

*En lieu et place de Terrence Malick, muré dans le silence depuis trente-cinq ans, six de ses collaborateurs évoquent leur travail avec le cinéaste.*

# Six branches de l'arbre

## Lancer des torpilles

**Emmanuel Lubezki, chef opérateur**

Après Tak Fujimoto (*La Balade sauvage*), Nestor Almendros (*Les Moissons du ciel*) et John Toll (*La Ligne rouge*), le Mexicain Emmanuel Lubezki est le quatrième chef opérateur de Terrence Malick. Et le seul à ce jour à poursuivre une collaboration avec le Texan, puisque *The Tree of Life* est le deuxième film qu'ils tournent ensemble après *Le Nouveau Monde*, et qu'ils viennent de mettre en boîte un autre film cet automne. Auparavant, Lubezki avait éclairé des films comme *Génération 90* (1994) de Ben Stiller, *Sleepy Hollow* (1999) de Tim Burton, ou *Ali* (2001) de Michael Mann et entamé une collaboration régulière avec Alfonso Cuarón. C'est depuis le tournage londonien du nouveau film de ce dernier qu'il parle de son travail avec Malick.

● Comment avez-vous rencontré Terrence Malick ?

Vers 2003, il m'a appelé pour me rencontrer. Il voulait tourner un film en Bolivie sur la dernière année de vie de Che Guevara. J'étais surpris et honoré, d'autant que rien dans ma carrière ne me semblait pouvoir intéresser spécialement Malick. Je l'ai toujours vu comme un professeur et un maître, je ne souhaitais

pas manquer cette opportunité de le rencontrer. On est allé au restaurant, on est resté à peu près trois heures et on a parlé de tout, vraiment tout, sauf de films : moi, mes amis, ma famille, la nourriture mexicaine... Cinq minutes avant la fin du repas, il m'a demandé : « *Que pensez-vous de mon film en Bolivie, comment le feriez-vous ?* » Je lui ai répondu que j'imaginais quelque chose proche d'un tournage de documentaire, avec une petite équipe, sans lumière artificielle, pour donner au spectateur l'impression de vivre là avec Che Guevara. Il s'est montré intéressé, on a fini, on a payé. Plus tard il m'a téléphoné et m'a demandé : « *Vous êtes certain que c'est la manière dont vous feriez le film ? Êtes-vous sûr ? Êtes-vous sérieux ?* » J'ai dit oui, c'est comme ça que je l'imaginais. Le lendemain, il m'a confié le film.

Je n'ai jamais pensé, en travaillant avec Terry, que je passais après Tak Fujimoto, Nestor Almendros, John Toll... Pourtant, pendant une fraction de seconde, je me suis dit qu'il fallait que je le rappelle pour lui dire que je n'étais pas prêt à travailler avec lui, que je ne voulais pas être celui qui allait abîmer son film. Mais Terry est une personne si gentille, si humble, il déteste mettre les gens mal à l'aise. Je me suis toujours senti comme un collaborateur, sans hésiter à poser des questions. On a préparé le film sur Che Guevara,

mais le projet est tombé à l'eau, sans que je sache très bien pourquoi. Je pense que c'était une histoire d'assurances : il aurait fallu emmener une équipe et des acteurs connus en Bolivie, et ça posait problème. Ça a été douloureux pour moi d'avoir eu l'opportunité de tourner avec Malick et de la manquer. Mais six mois plus tard, il m'a rappelé, il voulait que je lise un script. Il m'a dit : « *Ça n'a rien à voir avec Che Guevara et je ne pense pas que ça t'intéresse, mais je veux que tu me dises ce que tu en penses. J'aimerais le faire avec toi mais dis-moi honnêtement si ça t'intéresse.* » Je n'arrivais pas à y croire, moi j'aurais fait n'importe quoi pour travailler avec lui, même photographe de seconde équipe ou assistant... tout ce qu'il voulait !

Le scénario était incroyable, d'ailleurs on peut à peine dire que c'était un scénario. C'était *Le Nouveau Monde*. J'ai pensé que l'approche pourrait être assez similaire à celle qu'on avait imaginée pour le film sur Che Guevara. C'est là que j'ai eu l'occasion de rencontrer vraiment Jack Fisk, dont j'adore le travail, car jusqu'alors nous étions uniquement en contact par mails ou par téléphone. On a commencé à travailler, ça a pris beaucoup de temps et tout s'est bien passé. Ensuite est arrivé *The Tree of Life*.

● Quand avez-vous commencé à travailler sur *The Tree of Life* ?

Malick a évoqué ce film au moment où nous finissions *Le Nouveau Monde*. Il en parlait comme d'un « *projet incroyablement compliqué* ». Un an après, il m'a envoyé un petit dossier de douze pages, avec des dessins, des illustrations, quelque chose de très simple et de très beau, uniquement destiné à inspirer des discussions. Ça semblait déjà très complexe. On



L'opérateur steadicam Erik Brown avec Emmanuel Lubezki sur le tournage de *The Tree of Life*.

a un peu parlé des évolutions technologiques. Malick connaît la matière des films mieux qu'aucun cinéaste : chimie, physique, optique...

On a parlé des caméras, des lentilles, des angles. Il a des assistants qui travaillent sur des espèces de story-boards animés réalisés avec des petites caméras vidéo. Tout était hyper préparé. Il m'a montré aussi des petites choses qu'il avait tournées avec sa femme il y a très longtemps et qu'il avait conservées, car il sait très bien conserver des films. C'était très beau. Certaines choses avaient été tournées il y a plusieurs décennies et quand on a essayé de les intégrer au film, ça passait parfaitement. Il y avait des plans d'éclipses, des choses liées à l'astronomie. Un groupe de scientifiques travaillait sur le film pour que tout soit le plus authentique possible.

● Vous avez fait des essais de caméras avant le tournage ?

Il avait déjà fait un énorme travail avec des assistants non professionnels. Il m'a demandé comment on pourrait filmer les enfants, j'ai pensé à un moment qu'ils pourraient se filmer eux-mêmes, mais

c'était impossible avec les steadicams. Il avait exploré pendant très longtemps tous les moyens de filmer cette histoire, et cette longue préparation nous a permis d'avancer très vite sur le tournage.

Mais contrairement au *Nouveau Monde*, énormément de choses tournées pour *The Tree of Life* ne pouvaient être organisées ou prévues à l'avance, il fallait les «trouver». Dans *Le Nouveau Monde*, tout est plus «préparé». Les moments les plus expressifs, les plus vrais, les plus naturalistes de *The Tree of Life* – les premiers pas d'un bébé, un enfant qui s'endort et commence à rêver... – ne pouvaient pas être trop préparés. Plus des trois-quarts des plans pourraient être considérés comme une série d'accidents. La caméra tournait toute la journée ! C'est très complexe de laisser la caméra tourner autant pour obtenir ça : il faut encore plus d'organisation au niveau des équipes, plus de travail. Pour attraper ces moments, il faut créer une ambiance, un sentiment général particulier sur le tournage, capable de mettre tout le monde en confiance, notamment les acteurs : leur donner l'impression que c'est leur film, que ce sont eux qui le tournent.

● Vous aviez défini des règles pour le tournage ?

On a écrit avant le tournage ce qu'on appelait le «dogma» – pas dans le sens du truc danois ! – pour établir quelques règles. Mais la première d'entre elles disait qu'on pouvait casser toute règle à tout instant ! Nous voulions le plus de champ possible en utilisant le grand angle, nous voulions peu de grain, nous voulions incorporer le plus possible les acteurs à leur environnement. Filmer la profondeur et utiliser les lumières naturelles. Il fallait aussi savoir bouger vite. Il est bon d'avoir ce genre de règles car si quelqu'un d'une seconde équipe doit filmer – comme la scène des dinosaures ou celle de l'eau, et on a parlé longtemps avec ceux qui devaient faire ces séquences – la tonalité du film n'est pas trahi.

● Comment assurer la continuité visuelle, dans la mesure où vous filmez sans arrêt et que les plans ne seront pas forcément montés dans l'ordre ?

Sur un film comme celui-ci, il ne faut pas trop miser sur la continuité. On ne voulait pas s'imposer à la nature, on était dans des décors naturels avec très peu

d'équipement. Il fallait comprendre la lumière, jouer avec le soleil, c'est très compliqué, mais on voulait s'adapter à ce que la nature nous offrait. Jack Fisk veillait quand même à la continuité pour qu'on ne soit pas dans un chaos complet, et il a toujours plein d'idées, il va repeindre un mur, changer des rideaux, etc. Comme nous avions beaucoup de lieux où tourner, on pouvait contrôler un peu les choses. On passait d'un endroit à l'autre en fonction de ce que l'on cherchait: du mystère, de l'interdit, quelque chose de joyeux... Tout dépendait de l'émotion, de l'atmosphère recherchées.

On parlait de ça chaque matin. Terry avait souvent travaillé au moins deux heures et il écrivait tout sur une machine à écrire électrique car il n'a pas d'ordinateur. Il a des fiches plein les poches, il peut en avoir dix pour moi, quinze pour Jack, trois pour l'opérateur steadicam, etc. Pour certaines scènes, il avait quelques pages de dialogues mais il voulait qu'on les oublie en précisant ce qu'il souhaitait vraiment: une certaine émotion, une joie de la première fois, etc. Ses notes précisent ce genre de choses, elles sont magnifiques. Lorsqu'il nous les lisait, ça nous portait. Ça rendait l'équipe très sensible à l'environnement, aux acteurs. C'est comme une expédition de pêche: chacun essaie d'attraper le meilleur poisson. Par exemple, à un moment, le ciel se couvre, le vent fait trembler les arbres et quelqu'un de l'équipe s'écrie: « *Terry! Viens voir le vent dans la rivière, c'est magnifique, regarde!* ». Terry écrit alors rapidement une scène pour intégrer cette image de la rivière, en prenant ce que la nature offre. En une fraction de seconde il sait comment réagir, il possède entièrement son film.

● Cela signifie que vous n'avez pas de plan de tournage?

Si, mais c'est comme un menu, un choix. Les choses évoluent en fonction d'un orage, du vent, de la fatigue... Ce sont d'extraordinaires souvenirs, car cela ne ressemble à rien d'autre. Malick se rappelle de tout. Quand on a filmé la journée entière, rien ne lui échappe, jusqu'au plus petit mouvement de caméra. Plusieurs jours après, il peut dire: « *Tu te souviens de la manière dont l'enfant sautait dans la rivière ce matin-là? Il faudrait retrouver cet instant pour l'utiliser dans cette autre scène.* » On filme des bibliothèques entières d'images pour le montage, et il garde chaque chose en mémoire. Certaines sont

plus ou moins accidentelles, plus ou moins expérimentales, mais rien ne répond à la logique d'une procédure: lorsque l'on croit comprendre où Malick veut en venir, il est déjà ailleurs. Tout peut changer d'un moment à l'autre: si lui-même trouve finalement quelque chose qu'il était en train de chercher, il peut tout recommencer à zéro.

● Sur *Le Nouveau Monde*, le principe était le même, tourner sans arrêt?

Oui, on n'arrêtait jamais de tourner. Nous avions deux steadicams, une caméra finissait de tourner, l'autre la relayait. Mais jamais on ne filma avec les deux caméras en même temps, parce que Malick ne tourne pas de plans pour se couvrir. Il conçoit très précisément chaque plan, donc il n'en fait qu'un à la fois. C'est très différent des habitudes aux États-Unis, où on passe son temps à se couvrir. Avec Terry, jamais: il sait exactement ce qu'il veut, et en même temps, il ne veut pas que tout soit préparé, installé, prévu à l'avance. C'est la grande différence avec les autres cinéastes américains, je pense. Pour certaines scènes, il pouvait dire par exemple: j'aimerais voir la main du grand frère toucher l'épaule du petit frère, la mère jeter un regard vers le ciel... Mais quand on est sur le tournage, tout dépend des conditions de la nature, de la lumière, des acteurs, etc. Tout cela se combine. Malick essaie de faire en sorte que ça rende les choses meilleures, ou simplement de les ajouter parce qu'elles sont là. J'aime beaucoup ça chez lui: dans les scènes, il inclut tout ce qu'il peut. Pour une scène de bagarre, nous avons essayé de mettre le plus grand nombre de personnages possible dans le plan: on les voit dans les couloirs, les fenêtres, cela donne une impression tridimensionnelle, ça complexifie les choses, alors que beaucoup de films américains s'échinent au contraire à tout simplifier.

● De quel équipement disposiez-vous sur *The Tree of Life*?

Nous avons tourné en pellicule, on n'aurait pas pu le faire en numérique car le film réclame une énorme latitude: il faut capter les nuages, le soleil, la famille à l'intérieur de la maison... le tout sans éclairages. On a tourné avec des caméras 35 mm Arricam LT et Arriflex 235, une caméra sous-marine et une caméra Panavision 65 mm pour obtenir des images à haute résolution. On avait toujours un steadicam et une caméra portable prêts à

tourner, tous deux avec prise de son, mais nous avions aussi une caméra 235 sans prise de son, ce qui est plus léger et nous permettait de suivre facilement les enfants. On utilisait un *slider*, c'est comme une Dolly [un chariot sur roues ou sur rails sur lequel on pose la caméra, ndlr], mais en plus léger, et on fait glisser la caméra dessus. On n'avait pas la patience de pousser une Dolly. On a eu aussi une grue pour filmer les enfants qui grimpent dans les arbres.

Pour la partie sur l'histoire de l'Univers, il y avait beaucoup d'effets visuels. Tom Debenham [le directeur de la photo pour les effets spéciaux, ndlr] et Dan Glass [le superviseur des effets spéciaux, ndlr] utilisaient des caméras « *phantom* » à très haute vitesse et des caméras numériques. Pour la scène du dinosaure ou des plans de volcans tournés en Islande, l'opérateur de seconde équipe Paul Atkins avait une caméra Imax. Tout cela rendait très difficile le DI [Digital Intermediate: procédé de postproduction qui consiste à numériser le film, ndlr] car le matériau était très hétérogène en termes de textures, de qualité. Certains plans sous-marins avaient été tournés il y a longtemps par exemple. Mais Terry n'aime pas forcément qu'il y ait trop d'homogénéité, il trouve que le film devient alors moins expressif. Donc j'ai fait en sorte que tout ne soit pas parfaitement homogène. Terry ne voulait pas d'une image absolument parfaite, ce qui lui importait, c'était le ton général du film.

● Vous n'avez donc pas fait beaucoup d'étalement?

Non, très peu. On a traité le film comme s'il sortait du laboratoire. Pour obtenir ce ton naturaliste ou réaliste, je ne sais pas quel est le bon terme, il fallait éviter les effets de stylisation, le côté image trop parfaite. Nous n'avons pas utilisé d'effets de calques ou qui permettent d'éclairer ou d'assombrir comme on le fait en photo. On a laissé autant que possible le négatif tel qu'il était.

● Qu'est-ce qu'on peut contrôler quand on filme en lumière naturelle?

Filmer en lumière naturelle, ça ne veut pas dire qu'on branche la caméra et qu'on prend la lumière comme ça. Au contraire, c'est beaucoup plus difficile! Beaucoup de gens qui filment en lumière naturelle essaient de jongler avec elle, en faisant beaucoup de réglages. Avec Malick, on essaie de suivre la lumière telle qu'elle vient. Il y a quand même du



PHOTO: MERIE WALLACE © 2010 COTTAWOOD PICTURES, LLC ALL RIGHTS RESERVED

contrôle : s'il y a du soleil de face on peut utiliser les arbres pour rendre la lumière plus douce ou plus mystérieuse. Le soleil est un personnage du film, comme les nuages, le vent. Il faut le prendre dans le cadre et filmer, qu'il soit sur les visages des acteurs ou pas. Malick me supplie toujours de ne pas chercher la perfection : aucune lumière n'est jamais parfaite, s'il y a un problème il faut juste faire avec ce problème et continuer, ne pas se poser la question de ce qui est correct ou pas. Il préfère ce qui est expressif à ce qui est parfait, quitte à frôler l'erreur, et il se tient sur la ligne qui sépare les deux. J'ai confiance en lui : quand je filme sans lumière dans la maison, je sais, parce qu'il me l'a promis, que Terry utilisera uniquement ce qu'il voudra, et sûrement pas ce que je n'aime pas. Je ne connais pas d'autre cinéaste qui pourrait vouloir tourner comme ça, juste en lumière naturelle. Alfonso Cuarón peut-être.

● **Il y a aussi beaucoup de décadrages.**

Oui, ça dépend de ce que vous voulez capturer. Un de mes plans préférés est celui où Jack vole la chemise de nuit et la déplie sur le lit. Il y a un cadre sur lui mais on ne voit pas ses yeux. Et c'est Terry qui me l'a demandé, il m'a dit : « *On ne veut pas voir ses yeux* ».

● **Il y a aussi des plans fixes. Quels sont alors vos principes de cadrage ?**

Il y a deux méthodes. L'une, on l'appelle « l'angle du machiniste » : quand vous dites « coupez », un machiniste prend la caméra et la pose sur un support pour que l'assistant caméra puisse chan-

ger le magasin. On fait ça des milliers de fois et on n'y fait pas attention. Mais pendant ce temps le retour vidéo continue de fonctionner et tout à coup on regarde et on s'écrie : wow ! qu'est-ce que c'est que ce cadre ? Pourquoi je n'ai pas cadré comme ça ? L'angle du machiniste peut capter des choses incroyables. Ce sont des cadres non cadrés, si l'on veut, et ça peut être bien plus intéressant que ce qu'on essaie de faire consciemment. Alors de temps en temps on l'a fait, pour les scènes avec Jessica Chastain sur la pelouse avec les enfants par exemple : j'enlève mes chaussures et je pose la caméra sur mes chaussures, pour que l'objectif ne soit pas dans l'herbe mais juste au-dessus, et personne n'a le droit de la toucher ou de vérifier le cadre. Après il faut espérer avoir de la chance et qu'il se passe quelque chose que la caméra va capter. L'autre méthode est plus simple : on veut cadrer un arbre, on pose la caméra sur pieds et on cherche le bon angle, c'est tout. Ça peut prendre quinze minutes.

● **Que se passe-t-il durant la prise, vous vous parlez avec Malick, avec l'opérateur steadicam ?**

J'ai travaillé si longtemps avec Erik Brown, l'opérateur steadicam, que nous nous comprenons exactement. Il porte le steadicam, je contrôle l'iris : souvent dans la maison, quand on suivait un enfant, la lumière manquait, tout était sombre. Il fallait alors changer l'iris, c'est stressant car il ne faut pas perdre ce qui se passe avec les acteurs. Il faut être concentré en permanence. On parlait

beaucoup quand on tournait, pendant les scènes, presque constamment : « *Jessica vas-y, vas-y, c'est bon, peux-tu tourner à gauche, tu peux ? Oui, c'est ça !* » Tout passe par la communication. Si Terry parle de joie dans la scène, il me dit : « *Ne t'inquiète pas pour les dialogues, je m'en fiche, alors au moment de tourner, si tu veux aller vers le haut pour exprimer l'excitation, vas-y.* » Et pendant la scène, il peut hurler : « *Le soleil, c'est le moment, va vers les airs ! Va vers l'ombre ! Fonce vers la lumière ! Suis le chien !* » Encore une fois, on est comme des pêcheurs, on lance et on relance l'hameçon, et d'un seul coup, hop ! on attrape quelque chose. Quand on est fatigué, Terry nous réveille. Par exemple il me lance : « *Va vers l'ombre des gamins qui jouent ! Mets la caméra à l'envers !* », et ça donne ce plan qu'on n'avait pourtant jamais imaginé avant : un plan joyeux sur des gamins qui jouent, mais on ne voit que les ombres à l'envers, et ça devient mystérieux, un peu triste peut-être, en tout cas très expressif.

● **Cela fonctionne de la même manière avec les acteurs ?**

Terry adore la performance car il aime les acteurs et il a une confiance énorme dans la notion de jeu. Il ne veut pas qu'une scène ait l'air répétée ou théâtrale, alors il a besoin de l'explorer : il lance des torpilles, il parle constamment pendant la prise pour créer ce chaos, pour capter une performance qui semble arriver pour la première fois. Moi je suis à la caméra, ou bien, si c'est l'opérateur steadicam qui filme, je regarde le retour vidéo. Et on parle du cadre, constamment, au point que ça peut déstabiliser un acteur. On bouge avec les acteurs, on les touche, on les pousse, ils nous repoussent en retour...

Pour beaucoup, ça pourrait ressembler à un grand bazar chaotique, et l'acteur pourrait se sentir perdu. Mais non, car en fait nous sommes toujours en train de communiquer, et chacun comprend Terry et essaie de l'aider de son mieux. Mais il n'y a aucune méthodologie, la caméra tourne toujours, c'est comme une improvisation de jazz. Pour un chef opérateur, c'est un cadeau extraordinaire. Et je dois rendre hommage aussi à Erik Brown, parce que, comme il n'y a pas de répétition, il doit toujours anticiper, être sur le qui-vive. On ne peut pas lui dire en permanence de faire ceci ou cela, même si on lui donne des indications. À la fin de la journée, c'est lui le plus fatigué de nous tous.

- Par exemple, la scène de l'aéroport, quand Brad Pitt se baisse et que la caméra glisse sur son dos : c'est comme une chorégraphie que vous réglez ensemble ?

C'est un exemple intéressant. Souvent avec les cinéastes, vous savez où vous commencez et où vous terminez le plan, c'est assez simple : il y a un plan à faire, c'est tout. Nous, on commence par casser la scène. On ne tourne jamais une scène deux fois de la même façon, comme c'est souvent le cas à Hollywood. David Fincher, par exemple, refait la même scène un nombre énorme de fois, pour obtenir ce qu'il veut. Nous faisons exactement le contraire : on filme la scène une fois d'une façon, puis d'une autre, puis on essaie encore autre chose. C'est pour cela qu'on aime utiliser le steadicam car cela permet de lier les choses, de rebondir sans perdre en stabilité. Quand Brad s'est penché, Terry a crié à Erik Brown : « Continue, continue ! », alors la caméra passe sur le dos de Brad. Puis je suis allé chercher la caméra à la main et j'ai tourné un très gros plan sur son visage quand il était à genoux. Quelques fois on commence avec le steadicam pour assurer la connexion entre les plans, puis j'attrape la caméra à la main, on fait un gros plan sur le soleil, au moment où des mains se touchent, etc.

Beaucoup de plans doivent à l'imprévu. Mais on a aussi tourné des scènes préparées, ce qu'on appelle les scènes «Burbank», en référence aux grands studios de Burbank. Par exemple la scène avec Fiona Shaw, qui joue la grand-mère. On savait qu'elle serait assise, qu'elle ne bougerait pas, donc tout était bien installé. Mais à la fin de son dialogue, j'entendais quand même Malick me murmurer : « Panote, panote... »

#### ● Malick pense déjà au montage quand il filme ?

On en parle presque tout le temps. Mais l'essentiel des idées qu'on échange sur le plateau concernant le montage ne se retrouve pas dans le film à la fin. La plupart des cinéastes filment selon le script, puis montent ce qui était prévu. Avec Malick c'est différent, c'est comme si à chaque instant on recréait le film. Parfois on tourne des plans dont Terry ne sait pas où et comment il les utilisera. Ou peut-être qu'il ne les gardera pas, ou bien seulement le son. On a dû tourner peut-être 600 000 mètres de pellicule. Le pre-



PHOTO : MERIE WALLACE © 2010 COTTONWOOD PICTURES LLC. ALL RIGHTS RESERVED

mier jet du montage faisait huit heures. Terry est en train de préparer une version du film de six heures. Ce que j'en ai vu est absolument incroyable, c'est merveilleux. La version plus longue devrait notamment concerner la partie avec les enfants, il y avait des choses magnifiques, on a tourné énormément de choses sur l'enfance de Jack : ses amis, son évolution, ses changements, sa conscience de perdre son enfance... Je ne sais pas si je suis supposé vous dire tout ça !

#### ● Le plus troublant dans les films de Malick, c'est le point de vue. Qui regarde ? Qui ou quoi ?

Quand on a ce plan avec la grue sur l'arbre dans *The Tree of Life*, on ne sait pas qui est derrière, c'est indiscernable, mais on le ressent. Terry est très intéressé par ce genre d'idée : est-ce Dieu qui observe l'enfant jouer avec le chien ? Évidemment, il ne vous dirait jamais que c'est Dieu, il ne réduirait jamais cette présence à un mot, même celui-là. Et on ne se pose pas la question de cette façon quand on tourne. Mais vous avez raison, c'est ce qui est mystérieux dans ses films. Peut-être que le véritable opérateur du film, c'est cette forme lumineuse qu'on voit au début et à la fin du film, peut-être est-ce une âme qui est derrière la caméra... Je ne sais pas, je n'ai pas de réponse.

#### ● Il y a quelque chose de plus en plus obsessionnel dans la mise en scène de Malick. Comme si chaque plan devait atteindre le même but : capturer quelque chose d'intangible.

Vous avez probablement raison. Et c'est vrai dans ce film plus que jamais. Il y a dans sa manière de filmer une recherche pour capter quelque chose qu'on ne peut pas capter, un mouvement changeant, quelque chose qui se modifie en permanence, comme un flot. C'est ça ce qu'il essaie de capturer, même si c'est impossible à exprimer, même si plus on s'en approche, plus ça s'éloigne : un flot éternel. Comme une rivière, la rivière de la vie, la rivière de l'esprit.

#### ● Après trois films avec Malick, vous sentez qu'il va dans une direction, qu'il évolue ?

D'abord je dois dire que travailler avec lui, Jack Fisk et les autres collaborateurs, m'a profondément transformé, en tant que personne. Malick est comme un serpent, il cherche à changer de peau. Je ne veux pas parler à sa place, mais je crois qu'il essaie de s'éloigner de toutes les choses sur lesquelles peut s'appuyer le cinéma, comme le théâtre, pour en faire un « pur médium », même si je n'aime pas trop cette expression. Il veut n'utiliser que les outils du cinéma, il cherche le chemin le plus pur pour faire des films. Le film que nous avons fait après *The Tree of Life* est encore plus expérimental. Il n'est pas plus abstrait, mais il cherche du côté du pur cinéma. Il est encore moins narratif, au sens théâtral du terme, que *The Tree of Life*. La méthode est de plus en plus hasardeuse, périlleuse, destructrice. ■

Entretien réalisé par téléphone par  
Vincent Malusa et Jean-Philippe Tessé,  
le 25 mai.