

Débat avec Louise Surprenant
à la suite de sa conférence présentant sa thèse de doctorat
(cf notre publication : « l'Art du montage selon Louise Surprenant »)

Anita Perez : Est-ce qu'il y a des questions, des réactions dans un premier temps ? Je sais que c'est difficile de démarrer ...

Véronique Sanson : Je ne monte que du documentaire donc, je reconnais la démarche. Il y a quand même un truc qui manque c'est le dialogue. Pour moi, j'ai la même démarche, mais, dans la mesure du possible, tout ça s'agrémente avec du dialogue. Moi je sais que je ne monte pas seule, et en fait, même quand je ne suis pas complètement en phase avec la personne, je préfère ne pas monter seule en tout cas au début, et j'aimerais pas être seule parce que j'aime bien échanger sur les rushes car quelquefois j'ai des certitudes et je m'aperçois que je me plante alors je sais pas, c'est enrichissant enfin quand même, le dialogue.

Louise Surprenant : Alors c'est peut-être parce que vous n'étiez pas là au début, j'ai effectivement dit que je ne parlerai pas de la relation avec l'auteur, mais ça ne veut pas dire que je n'en ai pas, ça ne veut pas dire que ça n'existe pas, ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas de confrontations, qu'il n'y a pas de dialogue, ça veut dire que tout ce dont j'ai parlé c'est de cet espace de création qui est propre au montage, au monteur, à la personne même du montage... Ce qui n'a rien à voir avec la hiérarchie, le travail avec la réalisation, etc, etc. Moi dans mon pays, les monteurs invitent les réalisateurs à venir dans la salle, moi je suis une des rares monteuses de long-métrage qui veut le réalisateur à côté d'elle, donc ça n'a rien à voir. Là, ce dont il est question, c'est de ce qui se passe au montage, entre les deux oreilles du monteur. *That's it !* Rien de plus, rien de moins. Dans tous les traités, dans tous les livres, dans toutes les discussions, dans tous les propos de tous les monteurs, ce n'est que le "nous". Sarah Flack qui dit : « *J'ai du refaire "L'Anglais" (The Limey- 1999) de Soderbergh parce que, quand on avait fait le premier montage, c'était tellement ennuyant qu'on s'est demandé ce qu'on avait pu faire.* » Soderbergh a dit : « *J'ai pensé depuis le début, la déconstruction spatio-temporelle de "L'Anglais".* » Je m'en fous, c'est pas grave ! L'important c'est qu'ils l'aient fait !!! Ce qui s'est passé dans la tête de Sarah Flack m'intéresse beaucoup plus. Moi, la première fois de ma vie que j'ai mis une réalisatrice à la porte, c'était pour monter une séquence, encore une fois de suicide sur des ados, pour un film qui a gagné un Lion d'Argent à Venise... Et c'est la seule fois où j'ai foutu quelqu'un à la porte. Elle voulait absolument que son frère soit dans l'écran et dans telle place... J'ai dit : « *Bon ben regarde, tu sors trois jours, quand tu reviens, j'ai monté la séquence du suicide, t'aimes pas, on refait.* » Eh ben c'est la seule réalisatrice qui a expliqué, dans toutes les entrevues, comment elle a monté la séquence du suicide... C'est pas grave, l'important c'est qu'elle soit faite. J'veux dire, je n'ai pas parlé du fait que quand tu es monteur tu n'as pas d'ego. Quand je demande à mes étudiants s'ils connaissent un monteur, le nom d'un monteur, ils n'en connaissent pas un chrétien (= aucun) pis ils veulent tous être monteur ! Hein on les connaît les directeurs photo, les réalisateurs, mais les monteurs euh... Moi je les compte dans le cinéma américain : y'en avait 36 sur *Superman*, y'en avait 42 sur *Spiderman*... Qui, qui connaît les monteurs ? On s'en fout, là c'est pas ça. Mon propos ne s'adresse qu'à des gens qui s'intéressent à ce qui se passe dans cet espace du montage. Donc ce qui m'intéresse, c'est l'avenir du film, comment on le fait, la matière - et c'était le truc en exergue au début : « *l'art naît du matériau* » - c'est la manière d'exercer ce travail sur le matériau qui est la plus importante. Et c'est seulement de ça dont j'ai parlé... enfin je crois.

Kamel : Bonsoir, je m'appelle Kamel et je suis monteur. Donc je voudrais savoir s'il y a une manière de monter nord-américaine et une manière de monter européenne ? Parce que les

américains et les européens font des films quand même assez différents donc je pense qu'il n'y a pas la même manière de monter, non ?

Louise Surprenant : C'est très très très différent. Très différent. J'ai monté avec les Américains, j'ai monté avec les Français, les Belges, les Africains, des Canadiens, des Québécois. Mais c'est vrai que quand je monte au Québec ça va très bien, regarde, c'est cool, y'a personne qui me fait chier, y'a personne qui me dit quoi faire, y'a personne qui me dit où aller, y'a personne qui me dit : « *Comment ça tu pars à 18h ?* ». Y'a personne qui m'oblige à aller déjeuner avec (rires), y'a personne qui m'interdit d'amener mon assistante à déjeuner avec le producteur. Par ailleurs, avec les Américains, à chaque fois que je monte une version, il faut que je m'assoie, on appelle ça un hiatus en Amérique quand on fait de la post-prod, c'est le moment où on arrête tout parce qu'on attend que les producteurs à l'autre bout du pays se branchent et nous disent : « *Il faudrait faire ceci, il faudrait faire cela... On n'a pas assez de gros plans sur le petit, il faudrait arranger ce truc.* » Bon. Y'a vraiment des façons très différentes de fonctionner. Ici bon, les réalisateurs sont peut-être un peu plus. Heu...(blanc) Je vais trouver... (blanc, rires) Heu... Un mot pour ego ?...

Voix d'homme : Egoïste ?

Louise Surprenant : Ils sont concentrés sur leur nombril.

Voix d'homme : Egocentriste ?

Louise Surprenant : Oui, égotiste, c'est mieux égotiste. Ah ça, c'est beaucoup mieux égotiste. C'est pas grave... ça n'a vraiment aucune importance, l'importance c'est que le film soit. Et là je le dis, faut pas avoir d'ego quand t'es monteur, si tu t'attends à ce que l'on te reconnaisse, ne travaille pas à être invisible. Ça me semble logique. Et c'est vrai qu'en Amérique, nous on fait un *final cut* sans le réalisateur. Avez-vous déjà mis le rythme dans un film avec quelqu'un qui n'arrête pas de vous dire : « *Pourquoi tu fais ça ? Pourquoi tu enlèves l'image ? Pourquoi tu la rallonges ?...* » C'est pas possible ! Le rythme part du bas-ventre, il se met comme ça. À côté de toi, tu peux pas, tu le sors puis après tu dis : « *Tu reviendras, tu vas voir c'est meilleur.* » Et puis c'est vrai, ils disent jamais rien parce que C'EST meilleur. Alors ça c'est une différence fondamentale.

Moi, j'ai réussi à sortir TOUS les réalisateurs français de ma salle. Quand je voulais faire le *final cut*, je leur ai dit : « *Tu vas voir, ça va être meilleur. Le pire qu'on puisse faire c'est que si t'aimes pas ça, on va faire d'autres choses.* » Mais bon, c'est toujours une façon, c'est là où il y a le dialogue, la confrontation... Moi j'ai dû, devant un cinéaste américain, me mettre à genoux, faire du théâtre, me mettre à genoux dans la salle de montage en lui disant : « *Ah non, pas de fade out, ah non pas de fade out, pas de fade out. Les gens vont comprendre qu'on a changé de séquence, j'te jure y vont comprendre.* » « *T'es certaine qu'ils vont comprendre ?* » « *Oui regarde, c'est le jour, c'est la nuit, c'est dedans, c'est dehors...* (rires) *j'pense qu'ils vont comprendre.* » N'importe quoi pour que le film soit meilleur, n'importe quoi. J'suis prête à tout. Je fais la même chose avec les mixeurs, je les soigne : « *Ca va ?* » Je suis prête à n'importe quoi. Quand le film est fini, c'est fini.

Karen : Oui bonsoir, je m'appelle Karen, je suis assistante monteuse mais je suis également étudiante en Master 2 donc je fais un mémoire sur le montage documentaire. En fait, ce que je voulais vous demander par rapport à ce que vous avez dit où vous revendiquiez très fort la part créatrice du monteur, est-ce que vous pensez que les monteurs ont un style ? Est-ce que, comme on a parlé de politique des auteurs, est-ce qu'on pourrait parler de politique des monteurs ou est-ce que c'est plutôt le matériau qui fait le style ?

Louise Surprenant : Ben je pense que c'est le matériau. Mais je pense que le style, on se connaît soi-même, moi j'ai tendance à me couper les doigts. J'ai tendance à être trop incisive. Bon ben ça me ressemble, je suis comme ça, ce qui fait que quand je fais le *final cut*, contrairement à la plupart de mes collègues, moi je rallonge, le film est toujours plus long. Parce que j'ai coupé trop court, parce que c'est trop serré, parce que ça respire pas assez, parce que je suis allée le voir sur l'écran et j'ai fait « *Ahh* (étouffement)... *faudrait qu'on respire.* » Alors ça, je combats ça, je sais, c'est mon défaut à moi. Ça va être sur un grand écran, regarde, gros et faut qu'ils aient le temps de voir l'image... Mais je crois pas qu'il faut avoir un style puisqu'on travaille sur des matériaux, des matières, des films qui sont tous aussi différents et si j'avais un style à la japonaise pour un thriller de poursuites à l'américaine, ce serait un peu débile. Donc je pense que, on peut avoir un style dans une manière d'aborder, on peut avoir une méthode dans notre manière d'aborder. Moi je me donne des outils mnémotechniques parce qu'effectivement il faut se rappeler le matériel. C'est des œuvres d'art mes cahiers de montage, y'a des étoiles, des cœurs, des bouts, des flèches, des machins... Donc je me donne des outils mnémotechniques pour me rappeler, pour ne pas oublier ce qui était important et ce que j'ai perçu, mais y'a pas de style de montage par rapport à moi. On va surtout dire : « *Elle est chère* », on va pas dire qu'elle a un style.

Anita Perez : Karen, est-ce que toi dans ton mémoire tu défends cette idée-là, ou tu la perçois ou tu le développes ?

Karen : Non je ne défends pas cette idée-là, tout simplement parce que moi déjà j'ai des problèmes à l'Université pour faire comprendre ce qu'est le montage, justement parce que, même pour des universitaires très érudits, le montage... c'est... le raccord. Donc, je suis déjà en train de me battre pour garder le mot montage dans mon titre. C'est vrai que j'en suis pas encore à parler de ça. Et en plus, dans les trois films que j'ai choisis, y'en a un notamment, c'est *Nuit et Brouillard*, qui a été monté par le réalisateur lui même.

Louise Surprenant : Moi j'ai le même problème à l'Université. Ah oui, ils ont tous monté, ils savent tous c'est quoi le montage. Et mon directeur de département, il m'a dit la dernière fois, à la dernière réunion, il m'a dit : « *Il faudrait que tu approfondisses le montage.* » J'ai fait, regarde, lis ma thèse mon vieux, tu m'en reparleras.

Jules César Muracciole : Bonsoir, je m'appelle Jules César Muracciole, je suis réalisateur et pour répondre à la jeune femme qui demande : « *c'est quoi le montage ?* », je trouve que l'idée du battement de cœur, elle n'est pas de moi évidemment, elle est de Godard, elle est très bien et aussi l'idée culinaire par exemple d'acheter des ingrédients au marché et de faire la bouffe après, je pense que si les produits n'ont pas été bons au départ, je pense que le cuisinier ne peut pas sauver grand chose et que de toute façon un film, l'idée de la chose collective ça me plaît beaucoup. Moi je suis un réalisateur qui ne s'emmerde pas du tout dans une salle de montage, j'aurais l'impression de manquer quelque chose. Non pas, du tout, que je ne fasse pas confiance, au contraire... Par contre je tiens beaucoup à ce que le dérushage soit considéré comme un travail, alors que bien évidemment on essaie chez soi. Quelle horreur ! Enfin pour moi je suis incapable de regarder, je mouline pas beaucoup, je suis peut-être pas un exemple, mais je ne peux pas regarder, même regarder des rushes vite fait, comme ça, à la fin d'une journée de tournage, je veux pas regarder. Je trouve que c'est comme des diamants que l'on doit regarder. Est-ce que le montage doit se voir, je pense pas qu'il doive se voir, c'est comme la musique quoi, la plus belle musique du monde elle doit être oubliée, si on dit : « *Ah ! La musique est formidable...* ». Pour moi par exemple quand on dit c'est un film de monteur, là y'a une erreur, c'est-à-dire que l'on existe pas sans ce compagnonnage, ces gens qu'on choisit et qu'on doit défendre aussi, puisque ça c'est

notre rôle à nous. Enfin bien sûr qu'on peut monter tout seul, faire tout ça mais moi en tout cas je ne peux pas me passer de ça : la relation avec quelqu'un au montage... je parle beaucoup dans la vie ou ailleurs, dans une salle de montage pas tellement, je pense qu'on n'a pas besoin de beaucoup se parler, et qu'il y a énormément de choses qui passent, on va appeler ça de l'inconscient ou je sais pas quoi, des tripes ça me va très bien.

Louise Surprenant : Je suis tout à fait d'accord avec vous, regarder des rushes avec un réalisateur c'est déjà s'apercevoir qu'on va faire le même film. C'est déjà se réajuster, c'est déjà comprendre comment il voit, c'est déjà comparer nos perceptions et c'est déjà se préparer à travailler ensemble, ça c'est fondamental. Virer un réalisateur, je vous dis, ça m'est arrivé une fois dans ma vie, c'est pas beaucoup. Mais, fondamentalement, j'ai aussi besoin d'un espace de travail et c'est vrai que, quand je travaillais en France, je travaillais systématiquement le matin à 8h, ils arrivaient jamais avant 11h donc j'avais jamais besoin de leur dire de pas venir, ils venaient pour le déjeuner, ils arrivaient à 13h... donc j'étais toute seule le matin, je pouvais faire mon boulot et après, l'après-midi ben on faisait une journée de travail qui pour eux était très courte, mais bon c'est vrai que quand tu commences à 14h30... quand moi je pars à 18h, ils viennent d'arriver. Pas de problèmes, vous pouvez rester, les cassettes sont là, y'a pas de problème ! Moi je recommence demain à 8h.

Alors je ne pense pas qu'on ait besoin de virer un réalisateur sauf des cas extrêmes, ce dont j'ai parlé, je pense que c'est fondamental de travailler avec, mais ça c'est ma position à moi, à partir des rushes et jusqu'à la fin. À part au *Final Cut* parce qu'effectivement ça dure une journée, dans un long-métrage, et que cette journée-là j'en ai besoin pour... pour moi me réajuster par rapport à ce rythme-là qui est vraiment très important qui est le rapport écranique, bon je rentre dans tous ces détails-là... mais je veux dire c'est pas la présence du réalisateur parce que le film est terminé, il a déjà son dernier montage, tous ses plans... il a tout ce qu'il veut. Mais moi... le petit deux *frames*... ça m'arrangerait parce que je sais que j'ai besoin de plus de rondeurs...

Jules César Muracciole : Mais je crois beaucoup à ce que vous avez dit sur le côté révélation. C'est-à-dire que je pense que l'importance du monteur ou de la monteuse est là aussi. Par exemple, j'ai fait un film qui s'appelait *Loin de Beyrouth* où il n'y avait pas de paroles. Je voulais faire un film sur la guerre sans les mots, en tout cas parce que l'histoire que je racontais pouvait se passer de mots. C'était un film de 26 minutes. Bien évidemment, aucune chaîne ne l'avait accepté puisqu'ils voulaient que je parle, or il se trouvait que le tourment de cet homme je devais le raconter comme ça. Et en fait, y'a un moment une séquence où, cet homme qui est peintre et vit entre Paris et Beyrouth, il met le feu à son travail, et c'était une séquence très très difficile à monter et sans le monteur, je pense que moi je n'aurais pas su... et là, je vais dire l'inverse de ce que j'ai dit tout à l'heure, je suis sorti pour le laisser monter cette séquence de 3 minutes et c'est absolument magnifique au niveau du rythme.

Louise Surprenant : Tout à fait mais moi y'a aussi des moments comme monteuse, je parle de la fiction, où je n'étais pas capable de monter une séquence, je disais mais attends mais... et là le réalisateur il disait : « *Mais pourquoi tu l'as pas montée ?* », « *Je la sens pas.* », « *Ok elle ne la sent pas...* », et puis dix jours après : « *Pourquoi tu l'as pas montée ?* », « *Je sais pas, je la sens pas.* » Puis là je lui reprends le texte, je lui dis : « *Est-ce que tu as besoin de tout ce qu'ils disent dans la séquence, qu'est-ce que tu rayerais ?* » Alors là il a rayé : « *Ça j'ai pas besoin, ça j'ai pas besoin...* », « *D'accord. C'est quoi ces contre-champs à la mords-moi le nœud ? Ah c'est le producteur qui les voulait...D'accord...* » Et là tout à coup, j'avais compris, j'avais un tournage où ce n'était pas le style de la réalisation, j'avais du texte parce qu'on avait voulu en mettre beaucoup parce que ce jour-là, il y avait beaucoup de figurants...

J'ai même eu un film comme ça du lundi matin où j'avais trois plans pour la journée et où je reconnaissais même pas le comédien principal tellement il était bien éclairé. J'ai dit : « *C'est qui ça ? C'est qui c'te fille là ?* » Il dit : « Ben tu le reconnais pas ? », « *Non* », « *Ben c'est machin, Alex.* » Je dis : « *Ah ouais ! Qu'est-ce que tu veux faire avec ça ?* » Il dit : « *Ben c'est beau !* » « *Oui mais c'est trop beau ! Je la reconnais pas, je le reconnais pas.* » Et donc finalement on l'a mis en épilogue parce qu'il le voulait, parce que c'était beau *tsé* regarde, on l'a mis en épilogue, moi j'aime bien, je leur fais des épilogues ou des prologues quand ils savent pas quoi faire puis ils sont toujours contents.

Jules César Muracciole : Et aussi pour l'œuvre unique. Ça j'y crois beaucoup, enfin, je ne fais jamais d'ours, je ne suis pas capable de monter autrement que marabout, bout de ficelle, et je trouve que les ours, la plupart du temps, c'est satisfaisant pour les producteurs ou les clients, les décideurs. Tout le monde sait bien que l'Avid c'est aussi ça, ça a été fait pour eux quoi, ils sont très contents d'avoir plusieurs versions. Je trouve ça gravissime de leur montrer plusieurs versions, je parle des décideurs, c'est quelque chose de très très important parce que évidemment c'est des critères commerciaux .

Et de même la différence, nous on a du mal, en France en tout cas, tout s'appelle un film. C'est-à-dire qu'il n'y a plus cette notion de grand reportage, qui moi me semble très très noble quoi, un reportage c'est pas un film, c'est pas tout à fait la même chose puisque le point de vue n'est pas.

Louise Surprenant : Mais là-dessus je voudrais dire deux choses. Premièrement, je vais commencer par les simulations, bon c'est un chapitre que j'ai occulté parce que je suis partie sans lire mon texte, et je parlais de ces simulations multiples, qui ont l'air de ravir tout le monde et qui vont vraiment à l'encontre de ce que moi j'appelle un *work in progress*, parce que dans ce sens-là, je sais pas si vous avez compris, mais c'est une pensée qui est en marche. Et d'essayer plein de choses, c'est comme mon maître qui disait que « Un film ça ne se fait pas avec tous les petits bouts des choses que tu as aimé dans les montages puis tu les mets tous ensemble et puis là tu as le film, c'est pas vrai. » C'est un *work in progress*, c'est vraiment une pensée qui est en marche et le fait de simuler, de dire : « *ah tu vas voir ça comme ça, je peux te le faire comme ça, je peux te le faire comme ça...* » Attends ! Ils ont de la difficulté nos réalisateurs à choisir entre deux voies, alors si je leur fais trois, quatre, cinq affaires parfaites, regarde, je vais les tuer là parce que rendu à la quatre-vingt-douzième séquence, ils sont morts et je vais pas les tuer là, parce que j'en ai besoin.

D'autre part, je ne suis pas d'accord avec votre idée sur l'ours parce que moi je suis de la dernière génération du montage aux marques. Je sais pas s'il y en a qui ont fait des montages aux marques ? Alors le montage aux marques c'est vraiment quelque chose que l'on ne peut plus faire dans l'Avid et c'est la base de cette anticipation c'est-à-dire que je sais exactement ce que je veux faire, je conserve ma distance par rapport à la matière parce qu'une fois la première sélection des prises, et ça ça se fait en fiction évidemment, une fois la première sélection des prises, je marquais sur la table les plans que mon assistante raccordait sur la table d'assistanat – on a appris de la même manière ?- et le réalisateur et moi, nous nous asseyons dans la salle pour regarder le premier montage, je l'ai pas vu, il l'a pas vu, je sais pas ce dont il est question, on part ...de la même place. Et ça c'est impossible aujourd'hui.

Alors il faut que les jeunes soient capables d'apprendre à anticiper comme quand on faisait un montage aux marques, sans avoir la possibilité de faire un montage aux marques. Alors le pire qui pouvait arriver c'est qu'on s'était trompé de plan mais entre vous et moi, faire un champ, contre-champ, sans jamais voir le résultat de ce que l'on anticipe des coupes, ça vous apprend à faire fonctionner le cerveau ! Il faut qu'on trouve d'autres façons de faire fonctionner le cerveau des gens qui n'ont pas la possibilité de retourner sur la matière physique.

Jules César Muracciole : Simplement, évidemment, le marabout bout de ficelle et autres, ça n'empêche pas d'avoir des doutes en permanence, bien évidemment, hein. Ça n'est pas aussi péremptoire bien sûr mais à un moment il faut trancher, voilà.

Françoise Berger-Garnault : Françoise Berger-Garnault, je suis monteuse, je fais partie du club des crayons gras, et des montages aux marques. Alors moi je voulais juste expliquer un petit jeu que j'ai fait avec les réalisateurs de documentaire que je trouve très amusant : c'est à dire qu'ils me donnent au départ un synopsis et puis évidemment le synopsis, le tournage s'est pas passé comme prévu, comme on l'avait présenté au co-producteur qui a accepté de produire ; parce qu'il ne neigeait pas en Mongolie ce jour là ou qu'il y avait une tempête de sable en Ethiopie donc on refait un peu l'histoire et en fait j'oublie le synopsis, comme d'ailleurs le scénario en long-métrage, et la chose que je leur demande c'est : « *Raconte-moi ton film.* » Et je trouve ça très amusant parce qu'en fait ils me racontent et suivant le réalisateur, je ne sais moi s'il a vu ce qu'il y avait dans ses rushes, s'il n'a pas vu ce qu'il y avait dans ses rushes, et moi je dois lui rendre ce qui n'existe pas donc je dois lui faire ou lui faire tourner son histoire d'une autre façon. Et ça je trouve que c'est un jeu très amusant. Alors y'a des réalisateurs qui me parlent en disant : « *Oui alors là, c'est plutôt un film dans les rouges tu vois, dans les rouges dans les jaunes avec des longs temps.* » Et puis l'autre qui dit : « *Alors y'a la scène et puis la scène et puis on va voir ceci et puis cela...* » et ça je trouve que c'est un petit jeu très drôle.

Louise Surprenant : Y'a quelque chose sur laquelle je ne me suis pas étendue parce que j'ai l'air de parler avec beaucoup de certitudes, c'est effectivement de ce doute, TOUJOURS, toujours, ne jamais savoir et en même temps être convaincue. Être certaine et ne pas savoir. Se remettre en question, et en même temps, être certain et ça, ce jeu entre la certitude et l'incertitude, entre la préférence et l'indifférence. Choisir, j'veux dire c'est terrible, on choisit tout le temps, à toutes les minutes, à toutes les secondes on choisit, on met ce plan, on le met pas, on préfère, on préfère pas... Et là on ne rentre pas ici, parce que l'on va en discuter un jour des questions d'éthique. J'ai une copine ici, tu vois, on a monté un film ensemble et moi je voulais pas rajouter de bibittes (insectes) parce que y'en avait pas dans les rushes mais ça se vendait mieux aux japonais si on en mettait. L'éthique, là je parle pas de l'éthique de la vérité là, je parle de l'éthique bête et simple, c'était pas LÀ. Et ben ils l'ont mis quand je suis partie. Fondamentalement je pense que au niveau de... la création, au niveau de la production du sens, il y a sans arrêt cet incessant va-et-vient entre : « *Je sais ce que je vais faire et je ne sais pas et je ne veux pas savoir mais en même temps je suis convaincue qu'il faut que je le fasse* » et ça n'arrête pas. Et cette intention, cette conscience-là du monde, j'veux dire... c'est ce qui fait que tous les dimanches soirs on peut pas dormir parce que l'on sait que le lundi matin on sait fichtrement pas ce qu'on va faire. Et pourtant, quand on nous demande, on sait ce qu'on va faire.

Jules César Muracciole : Mais je crois pas non plus beaucoup au scénario écrit, en tout cas pour le scénario documentaire. C'est-à-dire qu'évidemment il faut écrire des mots mais on pourrait partir et tourner à partir d'une idée, en parler à la monteuse avant et dire tiens, je fais tel film ... c'est là que ça se fait dans une salle de montage... C'est encore évidemment personnel... Ça me semble fondamental quoi et avoir cet échange avec quelque chose que l'on découvre l'un avec l'autre et réciproquement, ça me semble très très important. C'est indéfendable auprès des producteurs qui voudraient que l'on écrive tous les mots donc c'est même pas la peine de tourner, de faire des images puisqu'ils ont tous les mots quoi.

Anita Perez : Alors, est-ce qu'il y a d'autres questions parce que l'on a un deuxième débat ensuite sur la façon de travailler au Canada mais je pense qu'il y a d'autres personnes qui ont envie de parler de la thèse.

Louise Surprenant : La phénosémiotique, c'est très très beau pour les thèses doctorales mais, je vais vous dire, c'est vraiment pas facile à saisir et même... Non, non mais des fois je m'essaie là, dans mon laboratoire d'étudiants je leur ai sorti une dizaine de pages. Je cite Kant, je cite Nietzsche, regarde vraiment là, ça c'est dur. Ils m'ont dit : « *Hey ! tu cites Kant !* » J'ai fait : « *Euh... Bon, je vais éliminer regarde, ça sert à rien.* » C'est vrai que le montage c'est près de la philosophie hein, moi j'ai toujours dit qu'une salle de montage c'est la psychanalyse mais bon, ça c'est une opinion...

Anita Perez : Ta thèse va être bientôt publiée, une vulgarisation, c'est ça que tu m'as dit ?

Louise Surprenant : Non c'est pas vraiment une vulgarisation, ça sera pas une thèse, ça va être un livre.

Isabelle : Isabelle, je débute dans le montage, enfin voilà, contrairement à d'autres personnes beaucoup plus expérimentées. Je voulais savoir comment, justement, vous avez expliqué que par votre méthode, si j'ai bien compris mais je ne suis pas sûre d'avoir bien compris, en classant par thème et par type d'images les choses, vous arrivez à stimuler la créativité pour créer une structure plus...

Louise Surprenant : Pour parvenir à monter des séquences pour créer des structures.

Isabelle : Voilà. Alors en fait, vous ne partez pas de la structure préétablie mais vous essayez de partir de zéro, de voir ce que ça raconte, c'est bien ça en fait?

Louise Surprenant : Tout à fait. C'est-à-dire que le réalisateur arrive effectivement avec une structure dans ma salle de montage, que je lui fais mettre dans une enveloppe immédiatement parce que je veux pas la voir, parce que je ne connais pas le matériel, parce que je n'ai pas monté les séquences... Et il va revenir trois jours après, une semaine après, avec une autre structure qu'il va avoir pensée, qu'il va avoir travaillée et je vais lui dire : « *Remets-là dans l'enveloppe.* », je ne veux pas la voir jusqu'à ce que j'aie fini de monter tout mon matériel et où, à ce moment là, je serai apte à regarder sa structure pour la modifier, la discuter, la critiquer, lui proposer, et d'aller dans ce sens parce que l'on fait le même film mais je ne veux pas savoir ce que le réalisateur veut faire tout de suite. On a parlé du film, maintenant, moi je travaille la matière, je ne veux pas avoir son plan de montage et regarder ce que je fais de ce point de vue puisque mon objectif est d'être capable d'avoir toutes les possibilités à ma disposition. Donc si je veux m'ouvrir à tous les possibles que le matériel va m'offrir, je peux pas partir d'un schéma parce que, regarde, c'est difficile déjà de se distancier, de s'impliquer, mais si, en plus de ça, on me met un schéma, c'est encore plus difficile de sortir du plan. Donc je ne veux pas être confrontée à ça... On a quand même un peu des limites, on est des êtres humains, je pourrais pas faire semblant... *tsé* tu vas voir une tireuse de cartes, elle te dit toutes sortes d'affaires, tu fais : « *Moi ça m'influence pas.* » Mais regarde : « *Putain, elle m'a dit qu'il fallait pas que j'aïlle en auto...* » Bon, un plan c'est pareil, il ne peut pas ne pas t'influencer ce plan donc je veux le tenir aussi longtemps éloigné de moi, tant et autant que j'ai pas fini de travailler le matériel.

Isabelle : Parce qu'en fait ma question c'était que, des fois, justement, y'a des plans et en fait on a une logique dans la tête, on se raconte des histoires et en fait, c'est difficile de pousser la créativité

plus loin parce que l'on a toujours notre logique qui nous rattrape et on va raconter les choses d'une certaine manière qu'on aura apprises et la répéter et comment faire pour pouvoir stimuler la créativité, pour pouvoir se dépasser soi-même et essayer de trouver des nouvelles manières d'interpréter ces mêmes images en fait ?

Louise Surprenant : Ben écoutes, y'a nécessairement des attitudes naturelles, y'a des gens qui sont plus favorisés parce qu'ils sont capables de sortir d'eux... Moi, à chaque fois que je vois quelque chose, que j'ai monté quelque chose qui va pas, ben j'ai peur. Alors mes étudiants quand ils montent un truc et que j'ai eu peur aux rushes, j'ai eu peur au premier montage pis au deuxième j'ai plus peur. J'ai pas besoin de rien dire, ils savent que c'est pas bon. Ils remontent, et là, j'ai peur à nouveau. Mais c'est une attitude, je reviens sur cette posture, elle est particulière, elle est à partir des rushes mais elle est tout le temps. Il faut que je garde ce regard nouveau sur tout ce qui m'est présenté tout le temps. Tout en sachant que j'ai des connaissances. Alors c'est un travail à faire sur soi hein, c'est un travail pour se mettre dans cette position-là. De la même façon qu'on monte sur des écrans à *rachtapeck* (tout petits), il faut qu'on soit capable d'imaginer ça sur une affaire grand comme ça. C'est une aptitude, il faut être capable parce que c'est comme ça, c'est de la T.V., mais ça va s'en aller sur ça ! (geste de grand écran). Fait que l'affaire qui m'énerve qui est petit de même dans l'écran, il va être gros comme ça sur l'écran, il va m'énerver beaucoup beaucoup beaucoup ! (rires)

J'veux dire, on n'arrête pas dans toutes sortes, je dis l'écran mais c'est pareil le matériel, l'émotion... on est sans arrêt, on s'en aperçoit pas parce qu'on a développé ces aptitudes-là mais elles se développent, il faut que l'on travaille là-dessus, ça fait partie de notre métier.

Hugo Sebon : Je voulais vous demander en fait si vous lisez systématiquement les scénarios avant de monter.

Louise Surprenant : Ben oui je suis obligée parce que si j'aime pas ce qu'ils disent, je peux pas faire le film. Donc je les lis et je les oublie !

J'essaie le plus possible, quand ça m'est permis... Bon Werner (*ndlr : Werner Nold, chef monteur québécois, maître de Louise, qui a très longtemps travaillé pour l'Office National du Film à Montréal*) travaillait pour une institution publique, il regardait jamais le scénario, le mec lui racontait son histoire, il disait moi ça m'intéresse, bon. Lui il avait la possibilité, il était permanent, il pouvait euh... moi je suis pigiste, travailleur autonome, je suis une artiste, si j'aime pas ça... je suis bien foutue, si j'ai accepté et que j'aime pas ça... en plus je vais voir les *rushes*, encore, je suis encore plus méchante. Donc je suis obligée de lire le scénario, ne serait-ce que pour savoir si je veux faire le projet. Et d'autre part, je refuse de regarder le découpage technique parce que y'a quand même aussi des limites, il faut s'aider aussi hein ! C'est ben beau de prendre de la distance, regarder comme si on avait jamais vu mais bon, si on a scruté à la loupe tout ce qui se fait !... Comme je refuse d'aller sur un plateau. « *Ouais mais viens faire un tour c'est beau !* » Non ! Je veux pas savoir où elle est la troisième porte, y'en n'a pas de troisième porte sur mon écran.

J'y suis allé, ah c'était trippant mais bon, regarde, c'est pas ma place.

Jules César Muracciole : Non mais je trouve ça très très important l'idée de la première spectatrice, je dis à ma monteuse, si tu viens sur le film, tu fais assistante, tu fais autre chose mais tu fais pas le montage. Et je crois aussi, par rapport à ça, c'est de se mettre en position de curiosité permanente et d'essayer de ne pas être conventionnel. C'est un peu ça, comment choisir, et comment se mettre à chaque fois...

Louise Surprenant : Ben c'est ça, l'Avid, ou le Final Cut Pro on s'en fout, n'importe quel montage virtuel, c'est vachement fantastique parce que, si y'a un truc et que j'ai plusieurs idées, et là je fais pas des simulations de séquences mais quand je monte, je fais : « *Ah ouais, je voudrais faire ça comme ça. Ah !* ». Pis bon, des fois y'a des trucs qui sont difficiles, ben qu'est ce que je me ferai bien de facile ? Ah ben je vais me faire un « mon-ta-ge » à l'américaine hein, je vais me prendre tous les plans pis je vais me faire une ambiance de petit matin... Bon je me fais une petite ambiance de petit matin. Bon je vais me faire une petite description de village. Ah je vais me faire une petite description de village... ah, si je parlais dans ma description de village, du plus petit au plus grand ? Envoies-donc, je me fais un petit exercice de style, ça me dérouille, c'est un petit réchauffement.

Je fais réchauffer mes étudiants, comme ça, je les ai fait travailler sur huit heures de rushes pour qu'ils me fassent un cinq minutes, je leur ai donné 15h pis je leur ai dit : « *Quand vous avez regardé 8h, vous arrêtez, et vous me faites 5mn.* » Beaucoup de plaisir en perspective. Juste pour les réchauffer pour l'année, juste pour se mettre en train un peu. (*rires*) Ils vont dire : « *Attends c'est difficile, ah ouais ...* » C'est donc amusant moi je dis !

Monter au Québec

Louise Surprenant : Nous avons une association qui regroupe tous les techniciens et les techniciennes du cinéma et de la vidéo au Québec. Nous subissons actuellement, les attaques répétées et le maraudage d'un syndicat américain qui s'appelle I.A.T.S.E. donc tout ce que je vous dis, d'ici un an ou deux sera peut-être caduc parce que les conventions sont échues en juillet 2007 et les Américains ont décidé que les irréductibles gaulois qui étaient au Québec, il n'y a pas de raisons que ce ne soit pas les américains qui les représentent.

Pour l'heure actuelle, nous avons une loi sur le statut de l'artiste et ça c'est vraiment fondamental parce que ça nous place dans une situation -j'ai apporté des papiers que je laisserai aux Monteurs Associés- ça nous place dans une situation où nous sommes reconnus comme étant des artistes. C'est-à-dire que dans les productions et les co-productions, il y a un pourcentage des éléments créatifs qui est réparti entre les directeurs de la photo, les musiciens, les scénaristes, les monteurs, et selon que ce soit des films de fiction ou des documentaires, les pourcentages vont être différents. Par exemple, en fiction, le monteur a 8% je crois, et le directeur de la photo en a 10%. En documentaire, le caméraman en a 6% et le monteur en a 10%. Bon, je trouve que c'est injuste dans les deux sens mais bon, ce n'est pas moi qui ai déterminé les pourcentages.

La deuxième chose c'est que nous avons une loi sur le cinéma depuis une vingtaine d'années qui régleme toutes les relations de travail, -de la même manière que la loi sur le statut de l'artiste-, pour que nous ne tombions pas sous le coup des normes minimales de travail de tous les travailleurs au Québec. Donc l'Union des Acteurs et des Actrices au Québec, le syndicat, tout ceci fonctionne parce qu'il y a reconnaissance dans la loi de ce qui représente les artistes, et ils vont aussi représenter les ouvriers et les techniciens du spectacle -et les producteurs qui les embauchent. C'est donc la loi sur le statut de l'artiste qui reconnaît ça. C'est aussi parce que nous avons des conventions collectives qui régissent le cinéma et la télévision, et les producteurs reconnaissent les associations d'acteurs et de techniciens, et moi je les reconnais ce qui fait que tout ceci régit les règles du travail. On a des conventions collectives et tout est régi : comment est-ce qu'on mange, qu'est-ce qu'on touche comme argent, pourquoi on le touche, tout ce qui est un chef est à forfait et tout ce qui est un assistant est à l'heure. Donc moi je suis un chef, je suis à forfait. La discussion qui se pose actuellement c'est que, les monteurs se sont regroupés en une

association alors, tenez vous le pour dit, qui s'appelle les Monteurs Associés ! C'est original ! Donc les Monteurs Associés au Québec négocient avec le syndicat.

Les Monteurs Associés se sont regroupés ensemble vu la détérioration des contrats de travail, des conditions de travail, comme un peu partout dans le monde, y'a qu'à, y'a qu'à, y'a qu'à... on a des techniciens, on a plus besoin de 3 assistants, on a plus de temps, vous avez le temps, vous avez pas besoin de faire ci, vous avez pas besoin de faire ça... et nous, nous avons une grosse différence avec vous, au Québec, c'est qu'on déteste la hiérarchie, je sais pas si vous aviez compris ça, donc on a pas de chef monteur. On est tous des monteurs. Puisque s'il y a des chefs, ça veut dire qu'il y a des gens qui sont supérieurs, donc on déteste penser qu'on est supérieurs parce qu'on pense qu'on est tous pareils. Bon. Ça c'est chez nous, on est comme ça. Mais ça pose un problème parce qu'on est quand même un chef, on est quand même responsables, garant du contenu artistique et technique d'un film. Au début, les Monteurs Associés à Montréal, étaient le regroupement des 13 c'est-à-dire 13 monteurs de toutes sortes d'horizons, des connus des pas connus, des gens de la télé, du cinéma se sont mis ensemble pour commencer à faire des enquêtes. Et ils ont fait à peu près le même processus que les Monteurs Associés nous avons défini notre métier, nous expliquons aux gens ce que nous faisons, et comment on veut le faire et patati et patata.

Dernièrement on a sorti une entente, une lettre d'entente parce que nous sommes soumis à la convention collective qui défend tous les gens qui font du cinéma et de la télévision. Alors là-dedans on a un contrat type et ce contrat ne peut être obtenu que lorsque vous travaillez sur des films ou des productions de télévision où les producteurs sont dûment membres de l'association des producteurs de films et de vidéo du Québec. Donc à ce moment-là, vous devez nécessairement être syndiqué. Ça n'a rien à voir avec le syndicalisme en Europe, c'est le syndicalisme à l'américaine, c'est l'association majoritaire, reconnue par les membres qui va représenter les techniciens. Vous ne pouvez pas faire du cinéma si vous n'êtes pas syndiqué, autrement vous êtes un permissionnaire. Pour être un permissionnaire, il faut être agréé par les parties et il n'y a qu'un nombre minimum de permissionnaires sur un plateau. La situation est toujours différente pour les monteurs, on n'est pas sur un plateau ! On est embauché parce qu'on aime le réalisateur, parce que le producteur nous a à la bonne, et, si on a ce que l'on appelle du bagou, on va choisir l'endroit où on va monter. Moi, je fais la visite des lieux, des prestataires de service, je dis : « *Ah, j'aime mieux ça.* » Ça dépend où j'habite, celui qui est le plus près, celui qui est le plus beau, celui qui m'offre le plus de services... On choisit. Alors comme moi j'ai du bagou, je signe toujours un contrat syndical. Tous les jeunes qui commencent aujourd'hui commencent aux mêmes conditions que celles que j'obtenais y'a 25 ans... Et c'est vrai que quand tu gagnais le salaire minimum qui fait 7 dollars, ça fait à peine 5 euros, et que tout à coup on t'offre le double, tu trouves que tu gagnes beaucoup d'argent et si on vous donne 1000 euros pour la semaine, vous ne vous demandez pas si pour le même job, la copine à côté elle en gagne 3000 ou 4000. Vous êtes vachement content de gagner 1000 euros parce que vous en gagniez combien avant 200 ? 300 ? Et le producteur il est vachement content de vous embaucher parce que vous êtes vachement bon sur Final Cut Pro. Pis en plus vous êtes vachement content parce que vous allez être capable de vous acheter la version qui suit hein. Et puis vous allez pas trop critiquer les conditions de travail et puis en même temps comme vous savez cataloguer puis numériser, vous avez pas besoin d'un assistant, de toute façon vous sauriez pas quoi faire avec un assistant alors le producteur il est vachement content parce que vous avez pas besoin d'assistant, vous êtes vachement rentable. Le problème c'est que vous serez pas capable de le faire le film parce qu'il va vous demander 6 semaines pour le faire le long métrage et quand vous allez faire le premier montage, vous allez être rendu à la troisième semaine, je sais

j'ai fait l'exercice avec un de mes « flo » (pupille) qui commençait. Je lui ai dit : « *Regardes, tu peux pas finir parce que rendu à la troisième semaine, t'as pas commencé à monter, mon vieux t'es qu'au premier montage. T'es dans la merde. T'as deux semaines pour finir. Tu peux faire un long-métrage en deux semaines ? T'as jamais rien fait hein ?* » Bon.

Alors voilà, donc ça c'est un peu le topo, je pense que c'est comme ça un petit peu partout. Y'a aussi la condition technique. « *Est-ce que tu sais travailler sur After Effects ?* ». De la même façon, par exemple des trucs concrets : un forfait est calculé à 12 heures, 12 fois le taux horaire de base... Par jour mais oui... Mais les monteurs, on ne fait jamais 12 heures en cinéma... En tout cas pas chez nous, on fait du 9h à 17h. Ce n'est pas dur, du 9h à 18h, on a des familles, on rentre chez nous, regarde, le cinéma ce n'est pas la vie, c'est du cinéma. Donc on fait jamais 12 heures, et puis je sais pas s'il y en a qui ont fait ça pendant trois mois, 12 heures devant trois écrans, c'est pas possible pendant trois mois, vous voyez des éléphants roses, en tout cas ils doivent être malades un peu parce que ça attaque le cerveau, ça attaque les yeux, ça t'attaque, en tout cas ça t'attaque pas mal toutes sortes d'affaires ! Donc les monteurs, ils se sont dit : « *C'est bien beau 12 heures de présence sur un plateau, c'est long mais tu bouges pas tout le temps. Mais moi je pense tout le temps dans ma salle de montage ! J'arrête pas de penser : je pense quand je mange, je pense quand je dors...comment on va calculer que je pense quand je dors ?* » Donc là la question est : effectivement, nous ne faisons jamais 8 heures mais nous voulons le forfait 12heures... eh ben oui! Parce que quand je sors de la salle de montage, je m'endors sur mes problèmes et le lendemain matin, je me réveille avec la solution, on va pas comptabiliser ma nuit de sommeil même si je trouve mes solutions quand je dors. Donc là la question est : « *Est-ce que nous allons exiger de modifier ce taux horaire de base ?* » Alors, effectivement, nous allons modifier ce taux horaire de base et pour les monteurs, nous allons calculer un forfait quotidien, de 12 heures comme forfait réparti sur 8 heures. Eh ! Donc mon forfait est toujours pareil et, à partir de l'instant où tu me fais travailler une huitième heure, tu paies 50 % en plus si tu me fais travailler plus que les 8 heures... Bon toutes les propositions qui sont sur la table c'est que si tu me fais travailler une sixième journée, tu me paies une fois et demi le forfait quotidien, si tu me fais travailler une septième journée... rendu là tu me paies trois fois alors tu vas finir par m'envoyer me coucher, ça c'est sûr ! Bon c'est ça, l'idée c'est de se protéger un peu parce qu'on a besoin d'être lucides et conscients non stop. Alors le couteau est à double tranchant parce que les producteurs, ils savent pas ce qui se passe dans nos salles de montages, ils savent pas que je monte 10 minutes en 4 heures et je veux pas qu'ils le sachent, je veux pas qu'ils demandent aux autres de faire 10 minutes en 4 heures, parce que moi, ces 10 minutes en 4 heures, c'est pour permettre à mon réalisateur de me parler pendant 6 heures de sa femme, de ses enfants, de ce qu'il aurait fait s'il avait eu de l'argent, j'ai le temps, j'ai fait mes dix minutes utiles. On peut même essayer tout ce qu'il veut, je suis libre, je suis totalement à lui ou à elle. Alors voilà, et nous on le sait que c'est comme ça qu'on fonctionne, on fait ce qu'on a à faire et puis, après ça, on prépare, on discute, on travaille, on écoute beaucoup... On peut pas monter des images et des sons quand on écoute beaucoup. On ne va pas le dire au producteur, il n'y a pas un compteur sur l'Avid hein ?

Moi j'ai déjà fini un film, pendant une semaine, on était à la brasserie du coin parce que le réal ne savait pas comment finir alors ça sert à rien qu'on s'assoie dans la salle de montage, il ne sait pas comment finir. On va boire un coup, on commence par le café, on déjeune, on dîne, à 4h de l'après-midi on peut déjà prendre l'apéro chez nous, donc on se met à boire une bière et puis on rentre au bureau à 5h, et le producteur nous voit rentrer tous les deux : « *Et qu'est-ce que vous faites ?* », « *Ben, regarde, on finit, on finit...* » On a fait ça pendant quatre jours. Puis la cinquième journée, il savait quoi faire. Bon on a fini la séquence. Bon. Voilà.

Je pense que sur le virtuel c'est pareil, quand on sait pas... Y'a quelque chose qui s'appelle l'incompressibilité du temps de réflexion et ça, ça se calcule pas. Alors ce qu'ils ont fait les Monteurs Associés c'est qu'ils ont fait des propositions pour tout ce qui se calcule : le visionnement des rushes, une fois et demi le temps des rushes. Hein, parce que je fais pas juste les regarder, on discute, on prend des notes.

Et après ça, on a noté, on a noté, on a répertorié... Ben là, on est plus américains parce que nous autres, on fait ça pour le cash, on aime ça mais on est payé. Moi j'ai déjà eu un réalisateur qui m'a dit : « *T'aimes trop ça, tu devrais pas être payée !* » Regardes, pas du tout, je fais ça pour l'argent aussi, c'est mon métier !

Alors là ils ont tout noté, ils ont vraiment tout... Et c'est ça qu'ils veulent négocier. Et comme tous les monteurs de long-métrage sont d'accords, et ben là ils ont dû nous écouter. C'est vrai que chez nous, on est moins de monteurs de long-métrage que chez vous, à peine une trentaine, mais si on se tient tous ensemble, et ben le reste va suivre. On est tous d'accord, parce que nous on est dirigé par des gens de post-production qui, souvent ne vont pas nous prévoir depuis le début. Moi je sais que je me suis battue pour regarder les rushes avec mes réalisateurs... « *Mais tu le déranges, il faut qu'il aille sur le plateau, il faut qu'il prépare...* » Mais le réalisateur était vachement intéressé de regarder ses rushes avec moi.

Alors voilà, donc toutes ces choses là ont été découpées, en petits morceaux, de choses qu'il faut calculer, imposer, décrire, et chiffrer. On est là.

Anita Perez : Est-ce que c'est le même type de salaires dans le cinéma que dans la télévision ? Et quand tu dis que vous n'êtes que trente monteurs à peu près, une trentaine de la fiction. Mais globalement, au Québec, vous êtes combien de monteurs ? Puisque vous êtes tous obligatoirement syndiqués, vous vous connaissez tous déjà ?

Louise Surprenant : Là on vient d'intégrer tous les gens de la télévision alors ça fait chier tous les gens du cinéma parce que c'est pas les mêmes problèmes, mais en même temps les gens de la télévision ils se demandent vraiment pourquoi on s'arrache la tête à parler de création alors qu'eux autres ils sont confrontés à des débiles qui leur font des plans. Mais ils ont compris quelque chose, c'est qu'il y a un espace de liberté auquel ils pourraient avoir accès et ce sont les gens qui travaillent dans cette industrie du luxe qui vont pouvoir le leur apporter. Parce que les gens à la télé, la seule chose qu'ils veulent c'est faire le maximum de profits. Donc tu fais un 20 minutes en deux jours, c'est pas un problème. Parce qu'en fait les formats c'est 24 minutes, 52 minutes... donc tu fais le montage en deux, tu fais le montage sonore, c'est fini, en trois jours c'est mis en boîte. J'ai des copains qui font du mixage sonore, ici c'est pareil hein, en une demi-journée on te fait un téléfilm. On réduit les temps comme des peaux de chagrin parce qu'en virtuel c'est tellement facile...

Et puis les techniciens ils travaillent de nuit. Alors nous on a tenu compte du fait que vous vous étiez battus pour que les assistants ne soient pas de nuit.

Anita Perez : On n'a pas gagné.

Louise Surprenant : Ah ce n'est pas grave, on a fait comme si vous aviez gagné, on a dit « *Les Français ils ont gagné !* » (*Rires dans l'assistance*). Ce n'est pas vrai, on négocie, on bluffe. On vous a cités, on vous a nommés, on va s'en servir, on va faire comme... Il n'y a personne qui va vérifier !

Voilà, on en est là. C'est un peu dommage mais je pense que ce n'est que les monteurs de long-métrage de fiction qui vont pouvoir obtenir gain de cause, parce qu'ils ont un rapport de force plus important, ils vont pouvoir faire bouger la machine et je dois avouer que pour l'instant dans le groupe des treize, y'a les dix monteurs de fiction les plus cotés de Montréal, c'est pas mal. Les trois autres ils ne sont jamais en réunion parce qu'ils ont trop d'enfants ou qu'ils vivent à la campagne, je ne sais pas trop. Alors ça, c'est vraiment très, très, très important et je pense que ça, ça va aider beaucoup. Et le syndicat, qui maintenant s'appelle l'AQTIS, l'Alliance Québécoise des Techniciens de l'Image et du Son. Ils sont à l'écoute des recommandations des monteurs. D'ailleurs, la première recommandation des monteurs comme département à l'AQTIS a été de modifier le terme post-production pour remettre le terme montage. On a dit : « *Ça suffit post-production, ça c'est de la gestion...* » Donc tu vois, ça c'est la première action qu'ils ont fait, après ça, la lettre d'entente elle vient de sortir, elle est là, je l'ai apportée, elle est toute chaude, elle va être votée à l'assemblée la semaine de mon retour, dans dix jours. Donc la lettre d'entente, elle a déjà été envoyée à tout le monde.

Alors grosso modo, ça se passe comme partout, mais un peu différemment du fait que nous, notre affiliation syndicale, elle est de facto obligatoire quand on fait du cinéma.

Anita Perez : Moi je trouve quand même que c'est vachement intéressant ce que tu nous racontes, parce que nous on a une histoire... D'abord on n'est pas obligés d'être syndiqué et en général les gens ne veulent pas être syndiqués si tu veux en France, mais globalement, pas que les monteurs hein, l'ensemble des techniciens et puis l'ensemble des salariés. Mais le fait que vous soyez dans un même syndicat, le rapport de force que vous avez ça va faire un effet et provoquer des hausses de salaire sans doute. A la télévision aussi pour les monteurs s'ils se débrouillent bien, s'ils suivent l'exemple. Et nous nous ne pouvons pas, nous sommes d'une part « sur-subdi », des subdivisions et des sur divisions syndicales, je ne te raconte même pas le détail parce que c'est pas la peine. Et, en plus de ça, en tant qu'association, ce qui ne semble pas être le cas au Québec, nous n'avons pas, nous, de place de partenaire social, donc on peut faire un rapport de forces, on peut préparer des choses, prendre des rendez-vous, essayer des choses mais ce sont les syndicats qui signent, et siègent à la table de négociations. Donc même s'ils signent, ils prennent en général, pas toujours, l'avis de la profession, mais nous ne pouvons même pas être invités en simple auditeur libre je dirais.

Parce que je voulais quand même vous donner à vous tous, j'ai demandé, le nombre de monteurs que nous étions à la caisse de Congés spectacles. Alors, ils ne peuvent pas différencier chefs et assistants, c'est impossible. J'ai vraiment essayé et j'ai insisté. Les chiffres que je vais vous donner ce sont ceux qui ont touché des congés spectacles et vous savez que depuis 2001, on peut toucher des congés spectacles même avec 2 ou 3 jours de boulot. Donc nous étions 3920 en 2004 ; nous avons été 4105 et en 2005, nous sommes 3923 à nouveau. Voilà. Assistants, chefs, et bien sûr j'englobe les monteurs son, c'est le métier du montage, voilà. C'est sur toute la France, voilà. Oui, il y a 3000 monteurs à Montréal...

Louise Surprenant : Non il n'y a pas 3000 monteurs, il y a 3000 personnes !

Anita Perez : 3000 personnes, ah oui. Mais les monteurs vous êtes combien ? C'est ça que je voulais savoir.

Louise Surprenant : 30 de long-métrage et de fiction.

Anita Perez : Et la télévision et le reste ?

Louise Surprenant : On doit être 300 monteurs reconnus.

Anita Perez : Ah oui, ah bon.

Louise Surprenant : Mais attend, on est six millions !

Quels sont les liens avec le reste du Canada ? Complètement inexistant parce qu'on n'a pas les mêmes lois. Nous ce sont les lois du Québec qui régissent le métier, les conventions donc la loi sur le statut de l'artiste et la loi sur le cinéma. En Ontario, ils ont d'autres règles, à Vancouver ils ont d'autres règles, dans le reste du Canada, il n'y a pas de cinéma. C'est simple ! Mais à Vancouver, ils travaillent presque exclusivement pour les Américains, sur les séries télévisées ou sur les *movies of the week* et ce sont les TEAMSTERS, c'est un syndicat de... Hein, comment ? Un syndicat de camionneurs ? En tout cas... C'est un syndicat américain et il y a aussi, à Toronto, NABET (*National Association of Broadcast Employees and Technicians*), IATSE, DIRECTOR'S GUILD OF CANADA qui est une filiale de la DIRECTOR'S GUILD OF AMERICA, donc il y a effectivement un contrôle par un certain nombre de syndicats qui sont, la plupart du temps, des filiales locales de filiales américaines de gros syndicats américains qui essaient, au meilleur de leur puissance, d'absorber suffisamment les syndicats canadiens pour les faire disparaître. Pour l'instant, on est vraiment dans une ère où les Américains ont décidé de posséder l'Amérique du Nord. C'est tout à fait nouveau au Québec, ça date de l'année passée, et dans le reste du Canada, je pense qu'à Toronto c'est commencé depuis plusieurs années... Et à Vancouver, ça a toujours été parce que le cinéma monte directement de Californie parce que ça coûte moins cher. On coûte moins cher, notre dollar est plus bas. C'est ça l'important.

L'AVIATEUR c'est tourné à Montréal.Tous tous les chefs sont des Américains. Le monteur c'est un Chef monteur. Moi j'ai une de mes assistantes qui est troisième assistante pour les Américains depuis 15 ans. Écoute, elle gagne un salaire que ne gagne pas un monteur canadien de long-métrage. Mais bon, elle déteste ça être troisième assistant pour les américains mais c'est comme ça, elle a fait tous les gros films à Montréal mais ce sont des chefs monteurs américains qui viennent travailler. Ça c'est très, très, très important, on fait beaucoup de choses mais nous n'avons pas le contrôle. On a même modifié la convention collective pour l'adapter aux Américains parce que nous, les conditions de repas sur les plateaux c'est très, très important. Vous, vous commencez à manger au début et après ça vous tournez alors nous, ils commencent à installer, ils commencent à tourner, et après 5h, ils sont supposés arrêter pour manger. Autrement..., ils ont une pénalité de repas s'ils n'arrêtent pas pour manger. Et si le producteur fournit à manger, ils ont le droit de manger pendant une heure, autrement ils ont le temps de transport pour aller bouffer. Mais les Américains ils disent que ça coûte trop cher, quand t'as maquillé tes acteurs, de les arrêter après 5h donc que, il faut continuer pendant 6h, mais ceux qui sont là avant le début de plateau, ça fait 8h qu'ils sont sur le terrain, ils s'en foutent complètement, ils payent. Donc c'est vraiment un rapport qui est un peu différent, dans lequel on va pas rentrer parce que je suis vraiment furieuse contre eux, mais je veux dire c'est vraiment un rapport très, très, très, très différent : tu paies, tu fais les heures que je veux. Je me rappelle que mon mari à travaillé sur *Highlander*, y'avait 150 gars qui sortaient de l'incinérateur pendant qu'il y en avait 150 qui rentraient et personne se connaissait. C'est l'équipe A, l'équipe B, ils faisaient tous le même film, personne avait aucune idée de ce qui se faisait.

Alors aujourd'hui, bon an, mal an, il va y avoir une vingtaine de long-métrages de fiction et

il va y avoir le caviar, ceux qui font pour les Américains. Mais c'est aussi des choix de vie hein, parce que tu travailles 14, 15h par jour, non-stop pendant très longtemps, et bon, ça c'est des choix, c'est aussi le genre de films.

Anita Perez : J'ai une petite question que j'aimerais essayer d'éclaircir. De quelle manière vous travaillez, les Monteurs Associés donc, vous. Quels sont vos liens directs avec les producteurs, la lettre d'engagement c'est entre vous et les producteurs ou est-ce que ça passe par le syndicat ?

Louise Surprenant : Non la lettre d'entente.

Anita Perez : D'entente, oui.

Louise Surprenant : La lettre d'entente, c'est une recommandation pour le syndicat qui est le seul agréé par la loi sur le statut de l'artiste, pour négocier en notre nom. Il y a les Monteurs Associés aussi, parce que les gens de la vidéo et de la télévision disaient : « *Ouais mais moi je suis pas syndiqué parce que j'ai pas besoin, j'aime ça me faire exploiter.* » Nous on a dit : « *Nous on veut être syndiqué parce qu'on a une convention collective, on a des bénéfices marginaux, on a une retraite, un fond de pension, un paquet de choses, et puis on s'est battu pour et puis on veut rester là.* », et donc ils ont quand même pensé créer une autre association syndicale qui ne représenterait que les monteurs, parce que c'est vrai que quand tu vas débattre dans une Assemblée Générale, on ne parle que du plateau parce que c'est sur le plateau que tout se passe et puis c'est pas les 30-50 monteurs qui sont là qui vont intéresser les gens de plateau à ce qui se passe dans la salle de montage. Mais en même temps je pense que, comme tous les départements se sont mis à revendiquer leurs spécificités, autant les scriptes ont inscrit des conditions. Les gens se sont mis à se donner des règles de fonctionnement en tant que département pour que le syndicat aille le défendre comme étant quelque chose de spécifique.

Anita Perez : Il y a des Scriptes Associées qui sont présentes là ce soir parce qu'il y a beaucoup d'associations professionnelles maintenant, à part les Monteurs Associés, maintenant il y en a facilement une douzaine : tu as les régisseurs, les assistant réalisateurs, les directeurs de la photo y'a longtemps, les directeurs de production, enfin, et donc on se réunit entre associations actuellement pour essayer de trouver, disons, des axes, des réflexions communes, et on rencontre les syndicats pour leur faire par de nos... demandes, voilà. On tente. On tente, on verra ce que ça donne.

Mais moi, ce qui m'a intéressée aussi, c'est ce que tu as dit : « *On veut être syndiqué parce qu'on a... des... bénéfices...* »

Louise Surprenant : Des avantages marginaux...

Anita Perez : C'est quoi un avantage marginal ? Nous on sait pas ce que c'est, on n'en a pas du tout, donc le marginal non plus.

Louise Surprenant : Mais pas du tout, vous arrêtez pas d'être en vacances, vous avez des congés, des ponts, des machins... Non, nous on a 4% de vacances.

Anita Perez : Nous on a 10%

Louise Surprenant : Ah, ouais, vous avez 10%, alors c'est déjà un bénéfice marginal important. Ok. Donc vous avez trois fois plus de vacances, hein.

Anita Perez : C'est un droit social et toi tu appelles ça...

Louise Surprenant : Vous vous appelez ça un droit social, nous on appelle ça un bénéfice marginal parce que c'est quelque chose qu'on a en sus, donc on a trois fois moins de vacances, on a pas de ponts, on n'a pas de jours fériés. Moi j'ai déjà travaillé ici au mois de mai, quel bonheur, tu ne fous jamais rien au mois de mai, j'adorais ça ! Faut réorganiser son temps là, mais c'est quand même agréable. Bon, en tout cas, ce n'est pas grave, nous on n'a pas ça. Au mois de mai, on a la fête des patriotes qui tombe le 21, c'est le seul congé qu'on a en mai, le suivant c'est le 24 juin, C'est la fête du Québec, après c'est le 1^{er} juillet, c'est la fête du Canada et après ça, on se retrouvera à Noël. Donc, ça nous fait six congés fériés par année. Avec 4% de vacances, 6 congés fériés. On a des régimes de retraite et nos plans de santé, c'est-à-dire tous les trucs qui sont supplémentaires à l'assurance maladie parce qu'effectivement on n'est pas en Amérique, on est au Québec et au Québec on a une assurance maladie, c'est pareil comme chez vous, votre carte vivre.

Anita Perez : Vitale.

Louise Surprenant : Vitale, voilà c'est ça. Schlic, schlac. Bon ça paie le médecin, mais ça ne paie pas les médicaments, ça ne paie pas les soins d'ostéo, on sait que comme monteur on a souvent besoin d'un petit massage, donc ça, c'est payé en supplément et ce n'est pas des mutuelles, ce sont les producteurs qui vont donner un certain pourcentage, plus vous gagnez d'argent, plus vous êtes remboursés sur vos soins. Ah ouais, plus vous travaillez, plus vous allez gagner d'argent... Ah ben ça vient de quelque part...ouais. (*brouhaha*)

Et puis y'a aussi un autre truc qui est le fonds de retraite, donc les producteurs vont donner aussi un pourcentage et nous on va donner et plus tu travailles et plus ils donnent et plus t'as. Bon. Alors voilà, ça c'est ce que nous on appelle des bénéfices marginaux.

Anita Perez : Et ce sont les syndicats qui les gèrent ?

Louise Surprenant : Oui ce sont des fonds collectifs mais on peut très bien se les gérer tout seul si on veut. Mais comme le rapport – investissement est plus intéressant lorsque tu es en collectif, moi, tout ce que j'ai comme régime de retraite en individuel me rapporte quatre fois moins que ce que j'ai en collectif alors j'ai intérêt à être dans le collectif.

Anita Perez : Mais ça veut dire aussi que les syndicats en France n'ont pas le même type de rôle. C'est ça que je veux dire. J'ai entendu beaucoup dans cette campagne électorale que dans les pays nordiques donc la Finlande et tout ça, la Suède, etc., y'a 80% des gens syndiqués, sachez que si vous n'êtes pas syndiqués, vous n'avez pas droit à la SECU, c'est eux qui gèrent tout. Donc effectivement en France, y'a 8% de syndiqués mais ce n'est pas du tout le même type de syndicalisme, le même type d'engagement, le même type de choix. Donc ils balancent des chiffres et aucun journaliste n'a dit que ça voulait dire des choses totalement différentes et on est obligé, dans certains pays, d'être syndiqué sinon on a pas droit à la Sécurité Sociale et on travaille pas. Donc en France, ce n'est pas que nous sommes plus mauvais citoyens en ne nous syndiquant pas,

ça n'a pas le même sens, tout simplement. Voilà.

Louise Surprenant : Et le meilleur des mondes n'existe pas.

Anita Perez : Non. Et est-ce que tu veux m'expliquer ce que tu me disais au bistro tout à l'heure pour le syndicat américain en expliquant les deux...

Louise Surprenant : Ben je l'ai dit tout à l'heure.

Anita Perez : Ben oui, oui, marauder. Mais c'est quand même une méthode particulière de faire...

Louise Surprenant : Le maraudage ?

Anita Perez : Non, la façon dont ils ont agi.....

Louise Surprenant : Ah oui. Effectivement, ... Pour aller travailler par exemple à Toronto, quelquefois il faut être membre de NABET (*National Association of Broadcast Employees and Technicians*) ou de la DIRECTOR'S GUILD OF Canada. Donc les membres de l'AQTIS (*Alliance Québécoise des Techniciens de l'Image et du Son*), étaient souvent membres de plusieurs associations... Donc ça faisait partie de nos statuts parce qu'au Québec il n'y avait qu'un seul représentant de tous les travailleurs de l'audiovisuel. Et puis, lorsque les syndicats américains sont venus marauder, ce que j'ai dit au tout début, qui va changer la face du monde et qui, pour moi, annonce le glas du cinéma québécois. Et bien quand ils sont venus marauder, ils ont donné des cartes de membre à 1 euro la carte alors qu'habituellement elle coûte 500 euros. Ce qui fait que tout le monde s'est dit : « Ah, chouette, une nouvelle carte de membre. » Et il y a 800 personnes qui sont devenues membres ipso facto de IATSE, ce qui a fait qu'à la dernière assemblée syndicale de mon syndicat il y avait dans la salle 800 personnes qui ont voté pour détruire l'AQTIS et toutes les conventions collectives pour que IATSE puisse exister. Et nous ne pouvions pas les sortir de la salle puisque nous avons le droit d'être membre de plusieurs associations. Donc à plus ou moins court terme, le gouvernement du Québec, le conseil du trésor et le ministère du travail vont réévaluer la loi sur le statut de l'artiste, vont réévaluer la loi sur le cinéma pour que les Américains puissent venir tourner plus facilement au Québec.

Alors c'est ce que j'ai dit au début, tout ce que je viens de vous dire, eh bien, on se reverra dans un an ou dans deux ans et, à mon avis, toutes les choses vont beaucoup changer et effectivement, on va travailler beaucoup pour gagner... moins ouais. Donc je suis un peu défaitiste par rapport à la suite des choses.

Gwen Hubert (Assistante Monteuse) : Juste une petite question, j'ai peut-être pas bien suivi, je sais pas si vous l'avez dit mais ... donc vous n'avez aucune indemnité entre deux boulots en fait ?

Louise Surprenant : On a exactement le même chômage que vous. On travaille, et puis si on travaille suffisamment longtemps... C'est-à-dire que ça dépend du taux de chômage en place mais habituellement c'est à peu près comme vous, c'est 600 heures mais pas calculées de la même façon. 600 heures dans les 8 mois, ou dans les 12 mois, ou dans les 15 mois. Et avec ça j'ai, j'ai 6 mois de chômage indemnisé. C'est un capital qui s'épuise quand je chôme.

Gwen Hubert : Et c'est un régime spécifique aux métiers du Cinéma et de l'Audiovisuel ?

Louise Surprenant : Pas du tout, c'est la même chose que pour tout le monde. Ce qu'il y a de spécifique c'est que quand vous allez au chômage et que vous travaillez dans le cinéma, le gars est toujours plus gentil. *(Rires)* Connaissez vous tel acteur ? Oh mais c'est tout. Ils sont plus sympas parce qu'on fait du cinéma mais c'est partout pareil et je pense que c'est pour beaucoup de métiers ça, le chômage sert à combler le fait qu'il n'y a pas de poste...
Là je suis enseignante à l'Université et j'ai un guichet unique, j'ai même pas besoin d'y aller parce que comme je n'ai pas de poste permanent, eh ben je suis ipso facto, je remplis ça sur le net, et je touche mon chômage deux semaines après.

Homme : Et vos heures d'enseignement comptent pour les 600 heures ?

Louise Surprenant : Oui, elles peuvent faire partie des 600 heures mais c'est compté autrement. Si j'enseigne 6 heures par semaine, on compte 6 heures de préparation, 6 heures d'enseignement, 6 heures de correction, etc... Donc à la fin ça fait que ça compte pour 35 heures.
Ça peut paraître très avantageux, mais en même temps, comme ils ne donnent pas de postes, faut bien qu'ils te donnent de l'argent si tu veux revenir.