va quelque part et ce qui est derrière soi est derrière soi, on l'a perdu. J'ai l'impression qu'il y a quelque chose qui n'avance pas si on passe son temps à comparer les versions. L'effet pernicieux avec la vidéo, c'est qu'on risque d'en venir à faire quatre-cinq versions du film chaque jour, et au bout du compte 170 versions à comparer. Alors les producteurs vont donner leur mot, les copains, tout le monde, et plus personne n'y verra rien tellement ils auront vu de versions et tout le montage se passera en «discussionneries» au lieu de se passer en sculpture. C'est à force de travailler physiquement la pellicule, de la malmenier, de la couper, la marquer, la recoller, que l'on donne de l'élan aux idées; ça aide à réfléchir. ■