

Françoise Bonnot

by Sonia Bressler
2013

A loyal collaborator of Costa Gavras, Françoise Bonnot won an Oscar for *Z* (in 1969) and a British Academy Award for *Missing* (in 1981). She began her career with Henry Verneuil's *Any Number Can Win* (1963). Her name is associated with remarkable movies like Jean-Pierre Melville's *Army of Shadows* (1970), Roman Polanski's *The Tenant* (1975), Michael Cimino's *Year of the Dragon* (1985), Rolan Joffé's *Fat Man and Little Boy* (1989), and John Frankenheimer's *A Burning Season* (1998). More recently, her name is found in the credits of Nicole Garcia's *Place Vendôme* (2000), and Julie Taymor's *Titus* (2001) and *Frida* (2002).

Cinema is a family affair: her mother, Monique Bonnot, was an editor of numerous films of Jean-Pierre Melville, while her son Patrick Malakian and her brother Alain Bonnot are both directors.

Sonia Bressler: What makes up this profession, whose magic disappears before the eyes of the audience?

Talking about editing is a complex exercise. In fact, how to talk about something that must be invisible on screen so that the magic of cinema can work. It's best then to talk about commitment, about a state of mind that thrives on passion, emotion, feeling, and reaction.

Perhaps we should start by talking about the technique?

Watch out – technique is there to support the story of the movie, the one imagined by the director. It's the means by which we have to reach our goal, to make a smooth, fluid movie. The role of editing is to lead the film to its completion. To speak of editing is to speak of writing.

Americans say that the writer is the first editor, and the editor is the last writer. This is an apt formulation. You have to intentionally (re)organize the images to extract their essence, to expose the meaning. That's where everything gets complicated: if a word betrays you, you can always replace it. But an image is fixed on the film reel, it is irreplaceable. One must then manipulate it, weave it, cut it, rethink it, etc.

Do you ever alter images?

It's a mistake to think that. But perhaps that mistake is part of the legend about editing. The image is not so naïve, it's alive, full and complete, it subscribes to a certain logic. To the one who examines it, who listens, and manipulates it gently, at times with charm, it affirms its reason for being. It imposes its melody by itself. All the shots, taken separately, and later arranged

together, remind me of my own need, my desire, and my will to follow the footage through its appearance in the world.

A good editor knows if there's something missing: a scene, a point of view, etc. But they don't modify the images. For example, in *Place Vendôme*, Nicole Garcia did not reach out to me until long after trying other editors. There was a logic that didn't correspond to her research, so we restarted the cutting of scenes, and placed certain images before others in order to make the movie more fluid, more melodic.

However, if we refer to your most recent work on the two films of Julie Taymore, we get the impression of the creation of images. At all times, we are overwhelmed by the quality of the shots, that become either paintings or photographs. How do you explain these times of creation, and especially the reaction of the audience?

I can't take all the credit. In fact, Julie Taymore has an excellent understanding, and a very sharp artistic ability. You have to then think of the place of an editor in the economy of film production.

The first step is a meeting with the director. There are two possibilities there: either the movie is already shot, and I must work with all the test cut screenings, or it is still in the form of a script. I personally prefer to intervene in the beginning of the shooting, thus being able to conjure up the movie while it's being shot.

Then, there is the review of the production conditions, the first choices to make. Then, it's the first emotions, if I may say so, hiccups, agreements, disagreements. Furthermore, the issues in filming, ill actors, mistakes with lighting, or the director's problems (their life, their work, their children, their pride, their innards, etc.) I get to know the movie. That's the moment of impregnation. But pay attention: this does not mean that it is a moment of possession. The movie that I am about to make will be mine by my desire to edit whatever it is already revealed to be. It's really a question of melody. I read the script beforehand, but I quickly put it aside. I want to deal with the raw material: images.

In a way, aren't you the first audience for the film? You look at the footage, and you already see the movie.

Yes, that's fair enough. I arrive and I immediately find myself between the director's daydream of making this movie and the reality of that dream. Then I have to find my role in that gap. For example, in the case of *Titus*, Julie Taymor had shot the scenes of violence and revenge on the daughter of *Titus*, Lavigna, but she did not know how to place them, how to use them in the movie while respecting their furious pace. Finally, we took care of everything, and edited it, making this very impressive scene of a lost Lavigna with cut hands, hanging off a piece of wood in the middle of a swamp.

I alternate between being the guide, the copilot, the censor, the audience, etc. It's an incessant relay game.

In this relay event, are you the one who brings the film to its first indoor screening? Is this a heavy responsibility?

It is indeed rather unnerving, even unsettling, when we're facing even the slightest problem (at times personal, as well as technical). All along, time is running out. I must be careful with it at the beginning so there's enough of it at the end, even with all the intermediary steps. I must find, invent, set up the framework of the movie. The rest is organized around it. With one eye, I focus on the footage, and with the other, almost external, I consider the big picture. Then I have to pay attention to the essential, to organize and prioritize elements along the backbone of the movie. It's also about collecting everything: accidents, snags, mistakes, mishaps. They eventually fit in somewhere. The issue is that I have to respect the duration of the movie – this is a formal constraint, which becomes a pure formality if you control it from conception. Time proves to be the key element, the goal, and it can even be a worthy aid if you know how to work with it.

You're a juggler of time and artistic creation?

In fact, there are several "times". First there is the time given: it is there in the heart of the images, it is the pulse of the movie. You just have to know how to feel it, listen to it, take it out of your gangue.¹ This "first" time is coupled with the movement that gives it nuance (as in a musical score), refines it, completes it.

And by *listening* to you, we transmit an ellipsis onto a suspended moment?

Rhythm and movement combined are the tension, the strength, the keystone of the movie. This is what makes the end credits come either too soon or too late. We are human, the strength of the editor is to remain himself while respecting the spirit of the director. Editing takes place over a period of time, day after day, moving forward, going back, stagnating, sometimes even panicking. One must know how to be patient in order to extract the true crux of the film reel. As a result, I have to find and respect the rhythm. This is probably the hardest thing to do. The rhythm is the juggler's part (to refer to your previous question). It is something that combines structure, periodicity, and movement. The images must be linked together logically, forming an ensemble as magical as it is intelligible. My job is to construct the architecture that allows

¹ "gangue" is the same in both French and English. It's the commercially valueless material in which ore is found. Can be interpreted as "matrix".

linearity of time, and the recurrence of certain patterns, or a properly timed improvisation from an existing cyclic pattern. The rhythm of a movie must be understood as the assembly of different things: the concept, the game of the equal vs. the other, the understanding or creation of forms within a living morphology, with the possibility of connection, and in turn – the clashes between various arts, sciences, or systems of thinking. All that is the rhythm of the juggler, who actually makes us transform ellipsis into something at the level of a moment, or suspended time.

As part of the production of Julie Taymor's *Frida*, we were under the impression that editing is directing. Is that true?

As part of *Frida*, we had to respect the creations, the achievements of Frida Kahlo. The shots are full of paintings, fruits of her development, a real conjunction of dreams and reality. Julie Taymor fully respects this woman's path; she molds her from a mix of pleasure and fatigue. All the blazing colors of the paintings, the images. Under the fire of the set, the ashes of life's doubts are brewing metamorphoses. We had to respect her struggles, her challenges, to dig through and through. We invaded her space and time. In short, the role of the editor is to eradicate all this from the film reel to maintain the magic in the movie theater.

However, we cannot give your job a simple description of "image courier" – that seems much too restricted?

Occasionally, there are brilliant storms in all these moments, moments where we feel tiny, perplexed. In this we are couriers, relays for the film to be made. The last relay is the witness: the spectator. In this sense, we truly are couriers. However, we are doing more than just carrying magic, we must create magic.

Another essential element is the sound. Your editing experience has led you to be a sound editor on some productions. Are the two complementary?

I like editing video as much as the audio, even if one is more abstract than the other, more speculative. One *is* the other. A picture has its own resonance, its timbre, its tone. The sound is a picture in the picture. Interlaced, they are exalted, in all the splendor of their sound. And their silences are golden. I love music. But I dread its use. Too often it's misused to force a laugh, a cry, a shudder... It is a supplement of the soul. A luxury, alchemically formulated in clever, delicate and intimate doses.

To speak of editing is to speak of love. I'll repeat myself. Intuition, fusion, fury, momentum, tenderness, rhythm. The important thing is to do it, to make the movie with sincerity. A beautiful film, isn't it primarily an authentic film? It's an adventure. Us, lovers of images, we are looking for excellence. No words suffice to explain this juggling act which a breath can transport, transcend or complete.

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

<https://web.archive.org/web/20131002160751/http://www.soniabressler.com/articles/interviews/fran%C3%A7oise-bonnot/>

Here is the original:

Françoise Bonnot

by Sonia Bressler

Collaboratrice fidèle de Costa Gavras, Françoise Bonnot obtient un oscar pour Z (en 1969), un British Academy Award pour Missing (en 1981). Elle débute sa carrière avec Mélodie en Sous-sol d’Henri Verneuil (1963). A son crédit on peut noter des films remarquables comme L’armée des ombres de Jean-Pierre Melville (1970), Le locataire de Roman Polanski (1975), l’année du Dragon de Michael Cimino (1985), Fat Man and Little Boy de Roland Joffé (1989), A burning Season de John Frankenheimer (1998). Plus récemment on la retrouve au générique de Place Vendôme de Nicole Garcia (2000), de Titus (2001) et Frida (2002) de Julie Taymor.

Le cinéma est une histoire de famille : sa mère, Monique Bonnot fut la monteuse de nombreux films de Jean-Pierre Melville, son fils Patrick Malakian et son frère Alain Bonnot sont tous les deux réalisateurs.

En quoi consiste donc ce métier dont la magie s’efface devant les yeux des spectateurs ?

Françoise Bonnot : Parler du montage est un exercice complexe. En effet, comment évoquer ce qui n’apparaît pas ou ne doit pas apparaître à l’écran afin que la magie du cinéma s’opère. Il faut alors préférer parler d’engagement. D’un état d’esprit nourri de passion, d’émotion, de sensation, de réaction.

Peut-être qu’il faudrait commencer par évoquer la technique ?

Françoise Bonnot : Attention, la technique est là pour supporter l’histoire du film, celle pensée par le réalisateur. C’est le moyen par lequel nous devons parvenir à nos fins. Celle de faire un film fluide, sans heurts, le rôle du montage consiste à mener le film à son accomplissement. Parler de montage c’est parler d’écriture.

Les Américains disent que l'auteur est le premier monteur, le monteur le dernier auteur... C'est une juste formule. Il faut (ré)organiser avec connivence des images pour en extraire l'essence, saillir le sens. C'est ici que tout se complique : qu'un mot vous trahisse, vous pouvez toujours le remplacer. Mais une image, elle, elle est fixée sur la pellicule, elle est irremplaçable. Il faut alors la manipuler, la tricoter, la découpée, la repensée, etc.

Vous arrive-t'il de modifier les images ?

Françoise Bonnot : C'est une erreur de penser cela. Mais peut-être que cette erreur participe de la légende autour du montage. L'image n'est pas si naïve, elle est vivante, pleine et entière, elle s'inscrit dans une certaine logique. À qui la scrute, l'écoute, la manipule avec douceur parfois avec charisme, elle affirme sa raison d'être. Elle impose d'elle-même sa mélodie. Toutes les images, prises séparément puis comprises dans leur ensemble, me renvoient à ma propre exigence, à mes désirs, à ma volonté de l'accompagner dans sa mise au monde.

Le bon monteur sait s'il manque une scène, une prise de vue etc. Mais il ne modifie pas les images. Par exemple, Nicole Garcia, dans *Place Vendôme*, n'a fait appel à moi que tardivement après avoir essayé d'autres monteurs. Il y avait une logique qui ne correspondait pas à sa recherche, nous avons donc recommencé le découpage des scènes et placées certaines images avant d'autres afin de rendre le film plus fluide, plus mélodieux.

Cependant, si nous nous en référons à vos travaux les plus récents avec les deux films de Julie Taymor, nous avons l'impression de création d'images, à chaque instant, nous sommes submergés par les qualités des images devenues tour à tour tableaux et photographies. Comment expliquez-vous ces temps de création et surtout la réaction des spectateurs ?

Françoise Bonnot : Tous les honneurs ne me reviennent pas. Il y a, en effet, avec Julie Taymor, une excellente entente et une recherche artistique très pointue. Il faut ensuite penser, dans l'économie de la réalisation d'un film, la place du monteur.

Le premier temps, c'est la rencontre avec le réalisateur (ou réalisatrice). Là deux possibilités soit le film est déjà tourné et il faut faire avec l'ensemble des épreuves, soit le film est encore sous forme de scénario. Je préfère, personnellement, intervenir dès le début du tournage et ainsi commencer à pouvoir penser le film alors qu'il est entrain de se faire.

Ensuite, il y a l'état des lieux, les premiers choix à faire. Puis ce sont les premiers émois, si je puis dire, les accents, les désaccords, les confluences, les divergences. Par-delà, les soucis du tournage, les acteurs malades, les erreurs d'éclairage, ou même les problèmes du réalisateur (sa vie, son œuvre, ses enfants, son orgueil, ses entrailles, etc.), je fais connaissance avec le film. C'est le moment de l'imprégnation. Attention, ceci ne signifie en rien qu'il s'agit d'une possession. Le film que je m'apprête à faire sera mien par mon envie de le monter tel qu'il se révèle déjà l'être. C'est véritablement une question de mélodie. Je lis au préalable le scénario, mais je le mets rapidement de côté. Je veux avoir affaire à la matière première : les images.

D'une certaine façon, vous êtes la première spectatrice de ce film ? Vous regardez les images et vous voyez déjà le film.

Françoise Bonnot : Oui c'est assez juste. J'arrive et je me situe d'emblée, entre le rêve mal éveillé du réalisateur et son rêve incarné de faire ce film là. Il faut alors que je m'insinue dans ces interstices. Par exemple, dans le cas de Titus, Julie Taymor avait tourné les scènes de violence et de vengeance sur la fille de Titus, Lavigna, elle ne savait plus comment les insérer, les utiliser dans le film tout en respectant leur infernale cadence. Finalement, nous avons tout gardé et tout monté, ce qui donne cette scène très impressionnante de Lavigna les mains coupées, accrochée à un morceau de bois perdue au milieu d'un marais.

Tour À Tour je joue la révélatrice, la copilote, la censure, le public, etc. C'est un incessant jeu de relais.

C'est vous qui, par ce jeu de relais, porter le film jusqu'à sa première projection en salle ? N'est-ce pas une lourde responsabilité ?

Françoise Bonnot : C'est en effet très crispant, voire même destabilisant, car nous avons sous les yeux le moindre problème (à la fois de vie comme technique). Cependant, le temps nous est compté. Il faut en gagner dès le départ afin d'aller jusqu'au bout du film (même en passant par tous ses états). Il faut trouver, penser, mettre en place l'ossature du film. Le reste s'organise autour. Un œil rivé sur les images, l'autre (presque extérieur) considère la globalité. Il me faut alors aller à l'essentiel, organiser, hiérarchiser les éléments, le long d'une arête. Il s'agit aussi de tout collecter : accidents, accrocs, ratures, imprévus. Ils finiront bien par y trouver une place. Le hic vient qu'il me faut respecter la durée du film, c'est là une contrainte formelle (qui se métamorphose en une formalité à condition de la maîtriser dès la conception). Le temps s'avère être l'élément prégnant, objectif, il peut même s'avérer un allier précieux pour l'étrillage si on sait l'appivoiser.

Vous êtes un véritable funambule entre le temps et la création artistique ?

Françoise Bonnot : En fait, il y a plusieurs temps. Il y a d'abord le temps donné : il est là au cœur des images, c'est le pouls du film. Il faut juste savoir le pressentir, l'écouter, le sortir de sa gangue. Ce « premier » temps se double du mouvement qui le nuance (comme dans une partition musicale), l'affine, la complète.

À vous écouter nous passons de l'ellipse à l'instant suspendu ?

Françoise Bonnot : Rythme et mouvement conjugués sont la tension, la force, la clé de voûte du film. C'est cela qui fait qu'un générique de fin arrive trop tôt ou trop tard. Nous sommes humains, la force du monteur consiste à rester lui-même tout en respectant l'esprit du réalisateur. Le montage s'effectue au fil du temps, de jour en jour, avance, recule, stagne parfois même s'affole. Il faut savoir être patient pour extraire des pellicules la substantifique moelle. En conséquence, je me dois de trouver et de respecter le rythme. C'est sans doute ce qu'il y a de plus difficile à faire. Le rythme c'est le rôle du funambule (pour m'en référer à votre question précédente). C'est quelque chose qui allie la structure, la périodicité, le mouvement. Les images doivent s'enchaîner logiquement, former un tout aussi magique que compréhensible. Mon rôle

consiste ainsi à construire une architecture qui travaille la ligne droite et la récurrence de certains motifs ou, dans le temps, d'une improvisation proprement rythmée à partir d'un schéma cyclique donné. Le rythme d'un film doit se comprendre comme l'assemblage de différentes choses : le débordement du concept, le jeu du même et de l'autre, l'appréhension ou création de formes au sein d'une morphologie vivante avec la possibilité de connexion et pourquoi pas de chocs en retour, entre divers arts, sciences ou systèmes de penser. C'est tout cela le rythme un art funambulesque qui nous fait effectivement passer de l'ellipse à quelque chose de l'ordre de l'instant ou du temps suspendu.

Dans le cadre de la réalisation de Frida de Julie Taymor nous avons l'impression que les idées foisonnent que le montage est réalisation, est-ce réel ?

Françoise Bonnot : Dans le cadre de Frida, il a fallu respecter les créations, les réalisations de Frida Kahlo. L'image est gorgée de peintures, des fruits de sa maturité, une véritable conjonction du rêve et de la réalité. Julie Taymor respecte pleinement l'itinéraire de cette femme, elle la sculpte depuis le berceau de plaisir et de fatigue mêlés. Toutes les couleurs incandescentes des tableaux, des images. Sous le feu des parures, les cendres des doutes de la vie couvent des métamorphoses. Il nous a fallu respecter ses combats, ses défis, creuser fouiller de travers en travers. Nous avons envahi l'espace-temps. Bref, le rôle même du monteur consiste à extirper tout ceci depuis la pellicule pour faire régner la magie dans la salle.

Cependant nous ne pouvons pas faire de votre métier une simple histoire « de passeur d'images », c'est il me semble beaucoup trop restreint ?

Françoise Bonnot : Il y a, dans tous ces moments, parfois des foudroyances géniales. Des instants où nous nous sentons minuscules, perplexes. En cela nous sommes des passeurs, des relais pour que le film se fasse. Le dernier relais, c'est le témoin : le spectateur. En ce sens, nous sommes des passeurs. Cependant, nous faisons plus que magie, nous devons constituer la magie.

Autre élément essentiel, c'est le son. Votre expérience du montage vous a conduit à être monteuse son sur certains tournage. Les deux sont-ils complémentaires ?

Françoise Bonnot : J'aime autant monter l'image que le son. Même si l'un est plus abstrait que l'autre, plus spéculatif. L'un est l'autre. L'image a sa résonance propre, son timbre, son ton. Le son est une image dans l'image. Enlacés ils s'exaltent. Sonnent de tout leur éclat. Et leurs silences sont d'or. J'aime la musique. Mais j'en redoute l'usage. Trop souvent mal utilisée à faire rire, pleurer, froid dans le dos... C'est un supplément d'âme. Un luxe. D'une formulation alchimique aux doses savantes, délicates et intimes.

Parler de montage c'est parler d'amour. Je me répète. D'intuition, de fusion, de fureur, d'élan, de tendresse, de rythmique.

L'important, c'est de le faire, de faire le film avec sincérité. Un beau film, n'est-ce pas d'abord un film vrai ? C'est une aventure, amants d'images, nous sommes en quête de l'excellence. Autant de mots qui ne révèlent rien de ce métier de funambule qu'un souffle peut transporter, transcender ou achever.