

Un monteur

Werner Nold

André Leroux

Number 100, April 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51112ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

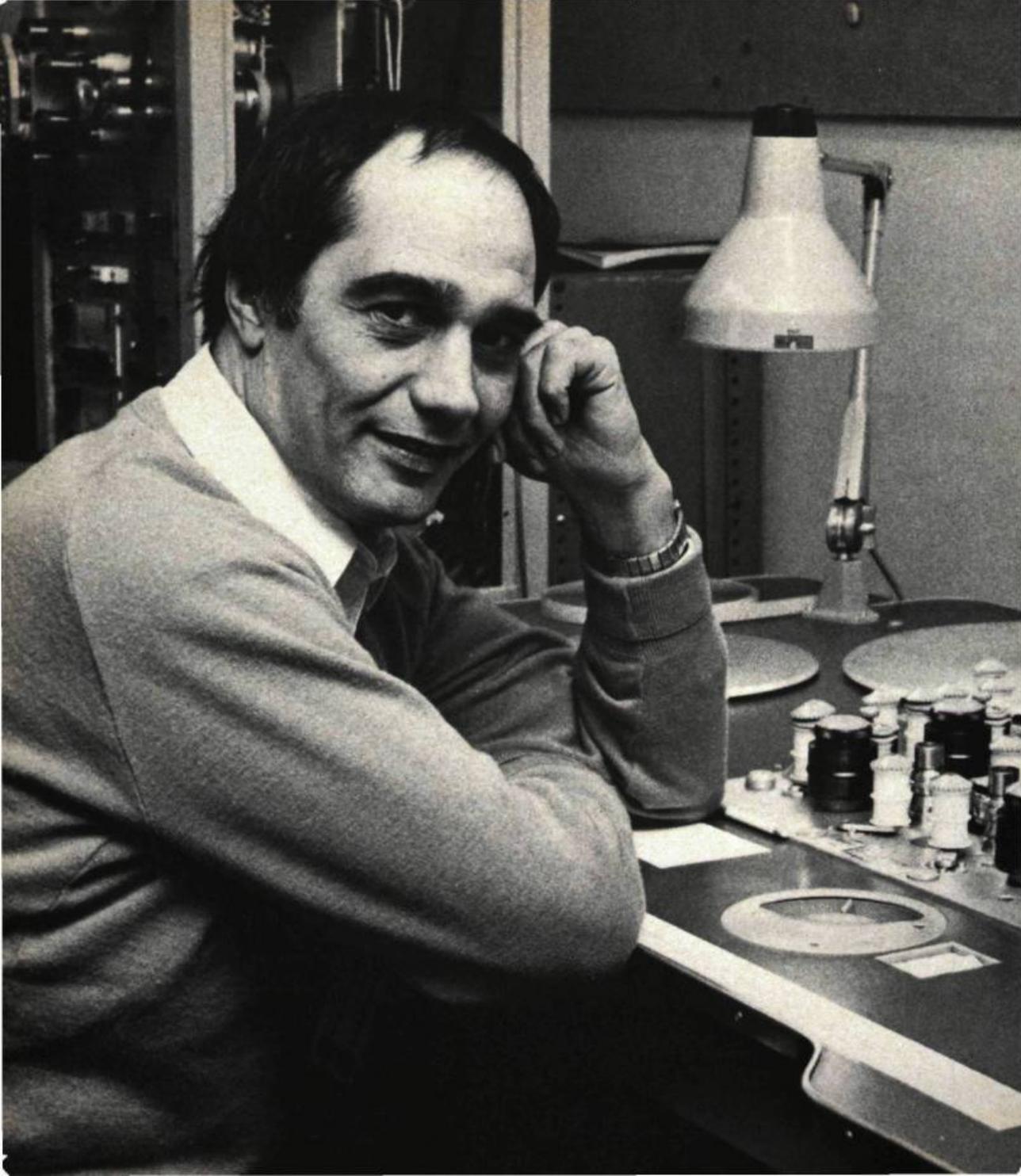
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Leroux, A. (1980). Un monteur : werner Nold. *Séquences*, (100), 102–115.



WERNER NOLD

(entretien avec André Leroux)

- *Vous êtes d'origine suisse. Quand êtes-vous arrivé au Canada?*
- Le 21 septembre 1955. J'avais alors 22 ans.
- *Qu'est-ce qui vous a conduit ici?*
- Le goût de l'aventure de la jeunesse, l'envie de faire du cinéma et une grande dose d'inconscience. L'Amérique du Nord m'attirait. Je savais qu'on parlait français au Québec et comme je ne voulais pas perdre ma langue, c'était l'endroit rêvé où venir tenter ma chance. En Suisse, j'avais d'abord appris l'allemand. Le français était ma langue seconde. Je l'ai appris à l'école et je considérais que cette nouvelle langue était plus importante, pour moi, que ma langue maternelle. En venant en Amérique du Nord, je ne voulais pas changer de langue encore une fois. C'est déjà assez perturbant de changer de langue quand on est jeune. Quand je suis arrivé ici, c'était la grande noirceur au niveau cinéma. Il ne se faisait pas plus de cinéma au Québec qu'en Suisse. En janvier 1956, j'ai été engagé par Gilbert Fournier au Service de ciné-photographie (l'ancien Office du film du Québec), à titre de photographe. J'avais une formation de photographe et je faisais du cinéma sans rien connaître.
- *Quel rôle ont joué vos études de photographie dans le choix de votre carrière cinématographique? Comment s'est effectué le passage de la photographie au montage?*
- En Suisse, j'avais étudié la photographie dans une école spécialisée. Ici, j'ai d'abord fait de la photographie couleur tout en étant paralysé par toute la technique qu'on m'avait enseignée. Ma formation avait tellement été façonnée par toute la technique apprise à l'école que, conséquemment, il m'a été très dif-

Quelques longs métrages montés par Werner Nold: *Pour la suite du monde, Entre la mer et l'eau douce, O.K... Laliberté, Ti-Mine, Bernie pis la gang, IXE-13, La Gammick, Derrière l'image, Pas de vacances pour les idoles, Jeux de la XXIe Olympiade, Le Temps d'une chasse, L'Exil, La Fleur aux dents.*

facile d'exercer mon métier. Je ne pouvais plus faire de bonnes photos parce qu'il me fallait toujours chercher et trouver les conditions idéales qu'un photographe ne trouve pas toujours. Il en résultait des photographies un peu statiques qui manquaient de vie et de naturel. Je me suis alors tourné vers le cinéma, espérant y trouver le mouvement et la vie dont mes photos étaient privées. Je suis devenu cameraman et me suis vite rendu compte que ce que j'obtenais ne différait pas beaucoup de mes photographies. Le résultat était toujours aussi statique. Mon attitude et mon approche n'avaient pas changé. Aujourd'hui, je me demande si, à l'époque, je n'ai pas été un peu trop sévère envers moi-même. Disons que j'avais des exigences que j'aurais peut-être atteintes avec le temps. Il y a aussi eu un autre problème majeur. J'étais extrêmement nerveux quand j'attendais les rushes. Il ne faut pas oublier qu'on tournait en 35mm à un moment où peu de choses avaient été faites dans le domaine. Je prenais mon travail de cameraman tellement à coeur que mon extrême nervosité a provoqué l'apparition d'un ulcère. Cet ulcère m'a empêché de travailler normalement. J'ai été cameraman pendant approximativement cinq ans. A la suite de cet ulcère, j'ai commencé à faire un peu de montage et d'enregistrement sonore. Ce fut une véritable découverte. Puis, un jour, pendant mes vacances, j'ai fait la connaissance du père Juneau qui travaillait au Basutoland. Il avait du matériel filmique assez fantastique sur ce pays. Il avait tourné ça pendant dix ou quinze ans. J'ai passé mes vacances à faire le montage de son matériel. L'expérience m'a enthousiasmé. J'y ai trouvé une joie incroyable. Monter était un véritable jeu. Je pouvais organiser les images de manières tellement diverses. Depuis, le travail de montage a toujours constitué, pour moi, une espèce de partie d'échecs que je joue avec le matériel filmique. J'ai vite réalisé que monter est beaucoup plus une question d'intuition que de choix rationnels.

Êtes-vous bilingue?

- *Comment êtes-vous passé du Service de ciné-photographie à l'Office national du film?*
- Mon engagement à l'O.N.F. remonte à 1960. J'avais rempli à peu près une douzaine de demandes d'emploi ici même à l'Office. Je recevais, de façon régulière, la traditionnelle lettre qui disait: «Nous sommes très heureux de voir l'intérêt que vous portez à l'O.N.F. Si nous avons quelque chose pour vous, nous vous le ferons savoir.» Un jour, j'ai foncé de l'avant en me présentant au service du personnel. J'y ai rencontré Jean Lemoyne qui m'a présenté à Jacques Bobet. Bobet est un gars formidable qui fait confiance aux gens, à priori. Au moment où j'ai rencontré Lemoyne et Bobet, l'O.N.F. avait besoin de quelqu'un pour travailler aux versions. Le Service du Personnel de l'O.N.F. m'a demandé si j'étais bilingue. Je parlais allemand et français. J'ai donc dit oui. Evidemment, ils cherchaient quelqu'un qui maîtrisait parfaitement l'anglais et le français. Comme je n'ai pas précisé la nature de mon bilinguisme, ils m'ont engagé. J'ai travaillé pour Jacques Bobet. Je remplaçais Jacques Godbout qui, à ce moment, quittait la section des versions. Mon premier contact avec Godbout s'est effectué dans un corridor. Je lui ai dit: «C'est toi, Jacques Godbout! Je te remplace

aux versions.» Il m'a regardé de toute sa hauteur, avec un air très froid, et m'a dit: «On ne me remplace pas.» Cela a jeté un froid entre nous pendant assez longtemps. Au fil des ans, le contact s'est établi. Jacques Godbout venait de terminer *Yul 871* avec Charles Denner et Andrée Lachapelle. Je l'ai approché directement et me suis permis de critiquer, peut-être un peu méchamment, un aspect du montage de son film. Je n'avais jamais pu oublier son attitude lorsque je l'avais abordé la première fois. Ma critique du montage de son film fut ma façon de régler mon compte avec lui. Puis un jour, il est venu me voir et m'a dit: «Toi qui es si fin, veux-tu monter *IXE-13?*» Ce fut le début de notre collaboration. Lors de notre première rencontre, dans le corridor, je ne m'étais pas rendu compte qu'en me disant: «On ne me remplace pas», Jacques s'attendait à ce que je lui réplique. Il m'a envoyé une balle de ping-pong que je n'ai pas su lui renvoyer. Quelques années plus tard, j'étais prêt à lui renvoyer sa balle, avec plus ou moins de brio.

- *Comment avez-vous travaillé aux premiers films de Gilles Carle?*
- Louis Portugais finissait *Manger* et on m'a demandé d'en compléter le montage. Gilles Carle travaillait alors pour Jacques Bobet aux versions. Il a retourné du matériel pour le film de Portugais et, au moment de finaliser *Manger*, il m'a demandé d'en assumer le montage. Notre collaboration fut magnifique. Gilles m'a ensuite offert de monter son premier film, *Un Dimanche d'Amérique*, qui fut véritablement mon premier travail de monteur, ici à l'O.N.F.
- *Que trouvez-vous le plus difficile dans votre métier?*
- De rompre des liens après six ou neuf mois de travail intense avec un réalisateur ou une réalisatrice. Pendant la durée du montage d'un film, on vit des moments exceptionnels. On est placé dans des situations privilégiées d'échange et de communication. Quand le film est terminé, on doit se détacher des gens avec lesquels on a vécu une intense expérience de travail et d'amitié. Du jour au lendemain, les liens sont coupés brusquement. Certes, l'amitié subsiste, mais on n'a plus la possibilité de la nourrir et de la développer. On ne rencontre plus les gens qu'occasionnellement ou qu'accidentellement dans un corridor ou à la cafétéria. Chacun s'en va de son côté et travaille à de nouvelles choses. Il y a quelque chose de très déchirant et de très douloureux dans ces arrachements forcés et inévitables.

Je refuse d'aller au tournage.

- *Vous avez assumé le montage de trois films de Jacques Godbout: IXE-13, La Gammick, Derrière l'image. Comment s'est établi la relation de travail entre vous? Comment Godbout conçoit-il le montage?*
- Godbout ne s'attache pas à son matériel filmique. Il est capable de prendre une distance par rapport à ce qu'il a filmé. Il se sert de tout ce qu'on peut lui apporter. Il est ouvert à toutes les suggestions. Si votre apport s'oriente dans la direction où il veut aller ou dépasse ce qu'il vise, il se montre très heureux. Il ne demande pas mieux qu'on l'aide à atteindre ses visées. Certains réalisateurs souffrent terriblement pendant le montage. Quand on coupe un plan de leur film, on a l'impression de couper directement leur pantalon. Jacques Godbout est le seul

réalisateur avec lequel j'accepterais d'aller en tournage, parce qu'au moment du montage il est capable de faire abstraction de toute l'affectivité qu'implique le tournage d'un film. Je refuse systématiquement d'aller au tournage pour ne pas être prisonnier, au montage, de toutes les difficultés, de toutes les joies et les peines qu'a connues l'équipe. Si j'assistais au tournage, je serais trop attaché au matériel filmique et à tout ce qu'il représente pour être capable de couper tel plan plutôt que tel autre. Ne pas assister au tournage me permet d'être détaché de ce que j'ai à monter. Cela est très important. Je peux dire ce qui va ou ce qui ne va pas, sans être trop émotivement tirillé par les choix que j'effectue.

- *Arrive-t-il que des réalisateurs protestent contre votre montage?*
- C'est excessivement rare parce que la collaboration se fait par affinités. Si Godbout n'aimait pas mon travail, il ne me demanderait pas d'assumer le montage de ses films. Si je n'aimais pas les films de Godbout, je n'accepterais pas d'y travailler. Quand j'ai des doutes sur une séquence, je l'élimine. Souvent, le réalisateur ne se rend même pas compte qu'elle a disparu au montage. S'il constate qu'elle a été coupée, il est forcé de la remettre en question, de me prouver sa nécessité. Dès qu'il me convainc qu'elle doit être ré-insérée dans le film, mon doute initial disparaît. Nous avons fait ensemble le cheminement de la remise en question et sommes ultimement parvenus à un point d'accord.

Représenter une valeur sûre.

- *Etes-vous nombreux, ici à l'O.N.F., à travailler comme monteurs?*
- A la production française, nous sommes sept ou huit. Ce qui fait que les réalisateurs peuvent choisir leur monteur. Personnellement, je travaille toujours avec les mêmes cinéastes. J'ai l'impression de n'avoir jamais été un monteur à la mode, mais de représenter une valeur sûre. J'ai vu énormément de gens (particulièrement chez les cameramen) grimper en flèche, devenir presque du jour au lendemain les coqueluches de la boîte et se retrouver, un peu plus tard, mis à l'écart. Ils ont des hauts et des bas dont les causes peuvent être multiples. Il peut arriver qu'on les exploite, que leur succès leur enfle la tête ou que les choses ne fonctionnent pas comme ils l'auraient souhaité. Cette instabilité professionnelle est la pire chose qui puisse arriver à un artisan comme moi. C'est excessivement difficile de se remettre d'une situation où, un jour, on est à la mode et, le lendemain, rejeté. Fort heureusement, je n'ai jamais connu ça.
- *Quelles différences établiriez-vous entre travailler au montage des films de Jacques Godbout et travailler à celui des films de Marcel Carrière?*
- C'est une question à laquelle il est difficile de répondre. Godbout a confiance en lui. C'est un analyste à la personnalité un peu plus froide que celle de Carrière. Marcel, pour qui j'ai monté *Avec tambours et trompettes*, *Saint-Denis dans le temps*, *Ti-Mine*, *Bernie pis la gang* et *O.K. ... Laliberté*, a tendance à avoir moins de recul que Jacques par rapport à son matériel filmique. Il tourne beaucoup de pieds de pellicule et a toujours trop de matière. Généralement, celle-ci est très bonne et il s'agit alors de la réduire. Il nous est arrivé de compresser certaines choses pour des raisons commerciales. C'était regrettable mais inévitable. Avec



**Avec Tambours
et trompettes,
de Marcel
Carrière**

tambours et trompettes, le film sur les zouaves, posait un problème majeur: celui d'intégrer au vécu la pièce de Pallascio-Morin. Il fallait approximativement une demi-heure pour jouer la pièce, et le film dure vingt minutes. Le tour de force a consisté à intégrer le théâtre et la vie tout en respectant les éléments constitutifs de chacun. Le résultat fut une critique sympathique des zouaves. Critique jamais cruelle ou acidulée. Le film est pétri d'humour et d'amitié vraie envers les gens. Comme beaucoup de cinéastes avec lesquels j'ai travaillé, Marcel Carrière a la main sur le coeur. Il est d'une générosité extraordinaire, mais il ne l'affiche jamais. Sa générosité est bien réelle, mais elle s'exprime de façon détournée, indirecte. Jacques Godbout, lui, camoufle son extrême sensibilité. Son attitude souvent hautaine est une façon de cacher aux autres sa sensibilité. C'est peut-être également sa manière de se protéger.

De la fiction au documentaire et vice versa.

- *Y a-t-il un genre spécifique de films que vous préférez monter?*
- C'est très variable. J'adore travailler à des films de fiction mais j'adore toujours, après la fiction, revenir au documentaire. Après le montage d'un film analytique

magnifique, mais épuisant comme *Derrière l'image*, je trouve très plaisant de me replonger dans le montage d'un film de fiction. Evidemment, il y a une différence à établir entre travailler au montage d'un film de fiction et travailler à celui d'un documentaire. Quand je monte un documentaire, j'ai l'impression de faire, d'une certaine manière, de la scénarisation, de construire un récit à partir et avec du vécu, du réel. Quand je travaille à de la fiction, j'ai l'impression de faire de la psychanalyse, de fouiller l'inconscient d'un réalisateur, d'orchestrer le résultat d'un travail filmique qui tient à la fois du conscient et de l'inconscient. Ça peut être difficile de monter un film de fiction. Au début de l'effervescence du cinéma québécois, vers les années 60, c'était très difficile. A l'époque de *La vie heureuse de Léopold Z*, les monteurs n'avaient jamais touché du long métrage. Le travail se faisait par tâtonnements.



... Pour la
suite du
monde, de
Pierre Perrault

- Le montage du film de Pierre Perrault *Pour la suite du monde* vous a-t-il posé des problèmes spécifiques? Il est connu que Perrault tourne énormément de pieds de pellicule.
- *Pour la suite du monde* fut une aventure passionnante pour tous ceux qui l'ont vécue. Le rythme était contenu dans les images. J'ai toujours prétendu que ce n'est pas le monteur qui donne le rythme proprement dit à un film. Son rôle est de trouver le rythme qui a été donné par le cinéaste au moment de la prise de vue. Ce qui est important, c'est de connaître l'ensemble du matériel filmique. Un monteur doit absolument avoir une connaissance globale du film auquel il travaille. Avant de commencer le montage, je regarde tout le matériel qui a été tourné. Je visionne tous les rushes. Ensuite, je détache chaque séquence de

l'ensemble. Tous les soirs, avant de quitter la salle de montage, je regarde la séquence qui doit être traitée le lendemain. Je la regarde en fonction de celles qui ont déjà été montées et de celles qui vont la suivre. Une grande partie de mon travail se fait dans le subconscient. Actuellement, je suis en train de monter un film sur la Chine. Ce qui est très frustrant parce que je ne connais pas le chinois. Je fonctionne comme un sourd.

Deux cents heures de film.

- *Quels problèmes et quels défis se sont posés à vous lors du montage du film consacré aux jeux de la XXIe Olympiade?*
- Je connais Jean-Claude Labrecque depuis 1957. Nous avons travaillé ensemble de façon très harmonieuse. Il faut préciser, au point de départ, que tout le monde était un peu contre la réalisation du film olympique. Il régnait à l'Office une atmosphère un peu bête qui voulait qu'on soit contre l'olympisme. L'attitude générale était très négative. Je pense qu'au fond de moi-même ça me tentait vraiment de travailler à ce projet mais, comme tout le monde était contre, je ne me suis pas proposé pour y travailler. On m'a approché et on m'a dit: «Tu vas faire ça.» J'étais content qu'on me force la main. La plus grande difficulté qui s'est posée au moment du montage fut, sans contredit, l'énorme quantité de matériel filmique. Il fallait d'abord regarder deux cents heures de film et ensuite travailler efficacement pour respecter la date limite imposée. La quantité de matériel a exigé, à elle seule, cinq semaines de projection.
- *Le montage s'est effectué en collaboration. Comment avez-vous procédé pour orchestrer le travail?*
- A l'intérieur de l'Office, il n'y avait aucun monteur qui voulait travailler au film. J'ai assumé la responsabilité globale du montage et me suis trouvé quatre monteurs pigistes. François Labonté avait déjà travaillé avec moi au montage du *Temps d'une chasse* de Mankiewicz. Je connaissais un peu moins Gérard Vanzier qui avait travaillé, une ou deux fois, du côté de la production anglaise. Parmi les autres monteurs, il y avait Yves Langlois et France Dubé avec laquelle j'avais travaillé au montage de *La Fleur aux dents* de Thomas Vamos. J'ai essayé de donner à chacun le matériel filmique consacré au sport qui l'intéressait particulièrement. On identifiait le matériel par couleurs. Le matériel de chaque monteur avait sa couleur spécifique. Ce qui nous permettait de tout classer avec une grande précision. Chaque monteur entrait dans la salle de projection avec son matériel qu'on regardait attentivement. Puis, j'éliminais ce qui était sans intérêt ou simplement raté. Il fallait ensuite présenter ça à Jean-Claude Labrecque et à ceux qui avaient travaillé avec lui: Marcel Carrière, Georges Dufaux et Jean Beaudin. On se mettait d'accord avec eux sur ce qu'il fallait garder ou rejeter.
- *Jean-Claude Labrecque avait-il une idée directrice? Voulait-il donner au film une certaine orientation, un certain ton?*
- Oui. Et il n'y a pas de décalage entre l'idée initiale et le produit final. Jean-Claude voulait s'approcher de l'homme le plus près possible. Son but était de faire un film à hauteur d'homme. Ce qui était plus facile à dire qu'à faire. Etre collé aux



**Jeux de
la XXIIe
Olympiade,
de Jean-Claude
Labrecque**

athlètes, sans les déranger, sans briser leur indispensable concentration, fut le principal exploit de Labrecque, Carrière, Dufaux et Beaudin. Il fallait aussi apprivoiser les différents organismes et fédérations, les convaincre de collaborer avec nous. Il fallait aussi persuader les agences de sécurité de bien vouloir nous laisser faire notre travail.

- *Votre travail s'est-il échelonné sur une très longue période de temps?*
- Du moment où le tournage a commencé jusqu'à la fin janvier. J'ai dormi, ici à l'Office, dans une salle de maquillage, pendant trois mois. De l'ouverture des jeux jusqu'à la fin novembre, les quatre monteurs ont travaillé avec moi. A la fin novembre, nous avons réussi à réduire, à une durée de quatre heures et demie, un matériel filmique d'une durée originelle de deux cents heures. Puis, François Labonté et moi avons continué seuls à faire le montage du matériel réduit à quatre heures et demie. De fin novembre jusqu'à fin janvier, nous avons travaillé de huit heures le matin jusqu'à minuit avec interruption de trois ou quatre jours au temps des fêtes. Le produit final dure deux heures. Je tiens à dire que le travail d'équipe a fort bien fonctionné. L'une de mes préoccupations majeures était de voir à ce que les monteurs ne s'épuisent pas en faisant des heures supplémentaires. Il fallait veiller à ce qu'ils ne dépassent pas les heures régulières de travail. Je les ai un peu traités comme une machine qu'on arrête et qu'on repart. C'était nécessaire et je n'avais pas le choix. Tout était ultimement une question d'organisation et d'efficacité.

Une marge de créativité.

- *Un monteur qui travaille à l'O.N.F. a-t-il la possibilité de choisir les films auxquels il veut travailler ou les réalisateurs avec lesquels il aimerait travailler?*

- Ce qui est fabuleux, ici, à l'Office, c'est de pouvoir faire ce qu'on veut. On m'a offert des emplois à l'extérieur de l'O.N.F., mais j'ai ici une liberté qui n'a aucun prix. Si, par exemple, je désire travailler après les heures officielles de travail, personne ne viendra jamais me le reprocher ou me dire que je dois arrêter. On ne m'accusera jamais de trop en faire. Si je veux travailler, jusqu'à minuit, à une séquence obsédante, je suis parfaitement libre de le faire. Si je n'ai pas le goût de travailler, on n'intervient pas non plus. On a également, ici, à l'Office, la possibilité de choisir avec qui et ce à quoi l'on veut travailler. Il m'est déjà arrivé de choisir de travailler à des films que je n'ai ultimement pas beaucoup aimés. Je ne m'en suis pris qu'à moi-même. Lorsque je termine le montage d'un film, je lis les procès-verbaux du comité de programme et je vais ensuite voir un cinéaste à qui je demande de lire son scénario. Si le scénario m'intéresse, j'offre mes services de monteur.
- *Dans quelle mesure un monteur est-il un créateur?*
- Il existe pour un monteur une marge de créativité. C'est au monteur de la prendre. J'ai l'impression d'avoir mis de moi-même dans tous les films que j'ai montés. Evidemment, il est difficile de dépister, dans le film, le degré exact de mon apport. Tout dépend d'ailleurs du matériel filmique. Mais je ne connais pas un seul réalisateur assez fou pour refuser une bonne idée qui ne vient pas de lui.
- *Comment travaillez-vous avec le réalisateur?*
- Dans la journée, je monte une séquence à laquelle le réalisateur sait que je travaille. Au moment où je perds toute forme d'objectivité et où je suis allé jusqu'au bout de moi-même, le réalisateur arrive et voit ce que j'ai fait. Il est le premier spectateur. Il passe des commentaires et fait des suggestions qui me permettent alors de pousser plus loin le travail.
- *Travaillez-vous à l'aide d'une feuille sur laquelle est indiquée précisément la route à suivre, le cheminement à respecter?*
- Lorsque je monte un film de fiction, oui. Au montage d'un documentaire, non. Lorsqu'on monte un documentaire, on discute beaucoup, avec le cinéaste, de l'approche, de la démarche qui guide le film. Le plus difficile est de travailler, une première fois, avec un réalisateur. On est obligé de deviner un tas de choses. Ce qui peut nous conduire à faire fausse route. C'est alors au réalisateur de nous ramener dans le bon chemin.

Rendre le montage invisible.

- *Peut-on reconnaître un film par son monteur?*
- J'espère que non. Je travaille très fort pour éliminer le montage, pour le rendre invisible le plus possible. Le cinéma c'est un ensemble de choses. Qu'importe ce qui se dégage d'un film. Bien monter est un travail très ingrat parce que vous faites disparaître toute trace de montage. Je crois que si, après quelques années, vous vous êtes créé une réputation, ce n'est pas à cause de votre montage, mais bien plutôt à cause de la permanence de votre travail. La différence entre un grand monteur et un bon monteur est subtile.

- *Quelles doivent être les principales qualités d'un monteur?*
- Son sens de l'analyse. Le plus important est l'analyse qu'il fait du contenu de l'image et de son rythme interne. Il faut aussi qu'il sache ce qu'il peut en faire. On dit souvent, à gauche et à droite, qu'un monteur peut sauver un film. Je n'ai jamais cru cela. Un monteur ne peut faire de miracles avec un matériel filmique sans intérêt ou de piètre qualité. Il est toujours facile de reconnaître un film qu'un réalisateur a essayé de sauver au montage. Ma grande crainte est toujours de détériorer le matériel originel, de ne pas lui rendre justice et de le desservir.
- *Votre bio-filmographie indique que vous avez réalisé un film, Préambule. Avez-vous eu, à une époque, la tentation de devenir cinéaste?*
- C'est très facile, vous savez, de devenir réalisateur dans ce pays. Il y a donc à franchir une étape critique qui risque de vous faire tomber dans le piège. Après avoir exercé un métier pendant quelques années, une question se pose: «Est-ce qu'il vaut mieux être un réalisateur de plus ou un bon monteur?» Malheureusement, il arrive qu'un cameraman, un monteur ou un ingénieur du son abandonnent leur métier pour réaliser des films très, très mineurs. Personnellement, je préfère être un grand soliste plutôt qu'un petit chef d'orchestre obscur. J'ai réalisé *Préambule* à un moment où je vivais de pénibles frustrations. Puis il y a eu un autre catalyseur. Quand nous avons fait, avec Michel Brault, le théâtre deux, au pavillon du Canada, il y avait énormément de matériel filmique exceptionnel qui s'y était accumulé. Ce matériel était d'une trop grande qualité pour qu'on le laisse se perdre et se détériorer. J'ai alors demandé à Michel s'il n'accepterait pas de tourner autre chose afin que je puisse faire un film avec le matériel déjà existant et celui qu'il filmerait. Il a accepté. J'ai donc assumé la réalisation et le montage de *Préambule*. J'ai vite compris que je ne ferais jamais un bon réalisateur. Ce film m'a tout de même permis de répondre à plusieurs questions que je me posais et d'accepter le rôle que je jouais à l'intérieur du cinéma. Depuis, je suis très heureux d'être monteur.

Ce qui m'inquiète le plus quand des jeunes arrivent ici pour devenir monteurs, c'est que la plupart d'entre eux font ce travail en attendant de faire autre chose. Ils ne considèrent pas le métier de monteur comme un véritable métier. Pourtant, la salle de montage est le carrefour de toutes les techniques cinématographiques. Si quelqu'un veut devenir réalisateur en passant par la salle de montage, il lui faut accepter de consacrer deux ou trois ans de sa vie à l'apprentissage du métier de monteur. On oublie trop souvent que le montage est un métier qui s'apprend. Si l'aspirant réalisateur entre dans une salle de montage en voulant brûler les étapes, je lui conseille d'oublier le métier de monteur et de se battre pour passer directement à la réalisation. Pour devenir monteur, il faut une espèce d'archarnement infatigable.

Être en état de grâce.

- *Parmi tous les films auxquels vous avez travaillé, quels sont ceux dont vous êtes le plus satisfait du montage?*



**Derrière
l'image, de
Jacques
Godbout**

— Il y a des films dont le montage est beaucoup plus important que d'autres. *Derrière l'image*, par exemple, est un film très, très, monté, mais au service d'une idée, d'un message, d'une analyse. Ce n'est pas un film de montage. Le montage y occupe une deuxième ou une troisième place. Ce n'est pas ce que j'appelle un spectacle cinématographique. C'est une grande analyse, un important document, mais pas du grand cinéma. Par contre, *Pour la suite du monde* est une oeuvre très cinématographique qui fut un véritable plaisir à monter. L'une des plus belles choses que j'ai faites dans ma vie était originellement dans ce film. J'avais monté une première fois, avec un certain nombre de plans, la séquence de la bénédiction des canots. Le tout durait quinze minutes. C'était beaucoup trop long mais je n'avais jamais rien fait d'aussi beau. Je ne peux pas vous expliquer comment j'étais parvenu à ce résultat. Je devais être dans une espèce d'état de grâce. Lorsque j'ai réduit la séquence à quatre ou cinq minutes, le résultat n'était plus le même. Il y manquait tout ce qui faisait la beauté de mon premier montage de quinze minutes. J'ai donc décidé d'en refaire le montage et de retrouver ce que j'avais perdu. J'ai dû refaire le montage de cette séquence six ou sept fois. Je n'exagère rien. Comme je ne réussissais pas à retrouver ce qui m'avait tant plu dans les premières quinze minutes, j'ai reconstitué les rushes afin d'être placé devant le matériel tel que je l'avais reçu. Je n'ai jamais été capable de monter la séquence de manière à ce que je sois aussi satisfait qu'après le premier montage de quinze minutes. J'ai appris que, dans ce métier, il ne faut jamais lâcher jusqu'à ce qu'on soit complètement satisfait de soi-même. Pour en revenir à votre question, je dirais que, parmi tous les films auxquels j'ai travaillé, *Pour la suite du monde* est spontanément celui qui me tient le plus à coeur. Puis il y a *Le Temps d'une chasse*, *O.K. ... Laliberté* et *IXE-13*. *IXE-13* est l'un des grands souvenirs de ma vie. L'amitié qui s'est développée, à l'intérieur de l'O.N.F., pendant toutes les étapes de la création du film, est littéralement inexplicable. Je ne sais pas si le film est un très grand souvenir



O.K....Laliberté,
de Marcel
Carrière

cinématographique, mais la chaleur humaine, l'enthousiasme collectif et l'intensité des relations inter-personnelles qui ont imprégné toute la fabrication du film demeurent un souvenir inoubliable.

Une cuisante leçon.

- *Vous est-il déjà arrivé d'être insatisfait par votre montage d'un film?*
- Disons que j'ai déjà été insatisfait et humilié par le résultat de mon manque d'acharnement. Dans *Dimanche d'Amérique* de Gilles Carle, on voit Toni Massarelli chanter sur un tas de planches. En faisant le montage de cette séquence, j'ai perdu le synchronisme entre le son et l'image. Comme il n'y avait pas de numérotage, de *numéro de bord*, j'ai eu beaucoup de difficultés à retrouver le synchronisme. Puis, je me suis dit: «Ça va faire comme ça. C'est bien. Ça suffit!» Lorsque Massarelli chantait, le son et l'image étaient légèrement hors synchro. Le film a été projeté au Festival international du film de Montréal. J'étais assis à l'arrière de la salle. L'écran était tellement grand que l'absence de synchronisme était flagrante. Subitement, j'ai eu l'impression que toute la salle se retournait pour me regarder. C'est la sensation la plus désagréable qu'on puisse vivre. Je me sentais tellement mal que je suis à grosses gouttes. C'était affreux! Je me disais: «J'aurais pu obtenir un synchronisme parfait si j'avais voulu, si j'avais travaillé un peu plus.» Cette cuisante leçon m'a appris à ne jamais arrêter avant de savoir que je ne peux faire mieux.
- *Travaillez-vous seul ou avec d'autres?*
- Je travaille souvent avec des assistants. S'ils débutent dans le métier, je fais toujours imprimer, au frais de l'Office, une séquence additionnelle. Lorsque je m'absente ou que le travail manque, ils font individuellement le montage de cette séquence. C'est une espèce de travail qui encourage l'assistant à tenter des

choses, à faire preuve d'esprit d'initiative. Il est alors moins craintif que s'il sait que la séquence doit être insérée dans le film. Lorsqu'il en a établi le montage et que nous en sommes rendus à monter cette séquence dans le film, il a la possibilité de voir comment j'aborde la même matière filmique que celle à laquelle il a déjà travaillé. On compare mon approche et la sienne. On discute ce qui va et ce qui ne va pas, tout en analysant les raisons. Ce dialogue s'établit sur un pied d'égalité. Dans ce métier, il faut être généreux. Je suis prêt à consacrer une heure à expliquer à un assistant quelque chose de très précis. En retour, je demande qu'il soit prêt à me faire gagner cette heure en faisant des choses qu'avec les années un monteur aime moins faire.

— *Comment s'organise votre journée de monteur?*

— Le matin, à la maison, je pense à la séquence que j'ai vue la veille et que je vais monter dans la journée. Je repense au film et analyse la façon dont je vais essayer de l'insérer dans la continuité. J'arrive ici à l'O.N.F. vers 9 h. 30 et commence à monter. Quand le montage de la séquence est terminé, le réalisateur vient la regarder, s'il ne travaille pas avec moi dans la salle de montage. On discute ce que j'ai fait jusqu'à ce qu'on soit d'accord sur le montage de la séquence. Puis, après que j'ai eu mis les séquences en ordre, on s'entend sur la structure du travail.

— *Etes-vous cinéophile?*

— Oui. Récemment, j'ai été très impressionné par *Molière* qui est fort bien servi par le montage. Exception faite, à mon avis, de la séquence de la mort de Molière, le film fonctionne merveilleusement bien, jusqu'à ce qu'on ait compris où veut en venir la réalisatrice. La stylisation et l'irréalisme sont poignants pendant quelques secondes, mais j'ai eu l'impression qu'ensuite Ariane Mnouchkine étirait inutilement la séquence. Je trouve tout le film grandiose, mais la mort de Molière me semble y avoir été surexploitée au montage.

**Werner Nold
à sa table de
travail**

