

## **Entretien téléphonique avec Jean-Christophe Hym (monteur de *Rester vertical*) - 7 janvier 2019**

Par Frédéric Ala - Lina Henao - João Henriques

Dans un entretien avec Jean-Marie Samocki, Alain Guiraudie disait, à propos de *Rester vertical*, que c'était la première fois qu'il avait pu jouer sur « d'aussi grandes latitudes au moment du montage ».

**Combien d'heures de rushes pour ce film ? Et quelle durée pour le montage ?**

Les heures de rushes, je dirais comme ça, je peux me tromper, mais je dirais une soixantaine, entre 60 et 80 heures à mon avis. Le temps de montage, je dirais 20 semaines, ce n'est pas très précis, mais on ne doit pas être très loin, entre 18 et 22 semaines.

**Guiraudie a dit à plusieurs reprises qu'il n'a pas pensé à la cohérence des faits par rapport à la réalité, mais que c'était plutôt la cohérence interne du récit qui l'intéressait. Il a dit aussi que vous étiez "très fort et très lucide" dans le processus de montage, et que vous gardiez "beaucoup de paramètres en tête", de façon à aboutir à cette cohérence. Quels étaient alors ces paramètres ? Quels étaient vos repères pendant le processus de montage, dans la recherche de l'unité du film ? De son rythme ?**

C'est un peu compliqué comme question, c'est un peu théorique par rapport à un travail qui est très artisanal. En fait, effectivement il y a plein de paramètres, mais ce sont tellement des paramètres de détails que ça fait partie des choses justement qu'on oublie après. C'est toujours un mélange entre une cohérence des personnages, du récit et, effectivement sur ce film-là, de la géographie en plus. Mais réinventer une géographie, ça c'est sûr c'était vraiment très lourd comme questionnement, en plus c'est quelque chose qui a beaucoup bougé par rapport au scénario. C'est un film qui a beaucoup bougé au montage, mais voilà, les paramètres, en gros, sont autour de ces trois axes-là : le personnage, la géographie et le récit.

Dans le travail quotidien, c'est tellement de questions, parfois globales, parfois de détails, c'est-à-dire qu'on n'a pas une ligne de paramètres qu'on essaie de faire tenir, c'est surtout du ressenti. C'est vrai que le but du monteur est de garder une vision d'ensemble, là où c'est très facile de se noyer dans les détails et de ne plus avoir de vision d'ensemble, surtout sur un film comme celui-là qui est complexe. Toujours penser comment les choses peuvent interférer sur tout le reste.

**Nous avons lu que beaucoup de scènes avec le Docteur Mirande ont été coupées en fonction de l'équilibre interne du récit. Est-ce que le film serait trop différent si on ne les avait pas coupées ? Comment avez-vous décidé de la durée finale du film ? Aviez-vous des seuils prévus à l'avance ou était-ce une décision prise exclusivement à cause du rythme ?**

Oui il était très différent, déjà il était plus long, mais ce n'est pas pour des raisons de durée qu'on les a coupées. On ne décide pas d'une durée, tout dépend, on a des films où il y a beaucoup de pressions sur la durée, mais plus des films de marché. On va dire que Guiraudie a quand même une certaine liberté donc c'est le film qui s'impose. Jamais on ne se pose la question en termes de durée. Est-ce qu'on trouve ça trop long ou pas ? Mais pas par rapport à une durée qu'on aurait déterminé.

Le Docteur Mirande, on a coupé certaines scènes en entier, on en a réduit d'autres qui étaient beaucoup plus longues au départ... il y avait des scènes super en soi, des scènes très belles, notamment une scène de sexe qui était super drôle à la fin du film, mais qui a sauté, qui semblait comme venue du *Roi de l'évasion*. Je ne sais pas comment le dire, enfin ça a pu être un argument. Il y a des choses auxquelles on est attaché et puis un jour on se dit « quand même on essaie sans » et puis on regarde le film sans et on se rend compte que ça marche mieux, qu'on perd beaucoup moins. Ces scènes-là c'est toujours assez dur d'y entrer et assez dur d'en ressortir.

Globalement, pour le dire très simplement, je pense qu'elles étaient comme venues d'un autre film, qui devrait être un film de Guiraudie aussi mais pas celui-là. C'est vrai qu'on a beaucoup travaillé là-dessus et ça a été un sacrifice assez difficile, ça s'est fait un peu de soi-même, on s'est rendu compte qu'on en enlevait de plus en plus mais sans qu'il y ait de calcul au départ et que plus on la réduisait plus le film gagnait justement en cohérence. On revient toujours sur le terme de cohérence, mais c'est vrai que le truc c'était de la chercher et qu'en même temps elle n'était pas là, et ça a beaucoup contribué à la trouver de réduire ce personnage. C'est une vision empirique. *A posteriori* dans la discussion on trouve des arguments du type « on dirait que ça vient du *Roi de l'évasion* », « ce n'est pas ce film-là », etc., mais c'est de la discussion, ce n'est pas compromettant : on essaie, on regarde, on se le dit à plusieurs, on convie des gens (Roy Genty, présent au montage, et d'autres personnes). Il y avait donc cette scène-là qui était très drôle à la fin, il y avait la scène d'envoûtement qui était beaucoup plus longue et qui aux rushes était super mais c'était un ton qui ne se greffait pas bien au reste du film.

**En analysant la structure du film, on a repéré quelques séquences qui se répétaient, une espèce de rimes à l'intérieur du récit. On a repéré, par exemple, que l'arrivée de Léo au Causse Méjean était toujours précédée (en début de film) par des passages au Poitou, à la maison du vieux Marcel. Comme si Léo s'adressait au Causse pour satisfaire un désir qu'il n'avait pas pu satisfaire ailleurs. Est-ce que cette**

**disposition a été intentionnelle ? Dans le scénario original, par exemple, le film démarrait dans le causse Méjean, et pas dans la scène avec Yoann, au bord de la route. Qu'est-ce qui a motivé ce changement?**

Effectivement j'y pensais beaucoup quand j'étais en montage. Dans la première version on avait à peu près tout monté dans l'ordre du scénario mais d'une part on n'était pas satisfait du début et puis sur la géographie il y a quelque chose qui ne fonctionnait pas avec des trajets très longs qui ne faisaient pas ressentir l'idée de départ sur la durée, la distance, etc. mais j'ai beaucoup réfléchi à cette histoire, à trouver la bonne formule, la bonne ellipse, la bonne abstraction géographique et aussi qu'il y ait une cohérence, et de m'être dit ça marchait bien de passer de la maison de Marcel au Causse, et de trouver comme ça des ponts qui fonctionnaient bien. Mais on n'est jamais dans l'analyse quand on monte, on peut être analytique mais pas ce genre d'analyse là *a posteriori*. On était super contents quand on a trouvé ce début par exemple à la maison de Marcel : on s'est dit « c'est ça », même si ça a été requestionné après pendant plusieurs projections, moi j'étais assez convaincu que c'était un bon début et que ça amenait vraiment bien la séquence dans le Causse.

Ça posait d'emblée effectivement la complexité de son désir, alors que quand on commençait dans le Causse et qu'on arrivait chez Marcel bien plus tard dans le film – car il me semble qu'en plus on commençait dans le Causse puis on passait par le Docteur Mirande, et même peut-être à Brest, on y arrivait quand même assez tard dans le film – c'était moins puissant, plus anecdotique. Après on a travaillé les rimes pour essayer de réinventer une cohérence géographique qui n'a rien à voir avec la géographie réelle, de trouver la géographie du film, quelque chose qui s'impose. C'est un film où on a beaucoup essayé, mélangé, interverti, en espérant trouver la formule qui est là et qui aurait pu être une autre aussi. C'est un film complexe mais intéressant.

**Vous avez été aussi le monteur de *L'Inconnu du lac*, le film précédent d'Alain Guiraudie. Or, en ce qui concerne la "géographie", ces deux films ne pouvaient pas être plus différents, l'un ayant été tourné pratiquement dans un seul endroit, l'autre sur au moins trois lieux disposés à plus de 500 km les uns des autres. Comment avez-vous affronté *Rester vertical* après *L'Inconnu du lac* ? Est-ce qu'il y a eu des éléments qui sont restés inchangés au niveau du montage entre les deux films ? Est-ce que vous préférez, en tant que monteur, des projets tels que *L'Inconnu du lac* – où le découpage est déjà bien abouti à l'étape du scénario –, ou tels que *Rester vertical*, où on joue sur de plus grandes "latitudes" au niveau du montage ?**

*L'Inconnu du lac* est le film où il y avait, de tous les films que j'ai montés, le moins de rushes. Je pense qu'il y avait 13 ou 14 heures de rushes, ce qui est vraiment très peu, et on avait 12 semaines de montage prévues pour 10 semaines au final. C'est la différence principale, un montage assez simple mais toujours intéressant. Un peu de travail de coupes sur un personnage périphérique (le commissaire) mais l'essentiel du travail de montage était sur le rythme de la répétition : où répéter, où ne pas répéter, comment répéter,

etc. Il y avait aussi cette chose-là dans *Rester vertical* mais il y avait beaucoup plus de paramètres à gérer dans ce dernier.

Je n'ai pas de préférence en soi, mais *Rester vertical* est un des films que j'ai faits auxquels j'ai le plus pensé, ce n'est pas forcément lié à la complexité, je ne sais pas pourquoi, mais c'était assez obsessionnel. De toute façon je suis content quand je travaille avec Alain, je préfère monter des bons films que des mauvais, car ça nous arrive aussi.

*Rester vertical* était plus difficile, aussi avec Alain qui souffrait plus, ce n'est pas évident pour lui le montage. Sur *L'Inconnu du lac*, pour lui ça s'est passé comme dans un rêve, il n'y a jamais eu de trucs angoissants, de trucs qui ne marchent pas... dès le premier montage il avait une grande confiance alors que sur *Rester vertical*, je pense qu'enlever des choses c'est toujours une souffrance pour lui et donc il a été beaucoup plus travaillé par le doute sur ce montage-là, c'est forcément moins agréable mais aussi plus riche.

**À propos de *Rester vertical*, Joachim Lepastier dit que « la mise en relation de géographies aussi éloignées et disparates produit la paradoxale impression d'un picaresque en circuit fermé. On circule beaucoup et pourtant, on n'arrive pas à s'échapper ». En effet, peut-être à cause des répétitions, on a parfois l'impression que Léo est emprisonné dans l'espace de l'action, l'impression d'un huis clos. Est-ce que vous avez cherché à créer cette impression à travers le montage ?**

Je ne sais pas. En tout cas, il y a un truc sur lequel j'ai travaillé dans *L'Inconnu* et sur *Rester vertical* qui était le côté très angoissant, ce qui était assez nouveau chez Alain et même en le faisant il n'est pas très conscient d'à quel point il est capable de produire des figures hyper angoissantes. Du coup, il ne pense pas forcément à ça quand il tourne, et au montage sur certaines séquences j'ai pas mal travaillé à l'amener presque du côté du genre, l'angoisse notamment dans la nuit dans la maison sur le causse avec Jean-Louis. Sur le huis clos je ne sais pas mais en tout cas oui sur l'angoisse, sur l'enfermement, le côté pris au piège, Léo est un peu un personnage pris au piège, il s'enfonce dans plein de pièges différents, dans lesquels il s'enfonce toujours plus.

**Dans le scénario original, nous avons remarqué que, à l'origine, la scène de l'accouchement ne succédait pas directement à la scène de sexe entre Léo et Marie (dont on voit le sexe en gros plan). La décision de rapprocher ces deux plans renforce l'ellipse (neuf mois) entre les deux. Est-ce que vous aviez la question de l'ellipse en tête au moment du montage ? Est-ce que le langage elliptique du film était prévu au départ, ou a-t-il été découvert au moment du montage ?**

Oui forcément. Je ne me souviens plus exactement comment ça s'est fait mais j'y croyais assez fort à ce raccord, on en a beaucoup discuté, je trouvais que c'était assez puissant, plus en tout cas que la façon dont c'était pensé au départ. Et justement comme vous dites la scène de sexe avec le gros plan, je trouvais que les coller ça renforçait beaucoup l'idée de départ. Il y avait plein d'autres possibilités, je ne sais plus si c'est

quelque chose dont on a beaucoup discuté, mais pour moi c'était clair que c'était bien comme ça. On a vraiment discuté de beaucoup de choses et c'était vraiment complexe sur ce film, c'est dur de se souvenir des étapes, je ne sais plus si c'est venu très tôt dans le montage ou sur la fin, je dirais vers le milieu.

**Avez-vous cherché à dissimuler, à travers le montage, la distance réelle entre les endroits de tournage ? Léo circule entre Brest, le Causse et le Marais comme s'ils étaient à côté les uns des autres, quand il y a au moins 500 km entre ces endroits. Avez-vous cherché à donner l'impression que l'histoire se déroulait en un seul endroit (à l'image de *L'Inconnu du lac*) ? À créer une espèce d'aberration géographique à partir des morceaux de ces trois endroits lointains?**

Non, mais c'était une crainte d'Alain dans le fait d'enlever beaucoup de trajets que ça donne cette impression, moi je n'ai pas l'impression que ça gomme, ça recrée effectivement. J'avais l'impression que de toute façon, avec ou sans, la distance réelle géographique entre le Causse, le Marais poitevin et la Bretagne on ne la ressentait pas plus avec ces plans qu'on a enlevés. L'idée n'était surtout pas de gommer cette distance, ou en tout cas sûrement pas de rapprocher les espaces. Le pari était plutôt que de toute façon on s'en foutait de la question de la distance réelle entre des espaces très différents, clairement différents.

**Encore en ce qui concerne l'ellipse, le saut spatio-temporel le plus frappant dans le film est le raccord de la scène de l'assaut des SDF Sur Léo, à Brest, avec la scène dans la maison de Marcel, au Poitou (pour la scène du "suicide assisté"). Il y a même une continuité de mouvement entre les deux scènes : Jean-Louis et Yoann poussent Léo à Brest, et il "atterrit" au Poitou. Est-ce que ce raccord a été pensé à l'avance ou il a été "découvert" en montage?**

Ce raccord-là est un raccord, à mon avis, du scénario. J'ai trouvé que ça marchait tellement bien que plutôt vers la fin du film, au moment où les trois espaces, même quatre espaces, sont déjà bien ancrés dans le film, où on a compris la musique du film, on s'est dit qu'on pouvait déjà faire des collages un peu abrupts beaucoup plus tôt dans le film. Moi ça ne me donnait pas le sentiment d'effacer les distances, ça me donnait le sentiment de créer une géographie mentale, et que pour qu'elle existe on n'avait pas besoin de longs plans de voiture, même si on en gardé quelques-uns qui nous plaisaient. Pour exister dans le film, il fallait qu'il s'y passe quelque chose de plus que le simple récit du déplacement. Je ne me souviens plus très bien mais il y avait plusieurs coups de téléphone dans cette voiture qu'on n'a pas tous gardés, un ou deux. C'est une chose sur laquelle on a beaucoup travaillé, on est revenu en arrière... On a même été cherché – car il n'avait pas filmé les grandes distances –, on avait de la voiture mais on était toujours dans l'un de ces trois espaces, jamais dans un intervalle entre ces espaces, soit la route du Marais poitevin (chez Marcel), soit dans des long travellings dans le Causse, soit dans le Causse. Ce qui n'aurait pas de sens car en France aujourd'hui tout se ressemble à moins d'aller filmer des trucs emblématiques. Par contre, on a été

récupérer un plan qui venait d'un autre film, sur le pont de St-Nazaire, l'arrivée vers Brest, car Guiraudie avait un regret d'un plan, et j'ai pensé à ce plan qu'on a récupéré d'un film documentaire d'un autre réalisateur avec qui j'ai collaboré. On a donc beaucoup enlevé de ce qu'il avait tourné mais finalement on avait besoin de quelque chose qu'il n'avait pas, car il y avait assez peu de variété dans ces déplacements.