

In the Heart of the Subject

by Anne FEUILLÈRE

Projections : Cinema/audiovisual n-12

Dossier : [dis]assemble the image

No. 12 / July-August 2004

Piercing blue eyes, a determined attitude: Cécile Decugis speaks quickly, goes straight to the point. One understands quickly that she doesn't care about theories, about the *blah-blah*. Besides, she never liked studies or the school environment. She trained with Victoria Mercanton, "quite an authoritarian woman, a Russian temperament," while working as an assistant on Max Ophuls's *The Earrings of Madame de...* Through Claude de Givray, she met François Truffaut, and edited *The Mischief Makers*, *Breathless*, and *Shoot the Piano Player*. At the time, as Catherine Breillat points out, to work in the field, women had a choice between being an editor or a script girl. She has always loved cinema, and especially "people walking on the street." She enthusiastically recalls this "Louis Lumière side" of cinema: "When you look at a picture of the 1910s or the 20s, it's extraordinary, it's alive." She talks about *Illumination*, Pascale Breton's first movie released last June, about Bergman, and the Cinematheque when it was at rue Messine, about *Sawdust and Tinsel* which she saw at the age of twenty, in the Pagode cinema. "A shock!"

This period of intense excitement, she described as times of great work, of osmosis between the extremely liberated, remarkably intelligent youth. Hated by everyone, they were distinguishable on the street when they would raid the Cinémathèque in a group. They shared a way of seeing cinema, of thinking about existence. She quotes Godard: "Our movies were better than the others because we talked to each other all the time." "Yes, it was terrific," this intense life, always feeling elated.

She didn't go onto the sets because filmmakers need a fresh look. They seek a different point of view, a first audience. They'd sit in the projection room, at night, watching the rushes without a heads up. They'd ask you somewhat naïve questions, to see if you understand what is happening in the movie. She describes editing as a work that revolves around the material obtained during shooting. When this material is rich, editing can become truly interesting. She thinks it's ridiculous to think that the editor could have a possessive relationship with the movie: "It's from bad literature, it's tittle-tattle." A movie doesn't even belong to the director, it's an object... On *Breathless*, she feels that she has done nothing. She did what Godard told her to do. He knew exactly what he wanted. Rohmer as well, with whom she worked for more than ten years. "He has a way of laying out the plan, and then another one, to construct a shot-reverse shot in considerable detail... everything is very well thought out and takes shape in editing. But I think that there are those who think it through, and then there are those with the instinct."

Truffaut worked quite differently. He particularly liked the shooting, those moments of abundance, of turbulence. He probably gave it all his energy, perhaps coming to editing exhausted. “He’d see a sequence once and would know very quickly what had to be shortened, removed, balanced out, he had a great analytical mind.... But all Americans edited like that.”

Although she made three short films and a few documentaries, filmed with a Super 8mm camera and edited much later, she was working “with people of such a high caliber that I would never imagine being able to do a quarter of what they were doing. Today, it’s different. Anyone can have a camera, you shoot in digital, there are no obstacles, neither psychological nor financial. Still, I think that you don’t make a movie like that.” For her latest movies, younger women editors helped her edit digitally. She doesn’t know how to do it. But she’s surprised to find so much nostalgia for analog film among young people who never really worked with it. She thinks it’s annoying that the editors work alone in digital. She finds it a bit worrisome. They were working “in threes, with an assistant, and an intern. This was powerful, we’d question if an edit worked, if it went well.” As for the disappearance of 35mm projections, as Jean Renoir said, “whether the screen is square, rectangular, or round, a good movie is a good movie.”

Translation by Bes Arnaout, 2019, for the website “Edited by”.

A PDF of the original in French can be found here:

http://womenfilmeditors.princeton.edu/assets/pdfs/DEGUCIS_Passeurs_single%20page.pdf

projections

actions cinéma / audiovisuel

n°12

DOSSIER (dé)monter des images



Dans le vif du sujet

Cécile Decugis, monteuse

Les yeux bleus perçants, la démarche décidée, Cécile Decugis parle vite, va droit au but. On comprend vite que les théories, le blabla, ça ne l'intéresse pas. D'ailleurs, elle n'a jamais aimé les études ni le milieu étudiant. Elle se forme avec Victoria Mercanton ("une femme très autoritaire, un tempérament russe"), travaille comme assistante sur *Madame De...* de Max Ophüls. Par l'intermédiaire de Claude de Givray, elle rencontre François Truffaut, monte *Les Mistons*, *À bout de souffle*, puis *Tirez sur le pianiste*. À l'époque,



comme dit Catherine Breillat, pour travailler dans ce milieu, les femmes avaient le choix entre monteuse ou script. Elle a toujours aimé le cinéma, et particulièrement "les gens qui marchent dans la rue". Elle évoque avec enthousiasme ce "côté Louis Lumière" du cinéma : "Quand vous regardez une photo des années 10 ou des années 20, c'est extraordinaire, ça vit." Elle parle d'*Illuminations*, le premier film de Pascale Breton sorti en juin dernier, de Bergman à la Cinémathèque rue Messine, de *La*

Nuit Des Forains, qu'elle a vu à 20 ans à la Pagode. "Un choc !". Cette époque d'intense effervescence, elle la décrit comme une période de travail formidable, d'osmose entre des jeunes gens très libres, remarquablement intelligents. Mais par tous, montrés du doigt dans la rue lorsqu'ils faisaient des descentes en groupe à la Cinémathèque, ils partageaient une manière de voir le cinéma, de penser l'existence. Elle cite Godard : "nos films étaient meilleurs que les autres parce qu'on se parlait tout le temps entre nous". "Oui, c'était formidable", cette vie intense, toujours très exaltée.

Elle n'allait pas sur les plateaux parce que les réalisateurs ont besoin d'un regard neuf. Ils cherchent un autre point de vue, un premier regard spectateur. On s'assoit dans la salle, le soir, on regarde les rushes sans être prévenu. On vous pose des questions un peu naïves, pour voir si vous avez compris ce qui se passe dans le film. Elle décrit le montage comme un travail qui s'organise autour d'une matière, prise au

tournage. Quand cette matière est riche, le montage peut devenir vraiment intéressant. Elle trouve ridicule l'idée que le monteur puisse avoir un rapport possessif au film : "C'est de la mauvaise littérature, c'est du bavardage". Un film n'appartient même plus au réalisateur, c'est un objet... Sur *A bout de souffle*, elle estime n'avoir rien fait. Elle faisait ce que Godard lui disait. Il savait parfaitement ce qu'il voulait. Rohmer aussi, avec qui elle a travaillé pendant plus de dix ans. "Il a une manière de poser le plan, d'en poser un autre, de construire longuement un champ-contrechamp, tout est très pensé et prend forme au montage. Mais je crois qu'il y a les cérébraux et les instinctifs". Truffaut travaillait tout à fait différemment. Il aimait particulièrement le tournage, ce moment de foisonnement, de bouillonnement. Il y dépensait sans doute toute son énergie et arrivait peut-être au montage épuisé. Il demandait à ce que les séquences soient montées, puis il les visionnait. "Il allait une fois en projection et il savait très vite ce qu'il fallait raccourcir, enlever, équilibrer, il avait un grand esprit de synthèse... mais tous les américains montaient comme ça".

Si elle a réalisé trois courts métrages et quelques documentaires filmés en Super 8 et montés bien plus tard, elle travaillait "avec des gens de tellement haut niveau, que je ne pensais pas pouvoir faire le quart de ce qu'ils faisaient. Aujourd'hui, c'est différent. Tout le monde peut avoir une caméra, on tourne en numérique, il n'y a pas d'obstructions, ni psychologiques, ni financières. Mais je considère toujours qu'on ne fait pas un film comme ça". Pour ses derniers films, de jeunes monteuses l'ont aidé à manipuler le numérique. Elle ne sait pas s'en servir. Mais elle s'étonne de rencontrer tant de nostalgie pour la pellicule chez ces jeunes gens qui ne l'ont pas vraiment manipulée. Ce qu'elle trouve embêtant avec le numérique, c'est que les monteurs travaillent seuls. Elle trouve cela un peu angoissant. Eux travaillaient "à trois, avec une assistante et une stagiaire. Cela donnait du punch, on se demandait si ça fonctionne, si ça marche". Quant à la disparition des projections en 35mm, comme disait Jean Renoir, "que l'écran soit carré, rectangulaire ou rond, un bon film reste un bon film".

ANNE FEUILLÈRE