

**Travail universitaire réalisé par Jeanne Polblanc
dans le cadre de la licence Pro Montage - Université Lumière Lyon 2**

Sur le montage de *L'île au trésor* (2018, 97')

Entretien croisé avec Guillaume Brac (réalisateur) et Karen Benainous (monteuse).

Quelle quantité de rushes y avait-il, à peu près, pour ce film ?

KAREN : Guillaume a tourné 35 jours. On avait 180 heures de rushes. C'est énorme. C'est quand même dans la fourchette très haute du nombre d'heures de rushes qu'on peut avoir.

Combien de temps de montage y a-t-il eu ?

GUILLAUME : Je ne me souviens plus précisément mais je dirais entre cinq et six mois. Karen et moi avons commencé le montage vraiment en même temps. On a découvert tous les rushes ensemble. Un mois et demi s'est écoulé pour tout regarder de A à Z et pour consigner très précisément tous les plans qu'il y avait dans les rushes. J'avais fait un tableau Excel très précis. Il faisait une centaine de pages et était rempli de codes couleurs. Le montage a ensuite commencé en septembre-octobre et a duré jusqu'à février-mars. Avec un total de 180 heures de rushes, nous devions travailler sur quatre heures environ de rushes par jour. Je pense que si j'étais un peu plus expérimenté, si je savais un peu mieux ce que je cherchais, je tournerais un peu moins. J'ai eu une approche différente avec ce film. C'était un projet qui était très peu écrit et énormément ouvert. C'est pour cela que nous avons beaucoup filmé. C'est petit à petit que j'ai commencé à comprendre où allait le film, ce que je recherchais, ce qui m'intéressait. Mais c'est vrai qu'il y avait beaucoup de matière.

KAREN : On a eu 6 mois de montage. C'était un montage très long. On a eu la chance d'être avec le producteur Nicolas Anthomé qui connaît très bien le documentaire de création. Il savait que ce serait long ce genre de film. De toute façon, on avait prévu que ce soit long. Je crois qu'il s'était dit, de base, que ça durerait au moins 5 mois. Finalement on a terminé au bout de 6 mois. Normalement ce n'est pas aussi long mais là, c'était vraiment un film de montage, avec un nombre d'heures de rushes très important, donc voilà, ça explique la durée du montage.

Avec quel logiciel avez-vous monté ?

KAREN : A ce moment-là, c'était encore Final Cut 7. C'est un logiciel qui n'est plus du tout utilisé depuis quelque temps, parce qu'Apple l'a arrêté il y a une dizaine d'années au moins. Mais il était tellement bien qu'il a continué à être utilisé jusqu'à il n'y a pas si longtemps que ça. C'est là-dessus que l'on a monté. C'est un peu l'équivalent de Première. Aujourd'hui je monte sur Première ou sur Avid.

Avez-vous monté les séquences dans l'ordre du tournage ?

KAREN : Non, pas du tout. Déjà on n'a même pas regardé dans l'ordre du tournage, on a regardé en partant de la fin. C'était une petite originalité de ce film parce qu'en fait c'était mieux vers la fin et beaucoup moins bien au début. Cela s'explique par le fait que Guillaume a mis du temps à trouver ce qu'il voulait. Au départ, il pataugeait un peu. Il y avait énormément de scènes à monter. Je crois que notre premier bout-à-bout faisait 6h environ. Moi, ma méthode, c'est d'attribuer un *post-it* pour chaque séquence, de différentes couleurs selon le thème, les personnages, etc. On les a accrochés dans la salle et ça recouvrait tous les murs ! Quand on a commencé à assembler les séquences, on regardait les *post-it* et puis on disait : « Tiens, je monterais bien ceci » ; « Je monterais bien ça ». On a monté un peu au feeling, parce qu'on avait envie de monter ceci ou cela, et puis petit à petit il nous restait les séquences qu'on avait repoussées. À un moment c'était tellement long, on en avait tellement à monter qu'on a fait appel à une seconde monteuse, pendant un temps court, pour nous prémonter des séquences. Et comme on ne pouvait pas savoir ce qu'on allait utiliser ou pas, on était bien obligé de monter tout ce qui nous paraissait bien. Bon, il y a quand même des choses où on s'est dit « non, ça je laisse de côté », mais tout ce qui paraissait important on l'a monté.

Le montage avait-il été pensé avant le tournage ou avez-vous réfléchi au montage sur le tas ?

KAREN : Un petit peu oui. Après, si ça avait été complètement pensé, on n'aurait pas mis 6 mois à le monter. Mais en tout cas, il y a de la mise en scène au tournage. Il y avait aussi cette idée de *off* mais sinon c'était l'inconnu total. Guillaume a tourné un été sur l'île de loisir. Il ne savait pas quel film il ferait. Il y avait beaucoup, beaucoup de rushes, beaucoup de choses très bien, et on ne savait pas trop à quoi ressemblerait le film. C'était un peu l'inconnu quand même.

GUILLAUME : Le montage n'a pas été tellement pensé en amont parce que le film était très peu écrit. Il y a eu beaucoup de tâtonnements sur le tournage. Les séquences se présentaient donc de manière totalement imprévue. C'est un film qui repose beaucoup sur la rencontre, sur le hasard. Toutefois, si l'on regarde en détail les séquences, comme celle de la famille afghane, il y a quelque chose qui est quand même pensé. Au tout début du tournage, nous avons filmé la quasi-totalité des plans d'installation de pique-niques, de retrouvailles, etc. L'ambiance était très joyeuse et lumineuse. J'ai eu l'intuition qu'il y avait vraisemblablement tout un parcours et toute une histoire à la fois passionnante et douloureuse à raconter. J'ai senti qu'il serait vraiment intéressant qu'une voix-off puisse raisonner sur ces plans. Bien que ces plans aient été filmés au début du tournage, je savais que ce serait essentiellement sur fond de voix-off. Il y avait vraiment une idée de montage à travers ces intuitions. Je savais que ce qui m'intéressait, c'était de faire résonner cette histoire avec les tableaux presque idylliques que nous avons tournés au début de l'été. Donc oui, pour une scène comme celle-ci, il y avait une idée de montage. En l'occurrence c'était plutôt une idée de mise en scène que de montage, c'était plutôt une vision que j'avais du film. Mais typiquement la scène avec le veilleur de nuit, là aussi, je savais que très probablement, la scène serait montée majoritairement en voix-off, et que ce trajet subjectif, ce long travelling dans l'espace de la plage, à travers le pare-brise de la voiture, était très important. Pour pouvoir accueillir le récit au montage par la suite, je me doutais qu'un plan-séquence de plusieurs minutes serait nécessaire. Le tournage a été très chaotique, très improvisé. J'ai beaucoup tâtonné. Toutefois, il y avait quelque chose que je répétais très souvent à Martin, mon chef-opérateur : il fallait que les plans puissent durer. Il fallait que le film ne soit pas trop monté. Je voulais qu'il y ait des blocs, des tableaux de réalité qui puissent être captés.

La caméra ne devait surtout pas être mobile. Il fallait qu'elle soit le plus souvent possible sur pied. Il était très important d'essayer de tenir les plans. Tout cela, c'était une volonté déjà présente au tournage et évidemment cela a eu un impact sur le montage. Ça l'a anticipé. Après, il y a des séquences sur lesquelles nous nous posons beaucoup de questions. Notamment la séquence d'ouverture avec les jeunes qui entrent par effraction. Nous savions bien qu'avec la mise en scène, nous allions créer une impression assez fictionnelle dès l'entrée du film. Le fait que l'on soit avec eux sur une rive et que la caméra les récupère sur une autre rive trahissait un dispositif qui avait à voir avec la fiction. C'est évidemment des discussions que nous avons, et auxquelles nous réfléchissions avec Martin. On assumait que cette scène puisse être à la fois une scène de documentaire et une scène de fiction. Quand bien même on se doutait que la caméra s'était déplacée et que les enfants l'avaient attendue, on assumait que cela paraisse un peu organisé.

Le montage respecte-il le scénario, y avait-il des thèmes auxquels vous teniez (la jeunesse, la diversité...) ou ces thèmes vous sont-ils tombés dessus au tournage ?

GUILLAUME : Il y a un peu des deux. Dès le départ, je savais que, même si le film avait été très peu écrit et que la production avait été très rapide, c'était un projet que je portais en moi depuis plusieurs années et auquel il m'arrivait de réfléchir, même si ce n'était pas tous les jours. Ce lieu m'intéressait énormément par sa profusion. Il y avait une espèce de profusion d'histoires possibles, de rencontres possibles, de destins possibles. Une sorte de très grande richesse, de grande diversité d'origines, de milieux sociaux, etc. Donc, je me suis toujours dit que le film devait retranscrire cette profusion-là, et que, de toute façon, ce ne serait pas un film qui s'attacherait à une poignée de personnages, mais à l'inverse, plutôt un film qui en contiendrait un grand nombre. C'était d'ailleurs la grande difficulté parce que c'est assez piégeux, c'est assez rare de réussir quand on se disperse comme ça entre autant de personnages. Tout l'énorme travail avec Karen était d'arriver, au sein de cette profusion, à donner quand même un sentiment, j'espère, de cohérence. Il fallait montrer que le film va quelque part et qu'il n'est pas guidé par le hasard. Je pense que c'est vraiment au moment du montage que quelque chose s'est cristallisé autour de l'enfance. C'est devenu presque le thème central du film. Une ambiance à la fois insouciant de joie, de désir, de liberté, d'aventure, de transgression propre à l'enfance ou, par extension, à l'adolescence. C'était vraiment défini. C'était quelque chose auquel je

pensais aussi pendant le tournage, mais c'est plus au montage que ça nous a sauté aux yeux. On s'est rendu compte avec Karen que même les personnages adultes, en fin de compte, avaient soit une nostalgie de leur jeunesse ou de leur enfance, comme par exemple le professeur à la retraite, soit quelque chose d'un peu enfantin. Même la manière dont le directeur et son adjoint se chamaillent à presque chaque réunion sur des sujets un peu idiots, est quelque chose d'un peu enfantin. Ils font penser à Dupond et Dupont, à quelque chose qui n'était finalement pas assez sérieux. Au tournage évidemment j'ai filmé beaucoup plus de gens qu'il n'y en a dans le film. Je me rendais compte quand même que ceux qui m'intéressaient vraiment étaient ceux qui avaient un peu d'humour. C'est comme si, pour devenir des personnages, il fallait qu'ils aient déjà quelque chose d'un peu stylisé. C'est comme si des gens trop normaux ou trop sérieux n'avaient pas leur place dans le film et qu'il fallait qu'ils aient un petit grain de folie. Je pense que c'est un dénominateur commun entre la plupart des personnages présents dans le film. Peut-être pas tous, mais une grande partie tout de même. Ils ont une sorte de fantaisie qui a à voir avec l'enfance. Dans le film, les adultes sont comme des grands enfants. Avec Karen, lors du montage, on mettait de côté les adultes qui faisaient vraiment adultes. Il y avait tout de même une direction qui était ancrée avant même le tournage : c'était la question d'un espace de liberté, qui est en fin de compte un espace très contraint, avec beaucoup de règles, beaucoup d'interdits et beaucoup de barrières, etc. J'étais quand même très attiré par cette dimension un peu transgressive. J'y pensais au tournage et même si c'est au montage que cela s'est construit, je ne pensais pas que le film serait autant centré là-dessus.

KAREN : Certains thèmes étaient là, oui. La diversité était très importante pour lui, mais la diversité est très présente sur l'île de Cergy, c'est le principe de ce lieu. Il savait que ça allait parler de la jeunesse aussi, qui l'avait beaucoup marqué quand il était sur le lieu. Pour lui c'est un thème très important. Mais il y a aussi des personnages qui sont à l'opposé, qui sont plutôt âgés mais qui regardent justement, un peu avec nostalgie, cette jeunesse. Donc la seule idée qui était à peu près là c'était cette idée que le film allait commencer d'une façon très lumineuse et allait aller plus ou moins vers la mélancolie, comme l'été qui s'achève à mesure qu'on avance dans le film. C'était plus des idées comme ça, un peu générales, et des thématiques qui lui étaient chères, mais par exemple les récits de guerre, parce qu'il y a des récits de guerre dans le film, ça c'est des récits qu'on lui a apporté quoi, il ne l'avait pas prévu, et en plus il y en avait beaucoup, on a dû en sacrifier pas mal. Donc voilà, ça c'est un peu les surprises aussi du tournage d'abord, et puis après « comment choisir ? » au montage. Mais il savait qu'il allait faire ce truc sur la diversité, puisque c'est ça qu'il trouvait très beau, et il y a notamment ce plan, auquel on a eu beaucoup de mal à trouver une place, du train qui traverse la zone des barbecues, et qui dévoile toute la diversité, des gens de divers pays. Effectivement, pour lui c'était très important.

Etiez-vous toujours d'accord ? Y a-t-il eu des tensions, des disputes ?

KAREN : Je connaissais déjà Guillaume parce qu'on avait déjà monté ensemble son premier documentaire, l'année d'avant, me semble-t-il. On s'entendait vraiment très bien. Alors, des tensions, pas vraiment. Cela peut arriver sur une période longue comme celle-ci mais je n'en ai pas trop le souvenir. C'était plus des discussions. Parfois on n'était pas tout à fait d'accord, on n'avait pas tout à fait la même vision des choses mais ça ne se passait pas dans la tension. Ça se passait plus dans la discussion, dans l'argumentation et dans les essais. Des discussions pour voir ce qui ne marche pas. La réalité c'est que ça s'est vraiment très bien passé.

GUILLAUME : Même si j'ai fait plusieurs films de fiction, j'étais un débutant en quelque sorte, donc je faisais entièrement confiance à Karen. On avait eu, en plus, une expérience ensemble avant *L'île au trésor* : après un premier montage qui avait échoué avec un monteur, c'est avec elle que l'on avait trouvé assez rapidement la forme du film. Donc, c'était une expérience très positive qu'on avait vécue ensemble à une échelle plus modeste, mais j'avais de l'admiration pour elle en tant que monteuse de documentaires. J'étais très admiratif de ce qu'elle avait fait sur *Pauline s'arrache* ou sur *Makala*. De mon côté, j'avais quand même un vrai doute pendant une grande partie du tournage, parce que pendant presque les deux tiers du tournage, je me demandais vraiment s'il y aurait un film au bout. J'avais un peu peur et elle m'a rassurée en me disant vraiment qu'il y avait tout ce qu'il fallait pour faire un beau film. C'est quand la matière a commencé à se dégrossir, à partir du moment où il y a eu une version de trois heures et demie environ que j'ai commencé vraiment à avoir des avis un peu plus tranchés à mon tour. Ça n'a jamais été tendu, mais il y a eu des discussions où l'on pouvait un peu ferrailer sur certains choix de montage. Franchement, s'il y a eu des désaccords ou des petites tensions, c'était sur les scènes dont j'ai déjà parlé, comme la scène du veilleur de nuit. Karen avait du

mal avec ce personnage parce qu'elle ne comprenait pas du tout ce qu'il disait. C'était une vraie question parce qu'à un moment donné, on est arrivé à la conclusion qu'il fallait le sous-titrer. Mais c'était une décision très difficile parce que c'est un peu limite de sous-titrer quelqu'un qui parle français parce qu'il a un accent très fort, etc. Et Karen ne comprenait pas ce qu'il disait. Elle ne comprenait quasiment rien, alors que moi, je le comprenais parce que je l'avais côtoyé sur le tournage. J'avais entendu son histoire alors que Karen, non. Elle voyait donc mal le côté passionnant de cette scène et la force de ce qu'il racontait. Je pense qu'elle a vraiment douté assez longtemps de la pertinence de cette scène. C'était pareil pour le professeur à la retraite, même si ça découlait de raisons différentes. Elle l'aimait bien mais pensait que c'était compliqué de trouver sa place dans le film. Mais globalement on a eu très peu de désaccords. C'était un montage très agréable.

Étiez-vous tout le temps avec Karen dans la salle de montage ?

GUILLAUME : Alors je n'étais pas tous les jours avec elle mais j'étais quand même beaucoup là. Par contre, pas forcément la journée entière. Dans mon souvenir, souvent je lui laissais la matinée, et je venais l'après-midi. Je ne me souviens plus exactement de la répartition, mais ça arrivait rarement que je la laisse deux ou trois jours toute seule. Il y a beaucoup de périodes où je venais tous les jours. J'aime beaucoup le montage, même si au début, je suis souvent très angoissé. La tâche à accomplir me paraît un peu insurmontable et donc le monteur a un rôle important pour me rassurer, me donner confiance. Une fois que les choses prennent un peu forme, là, vraiment, ça me passionne et je deviens très précis. Notamment sur le montage des voix-off. Il y a quelque chose de très, très fin, très subtil à trouver, des résonances entre le son et l'image, comme sur le récit de Jérémie, sur celui du veilleur de nuit, sur le récit des Afghans, etc. Durant ces moments-là, c'était au mot près, à l'image près. Ça me passionnait, j'étais très présent. Cependant c'était un travail extrêmement long donc il m'arrivait de laisser un peu Karen structurer. Mais quand même, en globalité, je montais vraiment les scènes avec elle.

Karen, étiez-vous libre de faire des propositions ?

KAREN : Oui, bien sûr ! Avec Guillaume c'était vraiment une collaboration artistique très forte. On a avancé vraiment main dans la main, donc bien sûr, je faisais des propositions. Des propositions de structures, des propositions de raccords. Finalement quand on regarde le film maintenant, on ne sait même plus qui a eu telle ou telle idée. Je pense que sur un film de montage, ce n'est pas vraiment possible d'avoir un monteur qui ne soit pas impliqué artistiquement. C'est un film où il faut chercher pour trouver le mouvement du film, sa narration, le sens entre les séquences. Je pense que tout seul, dans le cas où ce serait un monteur qui fait ce qu'on lui demande, ce serait presque impossible. C'est vraiment le genre de film qui nécessite une collaboration artistique. Mais oui, il fallait être force de propositions pour ce film-là. Après, ça n'empêche pas que tout ça était dans le but d'être à l'image de ce que voulait faire Guillaume, dans son esprit de mise en scène. Guillaume a un univers très fort, qu'on sent aussi bien dans ses fictions que dans ses documentaires. Rien qu'en regardant les rushes, on sait que c'est du Guillaume Brac. Il y a son humour, il y a tout son univers, tout ce qui est important pour lui : les scènes de drague, la liberté, les enfants... il savait déjà qu'il voulait filmer ça ! Pour le montage, il avait quand même des idées : pas trop découpé, plutôt en plan-séquences, des plans larges : tout cela, ça fait partie de son univers.

Comment avez-vous choisi vos personnages ?

KAREN : On avait des personnages très touchants. Il y en avait qui étaient évidents. On ne pouvait pas passer à côté. C'était aussi parce que Guillaume avait une relation privilégiée avec eux. Je pense notamment à Jérémie, le loueur de pédalo, sur lequel on avait énormément de rushes - une heure de scènes montées il me semble. On aurait presque pu faire un film sur lui ! Il y en avait d'autres qui étaient très bien aussi, et qui ont disparu au montage. Ça peut être parce que ce n'était pas tout à fait le sujet. Ensuite il y avait par exemple beaucoup de récits de guerre. C'était très émouvant mais il fallait choisir. Il y avait des personnages qui étaient très bien mais on n'était plus tout à fait dans le même rapport à la caméra. Par exemple, ils posaient des questions mais ça faisait très interview donc on a plutôt choisi d'autres personnages que ceux-là. Il y avait aussi une famille philippine qui faisait une très belle interview, et finalement on les a juste gardés quand ils font leur balle au prisonnier, vers la fin du film. Leur interview allait très bien mais on en avait déjà suffisamment. En fait on choisit par élimination souvent, c'est-à-dire qu'on commence par faire un énorme bout à bout qui n'a aucun sens et petit à petit on enlève, on déplace et on cherche le film. Finalement c'est cela que l'on fait. Chercher

le mouvement du film, la narration du film, et en la cherchant, en cherchant des évidences, en cherchant à relier des choses, il y a des choses qui sautent naturellement, qui partent naturellement, parce que le film ne parle pas de ça. Après c'est toujours dur pour un réalisateur, parce que lui, il est attaché aux personnages, il les a connus pendant plusieurs semaines et à l'inverse, c'est beaucoup plus facile pour un monteur qui lui ne les connaît qu'à travers un écran et qui peut dire : « Bon bah lui il est sympa mais... ». Je dirai que le choix des personnages s'impose un peu de lui-même.

GUILLAUME : Ce sont des choix qui se font à la fois au tournage et au montage. Typiquement, Karen a tout de suite adoré Jérémy, le loueur de pédalo. Cette sensation donne confiance au montage parce qu'on se dit qu'on tient un personnage. C'est aussi le personnage que j'ai le plus filmé. C'est celui sur lequel on avait le plus de matière donc cela montre bien que je sentais qu'il y avait quelque chose de vraiment intéressant dans ce personnage. Donc si l'on prend son exemple, lui, ça semblait inconcevable qu'il ne soit pas présent dans le film. Il y a aussi les deux frères qu'on voit dans la séquence finale. Karen les adorait aussi. Je savais qu'ils seraient dans le film, c'était assez évident. Le professeur à la retraite également. J'essaie de réfléchir aux personnages que l'on voit dans le film. Pour moi, le veilleur de nuit aussi. Mais pour ce personnage, ça a été un long combat pour lui trouver sa place. Ça a été d'ailleurs une des plus grandes difficultés du film. Moi, j'étais absolument convaincu qu'il le fallait dans le film, alors que Karen en a douté pendant un moment, avant d'en être convaincue à son tour. Mais elle ne lui trouvait cependant pas sa place. A un moment donné, il y a eu une sorte d'évidence, mais très tardive, sur le fait que finalement, il y avait un montage choc très intéressant. C'est intéressant de le rapprocher de Jérémy, de cette espèce de grande envolée sur la transgression, qui parle d'un vigile qui lui court après, et d'arriver à basculer sur cet autre personnage qui finalement ne reste pas très longtemps l'incarnation de l'autorité. On rentre, à notre tour, dans son histoire et on se rend compte que lui-même a été confronté à cette question de la liberté écrasée, brimée. Mettre en parallèle des transgressions en fin de compte assez innocentes, d'un jeune français privilégié avec la transgression qui a mis la vie du veilleur de nuit en danger. C'est ce bonhomme-là qui est censé courir après les fraudeurs. Il y avait quelque chose qui à un moment donné nous a semblé vraiment passionnant, mais c'est arrivé tard, et en plus, on craignait qu'il y ait une indigestion de récits à cet endroit du film. Ce long tunnel de deux voix off qui se succèdent faisait très peur à Karen. Les premières versions du montage étaient très longues et à un moment donné, un peu naïvement, comme ça arrive souvent pour les réalisateurs, je me disais : « Bon. Il va falloir faire un film de trois heures, peut-être deux films en deux volets ». Je me disais aussi : « c'est impossible de se séparer de ça, puis de ça, puis de ça ». Certaines scènes tombent d'elles-mêmes sans douleur. C'est lorsqu'il y a de la douleur que ça vaut le coup de se battre. Je me souviens qu'on n'a pas eu beaucoup de désaccords avec Karen, même s'il y a eu des exceptions. Par exemple, c'est le cas pour la scène des deux gamins qui escaladent le grillage et qui sont interceptés par les vigiles. Cette scène-là, Karen pensait qu'elle était redondante avec le début du film, et moi j'étais absolument convaincu qu'elle était vraiment drôle et qu'elle faisait beaucoup de bien. Elle enfonçait aussi un peu le clou, il fallait donc qu'elle y soit. A titre personnel ça me déchirait le cœur de l'enlever, alors je me suis battu, battu pour qu'on lui trouve sa place. Pareil pour le veilleur de nuit. Également pour le très long récit du professeur qui raconte ses vacances en Croatie avec cette jeune fille qui pouvait être sa petite fille. C'était une scène très délicate à placer dans le film et qui formellement était différente parce que c'était une histoire face caméra. A priori, elle ne concernait pas du tout directement le lieu et n'était donc pas évidente à intégrer au film. C'était la scène peut-être qui faisait le plus débat. Je n'arrêtais pas de dire à Karen : « je comprends tes réticences, mais cette scène-là, je te jure que je sens qu'en projection elle aura un gros effet sur les spectateurs ». En salle c'était une scène qui faisait énormément rire, réagir et qui mettait mal à l'aise. Elle marquait beaucoup les spectateurs. J'avais l'impression qu'elle avait quand même un sens dans le film parce que justement elle abordait la question de la limite, de la transgression, même si elle l'abordait un peu différemment. À sa manière, ce vieux monsieur aussi racontait quelque chose qui concernait la limite entre ce qu'on a le droit de faire ou ce qu'on n'a pas le droit de faire, entre ce qui est bien et ce qui est mal. Le spectateur entre dans une position intéressante. Comment se positionner par rapport à ce qu'il raconte ? Il y a quelque chose, dans cette scène, par rapport à la jeunesse aussi. On devine à la fois une solitude et une nostalgie.

Ça vous est arrivé d'éliminer une séquence dès le début, et de vous rendre compte au fur à mesure du montage que cette séquence-là serait parfaite à tel ou tel endroit ?

KAREN : Oui, ça arrive très souvent. Je n'ai pas le souvenir d'une séquence en particulier mais en tout cas c'est très fréquent parce qu'on ne sait pas tout à fait ce que le film va être. Le film en se

découvrant nous donne des thématiques ou un mouvement pour lequel il nous faut une scène qui ne nous paraissait pas importante au premier abord. Et effectivement on va la sortir d'un truc qu'on avait écarté. Ça arrive fréquemment, et l'inverse aussi : une scène qu'on n'imagine pas ne pas être dans le film, et finalement on se rend compte que ça ne va pas et on l'enlève.

Comment avez-vous choisi le premier et le dernier plan du film ?

KAREN : Il faut commencer en général avec une séquence forte. Une entrée dans le film c'est toujours mieux quand c'est fort et quand ça nous emmène. De plus, la première séquence est celle qui donne le ton du film, et qui nous indique un peu de quoi le film va nous parler, donc c'est vraiment important de bien la choisir. Il ne faut pas que ce soit une fausse piste non plus. Pour cela, la séquence d'ouverture de *L'île au trésor* est géniale. Déjà, les gamins sont absolument extraordinaires, et puis ce sont eux qui nous emmènent dans le lieu de baignade qui va revenir plusieurs fois, qui nous emmènent dans une espèce de joie, et ça donne les thématiques : la jeunesse, l'été, mais aussi les interdits, passer la frontière... En fait, tout dans cette première séquence nous permettait d'envoyer le film sur la voie.

Et alors la fin paraissait évidente, parce que déjà les deux frères avaient leur cartable. C'était vraiment la rentrée pour le coup, ou est-ce qu'on a triché, je ne sais plus... Il y avait une espèce de fin d'été, de rentrée des classes. Ils refaisaient le tour de ce lieu vidé, qui commençait à fermer. Et puis c'est génial quand ils escaladent la petite colline, ils arrivent en haut et ils disent : « Bah la prochaine fois on ira là ». On s'est dit que c'était assez évident de terminer là-dessus. Je ne pense pas que ça été très dur de trouver la fin et le début, c'est plutôt le milieu, trouver l'enchaînement des séquences, le rythme, arriver à retranscrire les espaces. Il y a plein de choses qui nous ont posé problème, mais finalement j'ai l'impression qu'on a calé assez vite la première et la dernière séquence du film.

GUILLAUME : Pour parler du processus de travail, il y a eu cette phase qui a duré un mois et demi et qui a consisté à regarder et à classer tous les rushes. Après cela, on a commencé à monter des scènes, un peu par ordre de préférence. Une fois qu'on avait monté un grand nombre de scènes, on a commencé à les placer. D'abord avec des petits *post-it* sur un tableau en liège puis après, sur *la timeline*. Très vite, on a placé la première scène et la dernière scène. C'est celles que l'on retrouve dans le film fini. Il y avait une sorte d'évidence parce que la scène était assez forte et assez réussie. Mais c'est surtout parce qu'on rentrait dans un lieu avec des personnages, donc c'était vraiment une très bonne façon d'entrer dans le film, de rentrer par effraction dans ce lieu, de découvrir l'espace, de comprendre un peu, sans tout comprendre non plus. Je pense que le spectateur peut être légèrement perdu quand même, entre la plage qui est entourée de barrières et le reste de l'espace qui est plus accessible et gratuit. Je pense que les gens ne comprennent pas tout, mais en tout cas, c'est quand même assez agréable symboliquement de rentrer avec eux dans le film. Concernant la scène finale, il y avait quelque chose d'assez évident aussi à la fin du film, de repasser en quelque sorte en revue tout cet espace vide. Ces deux gamins avec leurs cartables qui donnent une sensation de rentrée des classes, et en même temps une sensation de prolongement de l'été, comme si l'on prolonge un peu l'aventure. Il y a également quelque chose d'un horizon qui s'ouvrait à la fin, d'un lieu un peu inépuisable, avec l'ascension finale de cette pente... C'était assez évident. Karen et moi adorions beaucoup cette scène. Cette ambiance un peu d'automne avec une base qui semblait vide donnait une bonne tonalité pour finir le film.

Quelles idées de montage vous donnent le plus de fierté ?

KAREN : Ça remonte un peu, et comme je vous l'ai dit, est-ce qu'on va se rappeler de qui avait eu l'idée de quoi ? Je pense que j'ai eu l'intuition très tôt par exemple qu'il fallait commencer avec cette scène des enfants. Je pense qu'on a vraiment eu l'impression avec Guillaume de trouver les choses ensemble.

C'est difficile d'avoir la paternité d'un raccord ou d'un rapprochement de scène. Ah si ! Il y a juste un tout petit détail, c'est à la fin du film, il y a l'orage et ça enchaîne sur le directeur qui dit « Oh rage ! Oh désespoir ! »...

GUILLAUME : Franchement, c'est un peu prétentieux, mais il y en a beaucoup. Pour moi, c'est vraiment un film de montage. On a travaillé six mois dessus. Résultat des courses, il y a beaucoup de raccords dont je suis fier. Je ne sais pas exactement lesquels viennent de Karen et lesquels viennent de moi et au fond, ce n'est pas très important. Il y en a un que je trouve magnifique. C'est le raccord entre la scène du parking, après celle du pylône, où Jérémy et ses copains partent avec les portières

ouvertes et les trottinettes. La musique commence et il y a un plan de nuit et hop, on arrive sur la plage un peu déserte avec le vieil homme, le vieux professeur qui va se baigner tout seul. Cet enchaînement-là, je l'aime beaucoup et j'étais très content quand on l'a trouvé. Pour moi, il y avait vraiment quelque chose

qui racontait un peu l'essence même du film. Ce mélange de vitalité, puis de mélancolie de la jeunesse qui se termine, etc. Ce raccord avec juste le plan de nuit entre ces deux scènes est vraiment très réjouissant et mélancolique à la fois. Moi-même, ça me renvoie au fait que je suis déjà loin de cette jeunesse parce que j'ai le double de leur âge et que je n'ai pas forcément vécu aussi intensément ma jeunesse. Donc ça, ça me charge de mélancolie. Il y a aussi ce raccord que j'aimais beaucoup entre le récit de Jérémy et les plans de crépuscule. Les nuits avec des pétards, des feux d'artifice au loin et puis de nouveau, la musique et le plan depuis la voiture du veilleur de nuit qui commence. Il y a un raccord que Karen aimait beaucoup et qui nous amusait beaucoup. Je pense que finalement, assez peu de spectateurs le voient. A la fin de la scène où les deux dragueurs discutent avec la petite Emma, échangeant leurs snaps, parlent du mariage, l'un d'eux dit : « moi, je veux avoir un enfant avec Emma ». Puis le raccord se fait sur une petite fille qui, au fond, pourrait être leur fille dans 10 ans, dans 20 ans. En plus, c'est une petite fille qui est un peu métisse, et qui pourrait tout à fait être physiquement leur fille. Ça, ça nous amusait beaucoup. On cherchait beaucoup ce type-là de raccord qui, à mon avis, ne sont pas tous perçus par tout le monde, mais qui, à la longue, finissent par créer du sens, je pense. Par exemple, à la fin du récit du veilleur de nuit, il y a un plan sur le portail qui s'ouvre, et puis après on se retrouve avec le vieil homme en maillot de bain, qui regarde les cygnes. Il y avait dans notre esprit une forme d'apaisement, comme si ces cygnes incarnaient quelque chose comme une liberté que ce veilleur de nuit aurait fini par trouver en France après avoir fui son pays. Il y a plein de petits raccords, un peu comme ça, dont on rigolait en montage et dont on était vraiment content.

Aviez-vous ce que mon professeur appelle un "rush sentimental" (un rush qui n'a pas trouvé sa place dans le montage mais que vous aimiez beaucoup) ?

GUILLAUME : Je ne suis pas sûr qu'il y en ait un, en fait, parce que j'ai l'impression que ce rush sentimental est dans le film. Je n'ai pas le souvenir d'une scène qui est partie à la corbeille alors que je l'adorais. En fin de compte, je ne suis peut-être pas si sentimental que ça par rapport aux rushes. J'arrive à voir à quel point le film dans son ensemble peut gagner grâce à une coupe. Je me rends compte que l'objet du film devient beaucoup plus important que telle ou telle scène qui tombe, qui disparaît. C'est triste, malgré tout, parce que c'est de la matière humaine. Ce sont des gens que l'on a filmé, avec lesquels il y a eu une rencontre, donc c'est particulier, mais en fait je l'oublie assez vite. L'objet « film » devient vraiment plus important et d'ailleurs, de toute façon - c'est un peu la bizarrerie du documentaire - les personnages, justement, ne sont plus exactement les personnes qu'on a rencontrées, puisqu'ils deviennent justement des personnages. Ce qui fait qu'on finit par avoir un regard sans affect par rapport aux personnages. Ce n'est pas bien de dire ça, parce qu'il y a des gens qui m'ont donné du temps et qui m'ont fait confiance. J'étais très embêté pendant le montage de me dire qu'ils ne trouveraient sans doute pas de place dans le film. Mais à un moment donné le film est devenu plus important. Et finalement, ce qu'eux pouvaient dire, ce qu'ils pouvaient apporter, d'autres l'apportaient à leur place. C'est comme une espèce de « film-mosaïque ». Ce n'était donc pas si grave en fin de compte. C'est bizarre parce que ça devient presque des personnages de fiction qu'on se met à façonner, à réécrire d'une certaine façon, en restant évidemment respectueux et honnête. On ne fait pas raconter à quelqu'un le contraire de ce qu'il a pu dire mais évidemment, en choisissant ce qu'on garde et ce qu'on ne garde pas d'un personnage, on le fait bouger, on le réécrit. A un moment, on finit par oublier les personnes au profit des personnages. Toute proportion gardée, parce qu'il y a des personnes qui ont pu venir à telle ou telle projection, et que j'ai eu beaucoup de plaisir à revoir. Il est assez curieux, ce glissement de la personne au personnage, et de ce personnage qu'on finit par s'approprier.

KAREN : J'ai l'impression que c'est plus Guillaume qui était très sentimental. Moi je sais qu'il y a un personnage que j'aimais beaucoup. C'était un jeune qui s'appelait Thomas, il avait une vie vraiment pas facile et il était en recherche d'emploi. Ça n'allait pas du tout dans le film, mais j'étais attachée à lui. Je le trouvais très touchant et donc voilà je pense que ça m'a fait un peu de peine. Je n'ai pas eu vraiment de mal parce que c'est toujours le film qui me dicte quoi faire. Sinon il y avait une très belle scène où Jérémy, le loueur de pédalo, rencontre des filles qui sont en train de faire du théâtre sur l'île de Cergy et il les rejoint. Il y a tout un dialogue, il les drague un peu évidemment parce que c'est Jérémy. C'était super beau mais ça n'allait pas dans le film.

Le problème c'est qu'on s'est vite aperçu qu'il fallait doser les personnages, et doser leur fréquence de retour. Souvent c'était deux fois, voire trois fois au maximum et on ne pouvait pas les mettre davantage, parce que sinon ça déséquilibrait tout le film. Pareil pour les deux petits garçons. Je pense que c'était plus les rushes sentimentaux de Guillaume parce qu'on avait des tonnes et des tonnes de rushes des petits qui jouent. Ils sont trop mignons ! Les premiers montages qu'on a fait étaient interminables. Guillaume dit lui-même en interview qu'il s'était beaucoup attaché à ces personnages. Mais il s'est rendu compte que les mettre « trop » ça les dessert : on se lasse, on ne les écoute plus, etc. Mais c'est vrai que ça arrive souvent ce truc de rush sentimental, moi ça m'arrive assez souvent. Il faut être impitoyable en montage !

Ça doit être assez frustrant, non ?

KAREN : Honnêtement ça l'est beaucoup plus pour les réalisateurs que pour les monteurs, parce qu'ils ont une relation particulière avec les personnages, et puis parce qu'ils ont parfois une idée de ce qu'ils veulent faire, du rush qu'ils veulent mettre et en fait un monteur est bien plus impitoyable, il a moins de cœur (rire). Enfin je pense qu'on est un peu là pour dire que ça ne marche pas. Cela dit, il y a des séquences auxquelles Guillaume tenait particulièrement, et que moi je n'arrivais pas du tout à placer. Il s'est un peu entêté à vouloir les placer, donc on a essayé, on a essayé, on a essayé, et on a fini par trouver les bonnes places. Donc il avait raison de s'entêter et en tant que monteuse, j'ai tendance à faire ça : si je vois que c'est très important, j'essaie, j'essaie, j'essaie encore, je suis vraiment dans cet esprit-là. Et pour ces séquences très importantes pour lui, il avait raison. C'est juste que parfois une séquence n'est pas bien pendant très longtemps, tant qu'on n'a pas trouvé sa bonne place.

*Propos recueillis au mois d'avril 2021 par Jeanne Polblanc
(Licence Pro Montage, université Lumière Lyon 2)*