

## Roland Schlimme : profession monteur

Catherine Martin

---

Number 157, May–June–July 2012

Mettler, l'alchimiste

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66876ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Martin, C. (2012). Roland Schlimme : profession monteur. *24 images*, (157), 23–24.

est la matière même du cinéma. Le temps qui rythme le plan, le film, qui en est la respiration même. *Picture of Light* est aussi un film sur le temps, notamment le temps qui passe. Avant de pouvoir filmer les aurores boréales, il a fallu à Peter et à son équipe de longs jours de temps morts (il en est souvent question dans le film), d'attente et de désœuvrement. Quand nous sommes avec eux à Churchill, il n'y a que le temps du Nord qui compte, une sorte de temps suspendu. Peter nous emmène avec lui dans les méandres de sa pensée en filmant avec lenteur sa découverte du territoire et des gens qui y vivent. Les liens sont créés entre autres par le texte lu en voix off par Peter lui-même et par la trame sonore. Ce texte, proche du journal personnel, approfondit sa réflexion sur le pouvoir de la représentation cinématographique versus l'expérience vécue et offre au spectateur une participation accrue à cette réflexion.

Lorsque j'ai monté les images du premier tournage, le texte de Peter n'était pas écrit. Trois ans plus tard lorsque j'ai vu le film terminé, j'y ai retrouvé toutes les préoccupations et les idées que Peter m'avait soumises pour m'aider à comprendre ses intentions. Une des grandes forces du film, c'est de montrer les aurores boréales sans qu'elles ne perdent rien de leur magie, de leur mystère. Pour en arriver à ce résultat, il y a eu deux ans de travail assidu. Isolés dans un ancien hôtel abandonné repris par des artistes suisses qui en avaient fait leur lieu de résidence et de travail, Peter et son équipe de monteurs ont travaillé l'image et le son sans relâche. La bande sonore contribue d'une manière essentielle à l'aspect sensoriel du film : on ne saurait imaginer *Picture of Light* sans cette trame sonore où la musique et les sons s'entremêlent pour créer un film purement et simplement envoûtant. Peter soigne infiniment le montage sonore de tous ses films, étant très sensible à la musicalité du cinéma.

Il me semble que *Picture of Light* est un film charnière dans son parcours. Écrit, produit et réalisé en toute liberté, Peter affirme depuis lors une écriture cinématographique qui lui est propre. Et il prend le temps qu'il lui faut pour réaliser ses ambitions artistiques : si deux ans de montage lui ont été nécessaires pour *Picture of Light*, *Gambling*, *Gods and LSD*, dont il me parlait déjà en 1992, lui a pris près de dix ans de tournage et de montage (voir entretien avec Roland Schlimme). *Gambling...* est un film qui aurait pu se monter indéfiniment vu les 55 heures de matériel accumulé (Super 16 mm, 35 mm et vidéo) et les nombreuses possibilités de structure narrative. Peu de cinéastes peuvent se permettre ce luxe. Peter s'en est donné les moyens : il produit ses films, tourne lui-même les images, fait le montage, parfois la prise de son et il participe activement à la composition de la musique.

Son dernier film *The End of Time* ne fait pas exception et il m'apparaît comme celui qui contient tous les autres. Ici, la question que le cinéaste se pose n'est pas simple : Qu'est-ce que le temps ? Est-ce une perception, un cycle, un infini, un mouvement provisoire ? Serait-ce que le temps n'existe pas ? Au début du film, il aborde ce questionnement par le biais de la science pour en dégager progressivement la nature poétique, philosophique et spirituelle. À la fin, Peter pose directement la question à sa mère : « Qu'est-ce que le temps ? » Retour à l'enfance : du coup, la spirale méditative dans laquelle il nous a entraînés prend une dimension plus personnelle qui n'est pas exempte d'angoisse devant la fuite inexorable du temps.

Je crois que la singularité des films de Peter Mettler n'a d'égale que la rigueur avec laquelle il les entreprend. Une rigueur tout intuitive, en contrôle, paradoxe qui définit bien l'être, le cinéaste et l'artiste auteur de quelques-uns des plus beaux films qu'il m'a été donné de voir depuis une vingtaine d'années.



## Roland Schlimme : profession monteur

Propos recueillis par Catherine Martin

*Sur quel projet as-tu commencé à travailler au montage avec Peter ?*

J'ai été contacté par Mike Munn dès 1996, je crois, et c'était pour *Gambling, Gods and LSD*. Quand j'ai commencé le projet en 1997-1998, Peter n'avait jamais monté de film avec un ordinateur. Il cherchait donc quelqu'un qui pouvait lui enseigner les outils et les façons de faire, mais il lui fallait aussi une personne qui puisse superviser la postproduction du début à la fin. C'était un film complexe à la fois sur le plan technique et du point de vue de l'organisation de la postproduction, qui devait s'échelonner sur une longue période et à cheval sur deux pays. Tels étaient mes fonctions au départ et notre collaboration au montage s'est développée à partir de là.

Le montage de *Gambling, Gods and LSD* s'est effectué sur trois ans et il s'est fait surtout en Suisse. On a bouclé le film en septembre 2001. D'autres collaborations sur des projets plus modestes ont suivi puis il y a eu *Manufactured Landscapes* en 2005-2006 (réalisé par Jennifer Baichwal, mais photographié par Peter et monté

par moi), *Petropolis* en 2009 et, plus récemment, le dernier long métrage de Peter (*The End of Time*). J'ai commencé le montage en 2009 et nous avons fini le film à l'automne 2011.

#### *Comment travaillez-vous ensemble?*

Monter avec Peter, ce n'est pas comme travailler avec d'autres réalisateurs parce qu'il est monteur lui-même – et nous mettons tous les deux la main à la pâte. Le plus fort de la communication entre nous s'établit essentiellement au moment où on se transmet le matériel au fil du montage. On discute bien sûr des thèmes, de la structure et de la méthode, mais ces discussions me semblent constituer davantage un arrière-plan que ce qui guide vraiment le processus. Je pense que cette manière de travailler – dialoguer en passant en revue le matériel – s'est mise en place très tôt et elle se poursuit encore aujourd'hui. C'est proche de la façon dont travaillent des musiciens qui jouent ensemble, même si l'exercice se fait très lentement. Cela peut sembler une drôle d'analogie étant donné que l'on est presque tout le temps seul dans la salle de montage (sauf quand on visionne ou qu'on discute). Mais depuis le début de notre collaboration, je peux compter sur les doigts d'une seule main le nombre de jours où on a vraiment « monté » ensemble.

Pour *The End of Time*, Peter a d'abord fait un survol général de son côté, puis j'ai commencé par assembler le matériel moi-même. Je crois que c'est important pour nous deux de procéder ainsi, car c'est pour moi l'occasion de me coller avec les images filmées par Peter et pour lui l'occasion de voir son matériel avec un certain recul.

En fait, les assemblages peuvent se faire en fonction du son, de la musique, voire même des effets. Dans un premier temps, les scènes et les séquences se construisent en partant (entre autres) des intentions du filmage, sans que l'on se soucie vraiment des grandes questions de structure. L'assemblage est une étape cruciale parce que c'est une exploration du matériel, un temps que l'on s'alloue pour faire quelques expérimentations, mais c'est surtout l'occasion d'évaluer les forces et les faiblesses du matériel, de voir ce qu'elles peuvent apporter au film.

On a discuté ensuite de la structure à l'aide des assemblages. Puis, quand j'ai eu terminé la première ébauche de *The End of Time*, Peter s'est mis aussi de la partie. Selon les périodes, je montais seul, puis c'était au tour de Peter, puis je reprenais et ainsi de suite. J'ai travaillé comme ça de septembre 2010 à août 2011, de manière épisodique, jusqu'à ce qu'une structure plus ou moins claire se dégage, puis Peter a travaillé seul les derniers mois avant de boucler le film.

Peter a aussi intégré dans le processus son « mixage vidéo » qu'il a réalisé avec Gabriel Scotti et Vincent Hänni, les deux compositeurs du film, et qui consiste en l'enregistrement vidéo de leur performance en direct devant public. Peter a greffé à ça d'autres « performances » du même genre qu'il a bricolées à partir d'improvisations en salle de montage (couches d'images superposées, jeux avec les effets créés dans l'ordinateur, manipulations d'images qui pouvaient être refilmées puis retravaillées, etc.).

#### *As-tu participé aussi bien au montage son qu'au montage image?*

Peter a toujours rêvé que le monteur son travaille de concert avec le monteur image. Il reste que l'on réserve toujours du temps pour le montage sonore (et le mixage) après la période de montage proprement dite. Mais, avec Peter, on construit vraiment les pistes au maximum durant le montage – le son est un outil qui structure, qui contribue au développement et à l'expérience du récit autant que l'image. Il exige la même attention et, donc, je travaille avec le son (et souvent avec la musique) en partant des assemblages.

#### *Consacrer le plus de temps possible au processus de création du film pendant le montage est un élément important pour Peter.*

Je travaille beaucoup avec un matériel non scénarisé. Cette façon de faire des films fait en sorte que l'activité dans la salle de montage se rapproche du processus d'écriture, excepté qu'il s'agit là de jongler avec des images, des sons, des mouvements, des mots, de la musique, etc. Cela comporte les mêmes exigences et les mêmes risques que l'écriture. Ce qui veut dire aussi que le fait de s'imposer des délais peut parfois s'avérer utile. Chose certaine, si le processus de composition est incomplet, on n'a pas de composition ! Donc, il est essentiel avec ce genre de films de se donner le temps d'arriver à un résultat qui tienne le coup.

Par ailleurs, je crois qu'il y a quelque chose de tout à fait personnel dans les films de Peter. Il révèle quelque chose de lui-même dans son travail et c'est donc important pour lui d'avoir le temps de se mesurer à ce dont il s'agit et de trouver la meilleure représentation possible. Ce cheminement prend du temps à la fois dans et en dehors de la salle de montage, et parfois, il concerne des choses complètement étrangères au cinéma. ■

Traduction : Gérard Grugeau et Catherine Martin.

