

Entretien avec Maria Luisa Garcia

Marcel Jean

Number 77, Summer 1995

Le montage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25083ac>

[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. (1995). Entretien avec Maria Luisa Garcia. *24 images*, (77), 23–25.

Entretien avec

Maria Luisa Garcia

PROPOS RECUEILLIS PAR MARCEL JEAN

Actrice et monteuse, Maria Luisa Garcia habite les films de Jean-Claude Brisseau d'une présence étonnante. Pendant quelques années, le temps de monter quatre films (dont *L'ami de mon amie* et *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*), elle a aussi accompagné Éric Rohmer dans son parcours passionnant. Nous l'avons rencontrée, pour en savoir plus sur sa double vie.

Maria Luisa Garcia (alias Lisa Heredia, comédienne) et Isabelle Pasco dans *Céline* de Jean-Claude Brisseau.



24 IMAGES: *Ma première question vise avant tout à clarifier les choses. Pourquoi avoir un nom d'actrice et un nom de monteuse?*

MARIA LUISA GARCIA: C'est très simple. Je suis d'origine espagnole et mon père, après être venu en France, est resté accroché à ses anciennes valeurs. Donc, ce vieux préjugé qui consiste à considérer que faire l'actrice c'est un peu comme se prostituer est demeuré présent dans son esprit. Alors, quand Jean-Claude Brisseau a fait un premier film avec générique — parce qu'à l'époque de ses premiers super 8 ça ne faisait pas problème —, mon père était très malade et il a demandé à me voir à l'hôpital. Il voulait que je prenne un pseudonyme pour ne pas jeter la honte sur notre nom. Comme il était mal en point je ne l'ai pas contrarié. C'est ainsi que j'ai pris le nom de Lisa Heredia comme comédienne et que j'ai gardé mon nom d'état civil comme technicienne.

Vous avez été, du Rayon vert à Conte de printemps, la monteuse attitrée des films d'Éric Rohmer et vous avez la même responsabilité pour les films de Jean-Claude Brisseau. Y a-t-il une différence fondamentale dans la façon dont vous abordez le montage lorsque vous travaillez avec l'un ou l'autre de ces cinéastes?

Oui. Fondamentale. C'est vrai que Rohmer a été à l'origine de la venue de Jean-Claude dans le cinéma, mais ils ne travaillent pas du tout de la même manière. La grande différence réside dans la linéarité des histoires racontées par Rohmer. Chez lui, on peut couper une scène, mais on peut rarement, voire jamais, la déplacer. L'enchaînement des faits est très strict dans son écriture, donc si vous modifiez l'ordre des scènes, il n'y a plus rien qui tient. Pour donner un exemple, disons simplement que dans un film de Rohmer c'est parce qu'un personnage en rencontre un autre vendredi qu'il agit de telle façon samedi et qu'il dira telle chose dimanche. On n'a donc pas le choix de respecter la suite des événements.

À l'inverse, dans un film de Brisseau, on considère systématiquement que le matériau écrit et ce qui a été tourné sont deux choses différentes. Par exemple, il est évident que lorsque vous donnez à lire un scénario, vous allez être obligé de donner des indications par le texte ou par une scène dialoguée pour que le lecteur puisse comprendre l'action ou la psychologie. Or, une fois au tournage, la présence du comédien et la mise en scène pourront faire en sorte que cette scène ou ce bout de scène n'ait plus d'utilité. On va donc couper, puis réagencer ce qui reste.

Ce qui m'amène à dire que chez Brisseau, on réécrit totalement le film en fonction du matériel tourné et de la vie que ça prend à ce moment-là. Tandis que chez Rohmer on suit vraiment le scénario.

Brisseau semble avoir une façon assez systématique d'aborder une scène, puisqu'on a l'impression qu'il choisit une position de caméra à laquelle il va tenir pendant toute la scène, mais en la tournant avec plusieurs focales.

Jean-Claude a une manière très particulière de filmer l'espace, entre autres parce qu'il impose rigoureusement un axe, ce qui fait qu'on sait toujours très précisément où se trouvent les personnages l'un par rapport à l'autre. Il définit aussi les lieux avec beaucoup de clarté, d'une façon immédiate, ce qui permet à ses films d'être assez rapides, de donner beaucoup d'information sans traîner. Chez Brisseau l'évolution psychologique des personnages est capitale et la limpidité avec laquelle il traite l'espace évite que l'attention du spectateur soit détournée de ce qui importe vraiment. Jean-Claude utilise de temps en temps le plan-séquence, mais généralement il filme sur plusieurs échelles de plan, ce qui permet de jouer sur le rythme et de travailler le jeu des comédiens. Un tel découpage nous donne beaucoup de liberté au montage. On peut aller jusqu'à reconstruire complètement le texte en inversant ou en sautant des répliques, par exemple. C'est à la fois économique, efficace et malléable.

Inversement, chez Rohmer, on a l'impression que le matériel filmé est assez peu abondant.

Ce n'est pas une impression. Ses films sont très peu découpés. *Le rayon vert*, qui a été improvisé, était un peu différent. L'improvisation faisait en sorte que, souvent, on avait dix minutes de matériel pour une scène qui allait ne durer que quarante secondes. Il fallait donc jeter beaucoup pour ne garder que le meilleur. En ce sens, on peut dire qu'exceptionnellement c'était un film de montage. Mais, en général, chez Rohmer il y a peu de prises — et surtout très peu



François Négret dans *De bruit et de fureur* de Jean-Claude Brisseau.

de prises tirées — de sorte que j'ai rarement plus de deux prises tirées d'un même plan. Cela dit, les films de Rohmer que j'ai montés sont un peu plus découpés parce que je travaille d'une manière différente de sa monteuse précédente, Cécile Decugis, et que Rohmer avait aussi changé de style, qu'il avait décidé de faire bouger davantage ses personnages qu'auparavant.

Mais, disons qu'un film de Rohmer monté compte entre 250 et 300 plans, tandis qu'avec Brisseau on arrive facilement à 700 plans. Et les films de Jean-Claude font en moyenne un quart d'heure de moins que ceux de Rohmer.

On vous a vue dans De bruit et de fureur, Céline et L'ange noir, trois longs métrages de Brisseau dont vous avez signé le montage. Y a-t-il un danger inhérent au fait de monter un film dans lequel on est actrice?

Ça dépend sans doute des gens. La première expérience que j'ai eu de cela, c'était dans *Le rayon vert* et Rohmer appréhendait un peu la petite scène dans laquelle je jouais. Il se disait: Est-ce qu'elle va m'enquiquiner et vouloir tout monter sur elle? Pourtant, au montage de la scène, c'est moi qui devais lui rappeler que l'héroïne, c'était Marie Rivière et que les plans sur moi ne devaient pas être trop longs. Alors Rohmer me disait: Moi je trouve ça bien comme ça, mais si vous voulez vous couper, allez-y, vous avez la distance qu'il faut.

Pour *Céline* c'était plus compliqué. C'est que les gens de Gaumont, qui assuraient la production, considéraient qu'Isabelle Pasco avait le rôle principal et que mon personnage était secondaire. Pourtant, dans l'esprit du scénario, il y avait vraiment deux rôles principaux, d'importance égale. Alors, aux rushes, j'avais un sentiment bizarre parce que ces gens n'en avaient que pour Isabelle Pasco. Cela s'ajoutait au fait que je vivais avec le metteur en scène — ce qui aux yeux de certains membres de l'équipe n'est pas une situation confortable — et que j'avais la responsabilité des décors — ce



François-Éric Gendron et Sophie Renoir dans *L'ami de mon amie* d'Éric Rohmer.



Hugues Quester et Florence Darel dans *Conte de printemps* de Rohmer.

qui veut dire que j'étais la première à commencer et la dernière à finir. J'étais donc dans un état d'épuisement et d'exaltation terrible. Et comme j'avais vécu intensément mon rapport à mon personnage, j'avais très peur de ne pas m'intéresser suffisamment à celui d'Isabelle lorsque j'arriverais au montage. Le résultat de tout cela, c'est que je ne savais plus comment monter le film, de sorte que par compensation j'ai fait un premier montage centré uniquement sur Isabelle.

Après deux semaines, Brisseau a piqué une colère et m'a dit que ça n'allait pas du tout. On s'est un peu engueulé et ça a été l'occasion de crever l'abcès. Ensuite, j'ai retrouvé un rapport plus normal avec le matériel.

Cela dit, il y a des choses que je reste incapable de faire. Par exemple, lorsqu'un comédien n'est pas en grande forme, il arrive qu'on soit obligé d'aller chercher des bouts de trois prises différentes d'un même plan pour qu'il soit bon du début à la fin de la scène. Je fais ça sans problème pour les autres, mais pour moi je n'y arrive pas. Alors, quand se présente une situation semblable je laisse monter la scène par Jean-Claude. C'est qu'au montage, il faut être dur avec les comédiens, il ne faut pas accepter de les voir faiblir. C'est avec cette sorte d'intransigeance qu'on les aide le plus. Mais, je suis encore plus dure avec moi-même, ce qui est à l'origine du problème.

Mis à part vos collaborations avec Rohmer et Brisseau, avez-vous monté d'autres films ?

Très peu de chose. À peine deux moyens métrages réalisés par des inconnus qui n'ont même pas été diffusés. Tant que Brisseau n'était pas connu ou que les gens ne savaient pas que je vivais avec lui, on m'a proposé de travailler. Mais c'était toujours dans des périodes où j'étais occupée avec Rohmer ou Brisseau, alors j'ai été amenée à refuser. Maintenant, dans l'esprit des gens c'est comme si j'appartenais à Brisseau. Ça me rend un peu

triste parce que j'aime bien monter et que j'aimerais bien jouer dans d'autres films aussi. Et Jean-Claude n'en ferait pas du tout de paranoïa. Quand je travaillais avec Rohmer nos rapports professionnels étaient d'ailleurs beaucoup plus sains. D'un côté on me percevait moins comme étant au service de Jean-Claude, et de l'autre on ne lui disait pas de se méfier parce que je prenais trop de place. Enfin... ■