

Comme des éclairs

Mark Yoshikawa, monteur

Comme pour *La Ligne rouge* et *Le Nouveau Monde*, Malick a confié le montage de *The Tree of Life* à une équipe de monteurs plutôt qu'à un seul : Hank Corwin (déjà présent sur *Le Nouveau Monde*), Jay Rabinowitz (monteur, entre autres, de *Jim Jarmusch*), le Brésilien Daniel Rezende (*La Cité de Dieu*), Billy Weber (assistant monteur de *La Balade sauvage*, monteur des *Moissons du ciel*, de *La Ligne rouge* et du *Nouveau Monde*, dont il est l'un des producteurs) et Mark Yoshikawa, qui collabore pour la deuxième fois avec le cinéaste.

● Comment avez-vous commencé à travailler avec Terrence Malick ?

J'ai commencé sur *Le Nouveau Monde*, j'étais l'un des cinq monteurs du film. Le

travail se déroulait à Austin, au Texas, la ville où habite Malick. Au cours de cette période nous avons appris à nous connaître et sommes devenus assez proches. Quand *The Tree of Life* a été mis en route, la production m'a contacté pour dire qu'il y aurait à nouveau une équipe de cinq monteurs et que je serais le dernier d'entre eux, pour finir le film, sans limites de temps.

● Il était donc prévu dès le départ qu'il y aurait plusieurs monteurs ?

Oui, cinq monteurs répartis sur la durée du projet. C'est Billy Weber qui a entamé le processus de montage, pendant le tournage. Ensuite sont venus Daniel Rezende, puis Jay Rabinowitz, moi-même et Hank Corwin. Chacun a travaillé sur le film pendant plusieurs mois. On se relayait, en fonction des absences

des uns et des autres, mais c'est moi qui ai mené le film jusqu'au bout – on a terminé le montage fin 2009, toujours à Austin, puis Terrence est parti à Los Angeles pour le mixage, qui a été aussi assez long.

● Quel était le rôle de Billy Weber pendant le tournage ?

Il y a toujours beaucoup de variations entre les prises pour une même scène, c'est la manière dont Terrence aime tourner. Il n'a pas tant l'habitude de faire beaucoup de prises que de changer les décors ou les lumières pour une même action. Ça nécessite un classement minutieux des plans, qui était assuré chaque jour de tournage par Christopher Roldan [crédité au générique comme assistant monteur, ndlr]. À partir de ça, Billy Weber essayait de dégager des premières lignes de sens. Mais Terrence ne s'enfonce vraiment dans la matière du montage qu'après le tournage.

● *Le Nouveau Monde* avait été monté selon le même processus ?

Non, pour *Le Nouveau Monde* nous avons tous travaillé en même temps. *The Tree of Life* étant structuré en « chapitres », il était plus facile de répartir le travail.

● Terrence Malick est présent durant tout le montage ?

Il est le cinéaste le plus acharné au travail que je connaisse, il peut être présent sept jours sur sept, et il adore la salle de montage. À cause du processus de travail particulier sur ce film, il n'est pas là pour simplement dire comment monter telle scène ou pour raccourcir tel plan, c'est plus instinctif et expérimental. Il veut régulièrement voir de nouveaux essais, ce qui a produit des heureux hasards. On se met à monter quelques plans ensemble sans bien savoir pourquoi, et soudain le sentiment juste arrive, des connexions naissent d'elles-mêmes et s'intègrent au film.

● Vous avez un exemple ?

J'étais à la première à Los Angeles, et comme je n'avais pas revu le film depuis longtemps, j'ai découvert des connexions que je n'avais pas comprises à l'époque du montage. Il y a cette séquence où les enfants vont en ville avec leur mère. Ils marchent dans la rue comme s'ils étaient seuls. Lors du montage, j'avais rassemblé toutes les scènes tournées dans différentes villes, et il y avait notamment celle où les enfants croisent un handicapé dans la rue. J'avais raccordé la marche des enfants avec celle de l'handicapé, sans cohérence – si vous regardez bien, les enfants ne portent pas les mêmes costumes. C'est devenu un moment fort sur une sorte de sentiment de culpabilité des enfants, et je ne l'avais pas autant perçu au cours du montage.

● La grande structure du film était présente dès le début du montage ?

Elle était dans le scénario, c'était la vision de Terrence depuis le début du projet. Mais nous avons essayé de bouleverser la structure en introduisant les éléments cosmiques, l'histoire naturelle, tout au long du film, et aussi les apparitions du personnage de Sean Penn. Ça fonctionnait, mais en produisant beaucoup d'effets dramatiques manipulateurs. Terrence voulait que le film soit comme un nébuleux, un puzzle, avec des éléments nettement séparés. Garder les cinq parties les unes à côté des autres, sans les entrecroiser, c'était lancer une sorte de défi : permettre aux spectateurs de faire les connexions à notre place. Toutes les possibilités ont été essayées, aussi, dans l'ordre des parties. Commencer avec l'origine de la vie et finir avec les séquences urbaines, par exemple. Mais il était évident que

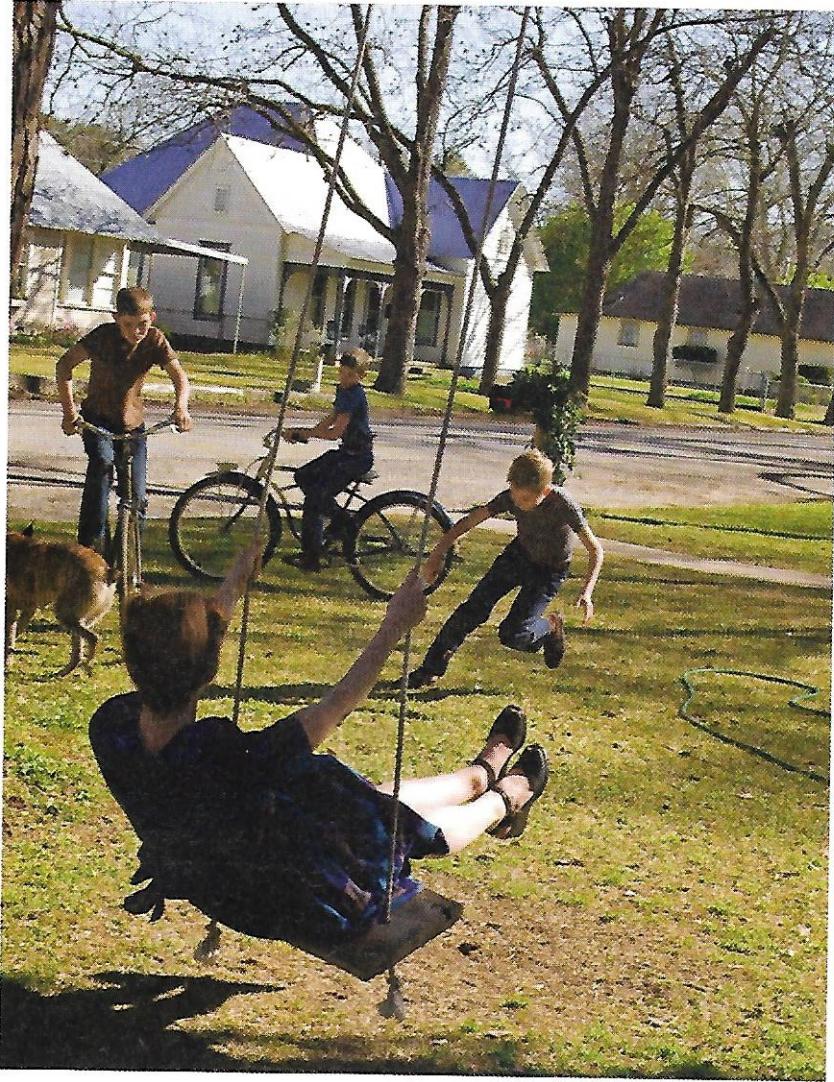


PHOTO: MERRIE WALLACE/© 2010 OCEANWOOD PICTURES LLC. ALL RIGHTS RESERVED

cela ne marchait pas : il fallait ouvrir avec le chagrin du deuil, pour avoir plus à penser en traversant les images du cosmos et de la naissance de la vie.

● Comment travaille-t-on sur une longue structure comme celle-ci ? Il faut constamment revoir le film dans son intégralité, pour percevoir les équilibres entre les parties ?

Bien sûr ! Il fallait faire très attention de porter chaque fois un regard neuf, parce que le film est constitué d'une incroyable quantité de détails. La principale motivation de Terrence, et son mot d'ordre pour le montage, était que l'on ne sente pas les mains du réalisateur derrière les images. Que tout s'enchaîne naturellement, et que l'on ne choisisse que les prises les plus « vraies » – pour le jeu des acteurs, les petites réactions des enfants, les images de la nature. Il nous revenait, en salle de montage, de décider

ce que cette vérité était vraiment. Enlever tous les artifices, tout ce qui pouvait donner l'impression d'être mis en avant par le réalisateur. Tuer les intentions. Il ne voulait pas que le spectateur puisse se dire : « Ah, je comprends pourquoi tel plan a été mis là, je comprends de quelle émotion il s'agit », il fallait que chaque plan soit une expérience, avec la qualité d'un souvenir, d'un rêve, d'un flux de conscience. Ce qui nous laissait une liberté totale d'enchaînement.

● À cause de ses ellipses incessantes, de ses *jump cuts*, le film donne le sentiment d'avoir été taillé à partir d'une masse plus importante, comme si chaque plan avait été progressivement coupé.

On pourrait décrire le travail comme ça, oui. Terrence sentait parfois que telle réplique ou tel geste freinaient l'expérience naturelle du film, alors on les

extrayait d'un plan. Et à force d'enlever on est arrivé à ce résultat, où les *jump cuts* ressemblent à des éclairs entre des synapses dans votre cerveau !

● Vous montez avec la musique, pour trouver le rythme ?

Là encore, Terrence aime faire des essais. Il vient en salle de montage avec des morceaux différents, et on voit ce qui fonctionne. Mais on ne monte pas « sur » la musique, ou très peu.

● La séquence très hachée où les enfants se lancent un ballon pourrait être comme une métaphore du montage lui-même.

C'est vrai. Ça va vite, parfois ils se passent le ballon, et parfois le ballon monte en l'air mais on ne le voit pas redescendre, et puis il est là à nouveau, rien n'est stable. Ceci dit, tout le film n'est pas monté de cette manière. Dans la partie cosmique, il y a des plans relativement longs, je pense à celui sur la lave qui coule dans la mer. On ne pouvait pas précipiter ces moments. Terrence voulait qu'ils aient une longueur, même dérangeante, pour que le spectateur en quelque sorte ressente la formation de la Terre.

● Vous disiez tout à l'heure qu'une même scène avait été parfois filmée dans des décors différents ?

Terrence pouvait vouloir filmer la même action en ville et près d'une rivière, par exemple. Au montage, ça permet une sorte de cubisme, un même thème court d'un lieu à un autre, c'est ce qui produit le sentiment de « flux » [flow] que Terrence recherche. Beaucoup de plans ont été tournés sans savoir où ils allaient prendre place, il nous est arrivé d'en lancer certains au hasard au milieu d'une séquence pour produire une sorte de décharge qui fait réagir le spectateur.

● On a aussi le sentiment dans plusieurs scènes que des prises d'une même action, tournées dans le même lieu, sont montées les unes derrière les autres pour produire de courts heurts, des micro-répétitions.

Oui. Le moment le plus évident, c'est lorsque la mère vient embrasser les enfants le soir, ce sont deux prises de la même action que l'on a laissées ensemble – comme un souvenir qui fait du sur-place, un disque rayé. ■

Entretien réalisé par
Cyril Béghin par téléphone, le 27 mai.