

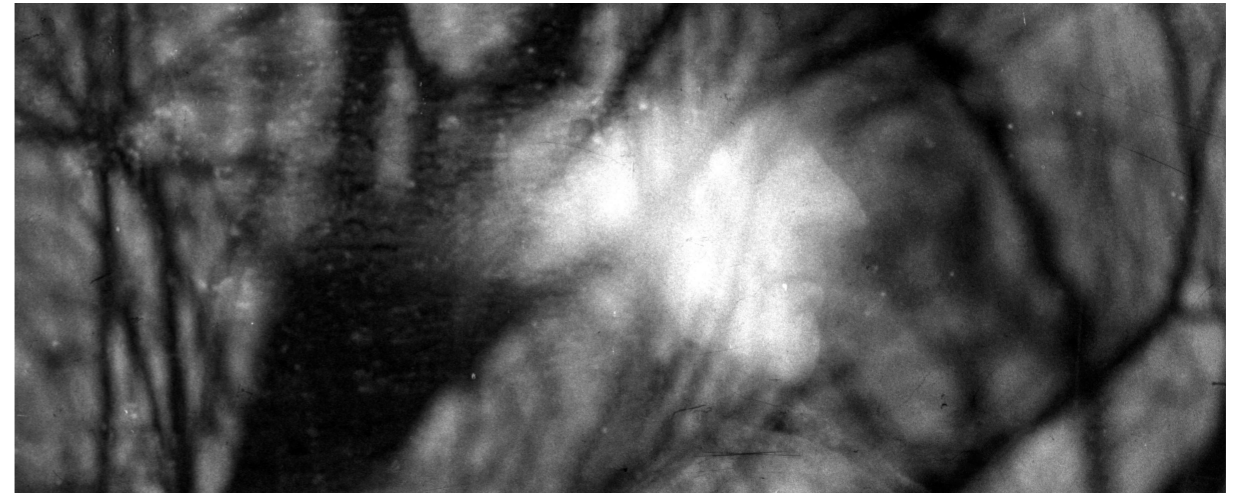
SERGUEÏ LOZNITSA

CYCLE ITINÉRANT

Étapes du cycle

4 au 21 novembre 2005

- Strasbourg, Musée d'Art moderne et contemporain
[Vidéo les Beaux Jours]
4, 6 et 9 novembre
- Nancy, Conservatoire régional de l'image
[Les Yeux de l'Ouïe, La Safire]
8 novembre
- Metz, École des beaux Arts
[Les Yeux de l'Ouïe, La Safire]
10 novembre
- Paris, Médiathèque
[École nationale supérieure des beaux Arts]
14 novembre
- Marseille, Polygone étoilé
[Peuple & Culture Marseille]
15 et 16 novembre
- Arcueil, Espace Jean Vilar
[Festival Les Écrans documentaires]
17, 18 et 19 novembre
- Tulle, Cinéma Le Palace
[Peuple & Culture Corrèze]
21 novembre



Les films du cinéaste ukrainien Sergueï Loznitsa, primés dans de nombreux festivals, demeurent peu connus d'un plus large public.

Six structures (associatives et publique) de diffusion de cinéma documentaire, toutes désireuses de faire découvrir cette œuvre à leurs publics respectifs, ont mis en commun leurs moyens pour accueillir le cinéaste dans leurs différents lieux de programmation et animer les séances de projection (réalisation d'un document commun, circulation des intervenants, traduction).

Cette initiative collective est portée par Vidéo les Beaux Jours (Strasbourg), les Yeux de l'Ouïe et la Safire (Nancy/Metz), les Écrans Documentaires (Arcueil), l'École nationale supérieure des beaux Arts (Paris), Peuple & Culture Marseille, Peuple & Culture Corrèze.



Sergueï Loznitsa, rumeurs d'images

Avant tout nous voudrions rendre aux États Généraux du Film Documentaire de Lussas ce qui leur est dû : nous tous ici réunis y avons découvert ou approché plus entièrement ce cinéma venu de l'Est, avec un sentiment d'évidence, sur un seul film comme sur plusieurs, de discerner d'emblée un auteur dont l'œuvre dépasse l'ornement et bouscule notre rapport intime à l'image avec une grande délicatesse, très loin du mode de la commotion et du spectaculaire. C'est aussi à Lussas que certains d'entre nous se sont rencontrés, autour de projections d'abord, dans des échanges informels, puis pour nous retrouver et fonder ce « complot » : unir nos forces, partager nos compétences et nos moyens, mettre en synergie nos désirs pour renforcer la visibilité d'une action en pariant sur sa plus grande lisibilité, et inviter le cinéaste Sergueï Loznitsa pour une tournée française où, toutes structures confondues, l'ensemble de son œuvre serait pour la première fois montré.

Nous trouvons stimulant de proposer ensemble un parcours ; parcours d'une œuvre, dont nous ne choisissons pas tous les mêmes fragments, mais aussi parcours territorial à la rencontre de gens très divers. Stimulant de construire ensemble les étapes et les modalités de ce parcours, avec des logiques variables de fonctionnement de nos structures. Aboutir ainsi à quelque chose de commun nous a paru à la fois difficile et excitant, alors même que les « lignes » de chacun en matière de diffusion comme de rapport au public sont différentes. Comment montrer et penser collectivement une œuvre dans les conditions qui sont les nôtres ? Comment élaborer un échange plus riche encore autour de cette œuvre ? Ce sont des questions que nous avons tous, de part et d'autre, envie et sans doute aussi besoin, de nous poser. Restait à trouver l'évidence commune, et le travail de son partage en la nommant, à la fois singulièrement et collectivement. Ou, pour le dire autrement : de quoi sont faites les évidences qui nous rassemblent ici, dans cette initiative, et comment adresser également cette ques-

tion à tous ceux et celles qui dans les salles appréhenderont cette œuvre ?

Au cinéma, du moins face à un certain cinéma où le sens n'est pas militairement imposé à coups de zooms intempestifs et de voix *off* surabondantes en commentaires, où l'on ne nous dit pas sans cesse ce que l'on doit comprendre exactement et quand, *nous ne voyons pas tous la même chose*. Voilà une première évidence, la seule qui vaille peut-être. Nécessité alors de nous offrir, à nous organisateurs, et de vous offrir, à vous public (mais nous sommes tous *le public*), un cinéma de création qui ouvre un libre champ de réception et d'interprétation aux spectateurs que nous sommes, spécialistes, néophytes de passage ou fervents amateurs. Ce cinéma existe, bien sûr, mais il faut aller le chercher pour qu'il vive ! Avec les films de Loznitsa nous l'avons bien trouvé, par des entrées et approches extrêmement diverses et nombreuses, dont il est difficile de rendre compte ici en détail sans partir au galop d'un écrit qui se transformerait vite en véritable récit (autre vertu, d'ailleurs proprement *poétique*, de cette œuvre). Disons donc, pour rester dans la mesure d'un texte qui fasse simplement *ouverture* à des séries de projections que nous souhaitons ouvertes, que nous trouvons dans les films du cinéaste ukrainien tout ce dont nous rêvons quand nous disons : *cinéma de création*.

Parce que c'est aussi de cela, au-delà de la découverte d'une œuvre forte et belle (qui suffirait en soi à valider l'entreprise), dont nous voulons débattre ensemble, ici et là. D'un cinéma qui fait parler de cinéma, de formes et de sens qui portent la trace d'un trajet et d'une expérience sensible du réel, de choix esthétiques et conceptuels et de leur confrontation aux regards, à l'écoute ; de contrastes, d'oppositions, de diversité, mais aussi d'harmonie et de cohérence. D'un cinéma qui ne nie pas ses origines et références artistiques multiples (musique, peinture, gravure, photographie), mais qui les absorbe et les requalifie dans une vision personnelle, parvenant

Peuple & Culture Marseille

L'association Peuple & Culture Marseille, créée en 2003, a pour objet le partage de la culture et la construction des savoirs au travers de deux axes privilégiés : la langue et l'image. Elle organise des projections de cinéma documentaire - les Traverses documentaires - pour faire découvrir des films dont la force tient à la réalité qu'ils éclairent ou aux questions qu'ils posent tout en interrogeant les formes esthétiques. Il s'agit de montrer un cinéma documentaire de création et de le faire exister en dehors des seuls lieux spécialisés. De le partager et de susciter la construction d'une pensée collective à l'occasion de débats auxquels sont associés des invités (cinéastes, critiques, intervenants...). De susciter des croisements avec d'autres expressions artistiques, la littérature en particulier.

Les projections sont organisées dans - et avec - des lieux de diffusion associatifs, équipés d'une salle de cinéma, généralement en centre ville de Marseille, espace de la pluralité et du brassage par excellence. Elles réunissent des « gens », de tous horizons, qui ne viennent pas tous pour les mêmes raisons ni ne portent le même regard, et la richesse des échanges tient précisément à cette diversité.

En fonction des séances et des thèmes, différents partenariats sont envisagés (revues, réseaux militants, associations communautaires, université, centres sociaux...).

→ Pierre Guéry, Éric Vidal, Cathy Vivodtzev
Tél. 04 91 42 87 63
peupleculture.marseille@wanadoo.fr

Festival « Les Écrans Documentaires »

L'association Son et Image organise Les Écrans Documentaires depuis 1997, « héritiers » du Festival Vidéo de Gentilly fondé en 1986 par Pierre Borker, dans un esprit et une philosophie de programmation largement ouverte, de Denis Gheerbrant à Bill Viola, de Johan Van der Keuken ou Jean Daniel Pollet à Pierre Schaeffer.

Le festival s'est fixé à l'Espace Jean Vilar d'Arcueil depuis 2002, tout en continuant de proposer des programmations décentralisées. Il collabore régulièrement avec d'autres structures pour la mise en œuvre d'ateliers, journées de réflexion, débats (La dernière trace, filmer l'histoire, Figures de la disparition, Qu'est-ce qu'un spectateur de documentaire ?, Regards sur l'image depuis la prison...).

La manifestation se caractérise par une compétition (films longs et courts) et des parcours d'auteurs dans le but de rendre visible le cinéma documentaire de recherche et de patrimoine. En outre l'association développe depuis plusieurs années des actions en direction des publics scolaires et de leurs enseignants.

L'édition 2005 radicalise ses options avec Premier Geste, la recherche de nouvelles écritures et nouveaux dispositifs pour des films conçus dans une économie fragile ou auto-produits. Le Cabinet d'essai et de Curiosité ouvre en parallèle une perspective sur des films atypiques, des installations, des dispositifs, des performances cinématographiques.

Son et Image proposera un nouveau rendez les 9, 10 et 11 juin 2006, Kinemusica, autour de la création sonore et musicale au cinéma.

→ Didier Husson, Manuel Briot, Briec Mével
Tél. 01 46 64 65 93
info@lesecransdocumentaires.org

Peuple & Culture Corrèze

Peuple et Culture Corrèze a commencé, en octobre 2001, à imaginer et à construire un réseau de diffusion du cinéma documentaire, renouant ainsi avec toute une partie de l'histoire de l'association nationale Peuple et Culture créée en 1945 et de celle du cinéma, quand Alain Resnais, Chris Marker, Joris Ivens, René Vautier, Georges Rouquier... étaient au « programme » des ciné-clubs dans les villages et les usines.

Quatre années après, la preuve est faite que le cinéma documentaire a la capacité, par son contenu et ses formes, de rencontrer un public large, y compris en territoire rural.

Un public s'est constitué et s'élargit peu à peu.

Les séances (une cinquantaine par an) rassemblent de trente à une centaine de spectateurs. Le réseau de diffusion comprend actuellement divers points, à Tulle et dans plusieurs communes rurales, où les films sont projetés dans toutes sortes de lieux : cinémas, foyers, salles municipales, granges, chez des particuliers.

Assez vite, des groupes de spectateurs se sont impliqués dans le choix de films et dans l'organisation des projections. Ce choix est nourri par une pratique de visionnage de films et par la participation d'un nombre non négligeable de personnes (26 participants pour 2004) aux festivals et rencontres documentaires. Là réside la spécificité et l'expérience de Peuple et Culture Corrèze : une démarche d'autoformation – apprendre en apprenant aux autres et apprendre d'eux – et la possibilité d'autoconstitution d'un public.

→ Manée Teyssandier, Margaux Vaillant
Tél. 05 55 26 32 25
peupleetculture.correze@wanadoo.fr

Présentation des structures du collectif

Vidéo les Beaux Jours

Créée en 1989, l'association Vidéo les Beaux Jours contribue à la diffusion des œuvres de création audiovisuelle, du cinéma documentaire à la création vidéo jusqu'aux nouvelles formes d'images animées. En partenariat avec des structures et des réseaux éducatifs et culturels, l'association organise des manifestations régulières afin de sensibiliser les publics à des œuvres peu diffusées, et de susciter une réflexion sur le monde d'aujourd'hui et sur les images.

Elle organise ainsi une centaine de projections et rencontres par an dans une douzaine de lieux différents, à Strasbourg et dans toute la région. Une cinquantaine d'auteurs, de réalisateurs, de critiques, d'universitaires sont accueillis chaque année.

Vidéo les Beaux Jours a préfiguré, de concert avec Alsace Cinémas, la mission régionale de « Pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma, à l'audiovisuel et au multimédia » pour un déploiement prévu début 2006.

→ Georges Heck
Tél. 03 88 23 86 51
info@videolesbeauxjours.fr

Les Yeux de l'Ouïe

Les Yeux de l'Ouïe développe la diffusion sonore et visuelle d'autres formes d'écritures audiovisuelles dont le cinéma expérimental, la musique électroacoustique, les installations audiovisuelles, sonores ou multimédia, et le documentaire de création.

Parallèlement à l'organisation d'une manifestation annuelle Les Yeux la nuit, l'association privilégie les rendez-vous réguliers et développe un atelier de programmation lié à un atelier de réalisation avec des prisonniers à la Maison d'Arrêt La Santé à Paris.

Le désir qui anime le collectif de programmation (vidéastes, plasticiens, cinéastes) est de donner à penser la question des représentations dans un monde rempli d'images, et d'extraire de ce « trop plein » celles qui résistent à l'industrie de la monoforme et au regard univoque. Ces images, nous allons les chercher du côté de l'art vidéo et du documentaire de création : des œuvres qui déplacent le regard, bousculent le quotidien, des œuvres qui nous rappellent tous à « notre intime » et questionnent notre monde.

Regarder des films ensemble, en présence des auteurs, ouvre sur la rencontre des sensibilités et crée un espace de circulation d'idées, de points de vue, de cultures ; un lieu de construction critique où chacun a la liberté de révéler son propre regard.

L'enjeu est de redéfinir et de réaffirmer en quoi l'art de représenter le réel nous implique, nous concerne et construit l'individu en tant que sujet dans la communauté.

→ Anne Toussaint, Eve Chambrot
Tél. 06 10 52 28 87
lesyeuxdelouie@free.fr

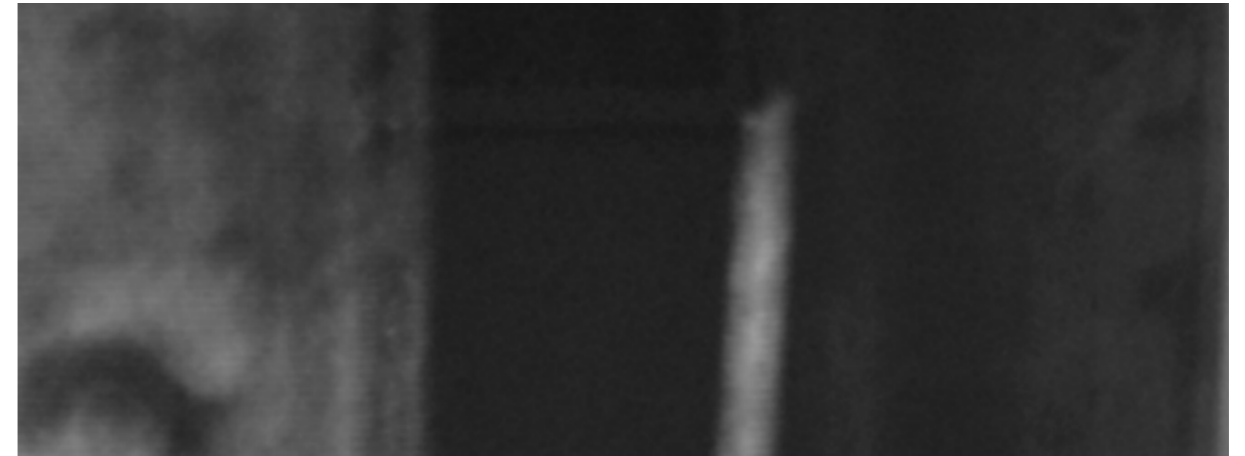
L'École nationale supérieure des beaux Arts (programmation vidéo)

En collaboration étroite avec la programmation culturelle de l'Ensba, la Médiathèque de l'École participe au Mois du documentaire depuis sa création en 2000, à travers une programmation qui tente de mettre en lumière les liens entre les problématiques sociales et les questionnements à l'œuvre dans l'art contemporain, en travaillant sur les frontières entre cinéma et vidéo, expérimentation et document.

Il s'agissait, dès les premières thématiques, de répondre à la fois aux exigences de la formation des artistes et à l'inscription des étudiants dans le contexte social, politique et culturel : « Désobéir, résister, créer », « Travailler à exister », « Droit d'asile », « De guerre lasses, les femmes combattent la guerre », « Décadrement : des bienfaits de la vidéo féministe », jusqu'au programme de cette année, qui se dédouble entre actualité des « Mémoires de la guerre d'Algérie », une carte blanche à Mimi Redjala, responsable de la Médiathèque de l'Institut du monde arabe, et les « Nouvelles écritures du documentaire », une rencontre avec Sergueï Loznitsa.

Cette participation au Mois du Documentaire trouve sa place au sein du service culturel de l'École, qui élabore tout au long de l'année une programmation plus large de rencontres avec des artistes ou autour de l'actualité artistique, de séminaires et de débats avec les acteurs du milieu de l'art contemporain. Le programme des projections est composé en lien avec les enseignements théoriques et pratiques du cinéma et de la vidéo, les expositions de l'École, ainsi qu'avec la politique d'acquisitions de la Médiathèque. Cette programmation permet de revisiter des esthétiques historiques, d'explorer des vidéographies étrangères, d'aborder la question de la diffusion et des publics.

→ Martine Markovits
Tél. 01 47 03 50 45
martine.markovits@ensba.fr



à les faire s'oublier. D'un travail aussi rigoureux dans ses cadres qu'organiquement précis dans ses montages sonores et ses compositions abstraites. Travail des films, travail du filmeur. Travail de *dégl* pourrait-on dire, qui n'emprisonne rien ni personne (et surtout pas le spectateur), et qui observe les corps, l'abandon, l'immobilité, l'attente, dans un monde paysan et ouvrier historiquement bouleversé et humainement souffrant, au fil des saisons qui passent sur une terre qui retient, *élémentairement*. D'un travail sur la sensation, la perception, et la vision d'un écoulement matérialisé du temps comme d'une exposition de l'espace, entre accélération et étirement, élargissement et resserrement : le cinéma même, dans la contraction et la fluidité, dans l'équilibre des contraires à la fois juste et précaire. Bref d'un *cinéma d'auteur*, comme on a coutume de dire sans toujours très bien savoir ce que ça peut vouloir dire, et dont on pourra peut-être avoir une idée plus précise, et par là même plus *défendable*, grâce aux regards singuliers et communs que les uns et les autres porteront sur cet *itinéraire* : d'une œuvre élaborée en suspens, d'un cinéaste en déplacement, et d'un public face à eux, qui entendra, verra et dira la profonde expérience, contemplative et hypnotique, du cinéma de Loznitsa.

Immense expérience sensorielle de l'espace et du temps perturbant les repères, établissant une durée tangible, à contre-courant des monoformes dominantes de l'industrie, au-delà même des questions de genre (« documentaire », « fiction », « essai », « docu fiction »...). Immense expérience de *liquéfaction* dans un univers étrange, absurde et poétique, parfois burlesque et violent, décadent et mélancolique, qui sonde la surface des choses pour en faire émerger l'immuable, l'atemporelle, la primitive profondeur, et fait hommage aux gens de peu, aux gens de rien, qui ne sont pour une fois ni dits ni pensés par quelqu'un d'autre à leur place, mais auxquels le cinéaste accorde une réelle existence par les outils spécifiques du cinéma qui est le sien : des visages, des voix, des postures et des gestes, des reliefs et des couleurs, et la musique de leurs décors à l'abandon, qui constituent le *climat* étonnamment élégiaque d'une Russie suspendue dans ses mutations, et celui d'une population faite

d'êtres qui semblent n'avoir ni espoirs ni destins, mais plutôt un état naturel qu'on nommerait *attente*, soumise et aliénée, terrible et régressive, dans le repos comme dans l'action.

Paradoxalement, mais nous dirions *évidemment*, ce climat peut prendre corps hors du discours (idéologique, sociologique, ethnologique...) grâce à une certaine béance, une *vacuité* de sens (ordinairement obligé, interdit, giratoire ou unique) qui crée en nous et entre nous un vrai dialogue. Si le spectateur veut bien évacuer ou différer les questions préliminaires à son désir (légitime) de *savoir*, s'il veut bien se laisser happer et immerger le temps d'une projection derrière son propre écran, alors il pourra faire une expérience singulière dans un suspens muet lui permettant de palper comme dans un songe son propre langage, et pressentira que des visions renouvelées de ces films n'en épuiserait pas le sens. Si cela est possible, alors nous pourrions construire ensemble ce sens critique autrement qu'entre « intellectuels cultivés », alors nous pourrions entrer ensemble dans une dimension *politique* qui ne passe pas par le « discours sur » ou l'anecdote, mais par une épreuve sensible, individuellement et collectivement vécue, du vertige propre à cette œuvre, qui sans aucun doute prendra surcroît de sens avec le temps, pour devenir ailleurs ce qu'elle est déjà à nos yeux : un *document*.

Par cette initiative originale, le collectif que nous sommes et qui pourrait s'élargir veut défendre aujourd'hui quelque chose : un cinéma de création visible par tous, même si ce « tous » n'est pas le plus grand nombre. Un cinéma ouvert à l'autre, qui puisse faire qu'on se parle, qui puisse nous mettre en récit, les uns à côté des autres, les uns avec les autres. Ce récit, le cinéaste Sergueï Loznitsa sera le seul, par sa présence permanente, à en faire totalement l'expérience. Quant à nous, nous ne pourrions que rester (mais c'est énorme) avec ses films magnifiques et nourrissants, enregistrer et transcrire la vibration des débats en espérant pouvoir l'offrir, ultérieurement, dans un autre document.

La vie, l'automne, aujourd'hui nous construisons la rencontre...

Pour le collectif, Pierre Guéry

Le cinéma de Sergueï Loznitsa

Au croisement de différentes disciplines (photographie, peinture, musique), les documentaires de Sergueï Loznitsa esquissent le portrait en demi-teintes d'une humanité aux prises avec l'écoulement du temps, et soumise à des bouleversements économiques, sociaux et politiques de grande ampleur. Basés sur une recherche sonore très travaillée, des caractères communs traversent l'ensemble de l'œuvre : l'intérêt pour le travail quotidien des « petites gens » (ouvriers et paysans), une réflexion sur la notion de communauté (fortuite chez les dormeurs, contrainte chez les déshérités), ou l'attention portée aux gestes et aux postures du corps, et à leur rythme propre (abandon, attente, activité).

Sergueï Loznitsa est né à Kiev en 1964. Après avoir étudié les mathématiques et la cybernétique, il s'est formé à l'Institut cinématographique de Moscou (VGIK) où le cours de montage est donné par la monteuse d'Andreï Tarkovski. Cet enseignement l'initie au cinéma russe et européen de l'époque, d'Antonioni à Fellini ou Visconti. Il acquiert, en outre, une solide culture des arts plastiques et des littératures occidentales. Aujourd'hui, il vit et travaille à Lübeck (Allemagne).



La Vie, l'automne

Co-réalisation avec Marat Magambetov
35', 35 mm, Allemagne/Russie, noir et blanc, 1998

La vie quotidienne en milieu rural, quelque part en Russie... Chronique d'une terre bucolique où les hommes et les bêtes partagent un même territoire.

Image : Vladimir Bashta
Son : Alexander Zakrevsky
Montage : Sergueï Loznitsa, Marat Magambetov et Margarita Smirnova
Distribution : Pop Tuttu



Aujourd'hui nous construisons la maison

Co-réalisation avec Marat Magambetov
28', 35 mm, Russie, noir et blanc, 1996

Un jour passé à observer le travail des ouvriers sur un chantier de construction à Moscou. Des situations drôles et cocasses ponctuent le quotidien des ouvriers.

Image : Vladimir Bashta
Son : Alexander Zakrevsky
Montage : Sergueï Loznitsa et Marat Magambetov
Production : Alexander Rafalovsky
Distribution : Deckert Distribution



L'Attente

25', 35 mm, Russie, noir et blanc, sans dialogue, 2000

La nuit. Une gare de campagne. Dans la salle d'attente, une communauté de passage, les dormeurs, dans l'attente de l'aube qui verra l'arrivée du train. Des visages et des corps filmés tels que le sommeil les a saisis.

Image : Pavel Kostomarov
Son : Alexander Sakrshesky
Montage : Sergueï Loznitsa
Production : St. Petersburg Documentary Film Studio
Distribution : Deckert Distribution

Portrait (2002) conforte cette impression. Le « style documentaire » de ces images de paysans et d'artisans posant dans leur environnement naturel n'est pas sans évoquer les typologies des portraits de l'allemand August Sander dans l'entre-deux-guerres, ou les photographies de Dorothéa Lange réalisées dans le cadre de la commande de la Farm Security Administration (FSA) pour documenter l'Amérique rurale de la Grande Dépression. Frontalité de la prise de vue, noir et blanc élaboré, netteté, soin des détails, nuance des gradations, sens des durées, série : ces portraits privés de parole (mais pas de sons) renvoient, par le rythme du montage des séquences, au mur de la galerie ou à la mise en page du livre d'exposition. Entrecoupé d'écrans noirs, d'images de maisons délabrées, de plans d'eaux charbonneux et de terres enténébrées sur un mode expressionniste, le film dévoile, au-delà des personnages figés par l'enregistrement mécanique, un territoire ruiné où se devine la rudesse des conditions d'existence. Ici, à nouveau, pas de paroles, mais un champ sonore riche en éclats de voix et rumeurs diverses dans lequel vibre le cinéma.

Inquiétude, perte des repères, crise, la Russie de Vladimir Poutine s'imisce en filigrane dans *Paysage* (2003). Embrassant dans un unique mouvement panoramique une foule d'anonymes qui attendent – toujours et encore – devant une gare routière un hypothétique autobus, Loznitsa fait entendre la chronique d'un pays épuisé. Alcoolisme, violence faite aux femmes, guerre en Tchétchénie, statut des militaires, etc., les bouts de phrases disséminés comme des ponctuations le long de la bande-son disent, l'air de rien, les failles d'un système chaotique. La précision du montage et du mixage des matériaux sonores opère, ici, des liens de musicalité (timbre, hauteur, intensité) entre les multiples fragments de voix qui s'agrègent pour former un chœur. C'est de cette polyphonie étoilée que nous parviennent les échos d'une terre abandonnée, où les plus faibles peinent à survivre. En ce sens, avec ses connotations panoptiques qui évoquent l'espace de la prison ou, sur un autre régime d'images, les prélèvements aléatoires de la télésurveillance, le choix de la forme panoramique exprime bien l'état d'anomie d'une société par ailleurs cadencée.

Outre la qualité du travail sonore qui structure la parole dans l'espace de la représentation, le film est aussi une magnifique galerie de visages. Si *Portrait* en référerait à l'un des grands courants de la photographie documentaire de l'entre-deux-guerres, *Paysage*, avec sa palette de couleurs et ses visages filmés comme des espaces de « hautes solitudes », évoque plutôt la modernité inquiète des personnages d'Antonioni, les « modèles » de Robert Bresson ou, plus près de nous, les grands formats photographiques, vidés de toute psychologie, de l'artiste allemand Thomas Ruff. Capter la possibilité d'un visage dans toute sa nudité, saisir son irruption furtive – non son essence –, le voir disparaître dans la vitesse du

mouvement comme une énigme irrésolue, comme un trait que l'on gomme : tel est bien, aussi, le bel enjeu esthétique et politique de *Paysage*.

Retournant à un cinéma des « premiers temps » dont on ne s'éloigne jamais vraiment, *L'Usine* (2004) est bien plus qu'un documentaire sur le travail à la chaîne. Si le film livre de très nombreux éléments visuels quant à la dureté des tâches à effectuer, matérialisée notamment par la répétition mécanique des gestes, il ne dit rien, en revanche, des luttes ni des conflits qui ne manquent jamais d'advenir dans un tel lieu. Conçu comme un diptyque, le film opère une mise en retrait volontaire de la parole, à l'opposé du style et du ton altermondialistes qui reposent sur la prédominance de l'entretien, de la voix *off* ou du commentaire pour guider le spectateur d'une main ferme. Comme souvent chez Loznitsa, l'articulation des plans et des éléments sonores prend des libertés avec l'enregistrement de la réalité. Au diapason de ses précédentes réalisations, le réel est ici un matériau modelable susceptible d'être transformé par le travail du cinéma, au même titre qu'un sculpteur informe la matière brute.

Le primat du visible et de l'audible sur le dicible prend, dans *L'Usine*, une autre ampleur, lié notamment à l'exploration de la pellicule couleur et à la recherche de nouvelles temporalités. Nature et qualité des sources lumineuses (absentes du premier acte), nuances des gammes colorées, compositions minutieuses des cadres, bande-son aux confins de la musique concrète, durées où s'inscrivent les gestes : le réalisateur compose, dans le double sens pictural et musical du terme, une série de plans dont certains rappellent la peinture constructiviste, avec son goût pour la machine et la géométrie de ses motifs.

Association des « images-temps » (le cinéma) et de la « forme-tableau » (la peinture), *L'Usine* s'ouvre aux vertiges de l'imaginaire et de la fiction, ce qui permet d'analyser et peut-être de mieux comprendre, sous un angle plus sensoriel, l'asservissement de l'homme à la machine. Matières en fusion, pluie d'étincelles rougeâtres, amoncellement de déchets informes, ce monde d'avant le langage ressemble en effet à une ruine ou à un champ de bataille. Dans un environnement qui évoque des temps archaïques ou un univers post-nucléaire, les hommes y apparaissent comme des automates. Muets, rivés à leurs machines dévorantes, l'absurdité de leurs tâches exprime un sentiment de vide et de solitude étrange et inquiétant.

Éric Vidal

Sur la terre comme au ciel

« Robert Bresson est l'un de mes cinéastes préférés ». Dans le champ, même éclaté, du cinéma documentaire contemporain, la référence à l'un des grands inventeurs de formes cinématographiques n'est pas monnaie courante. Sans chercher à établir à tout prix des filiations, on peut noter que les films les plus récents de Sergueï Loznitsa entretiennent avec ceux du cinéaste français certaines contiguïtés formelles. *Portrait* (2002) et *Paysage* (2003), notamment, qui visent à « dépassionner » l'événement, à mettre à distance l'effet de sa manifestation. Devant les deux premiers documentaires du réalisateur ukrainien, pourtant, ce n'est pas au cinéma de Robert Bresson que l'on pense spontanément, mais plutôt à celui de Jacques Tati.

Dans *Aujourd'hui nous construisons la maison* (1996), en effet, le montage ludique des éléments sonores et des musiques transforment d'anodines séquences de travail – la construction d'un bâtiment – en situations drôles ou cocasses, au voisinage des gags, des procédés burlesques et autres ponctuations sonores inventés par Tati. Filmés essentiellement en plan large, les ouvriers du chantier ressemblent à des automates aux gestes déréglés et maladroits, livrés à eux-mêmes, déjà *en attente*, un thème récurrent dans l'œuvre de Loznitsa, de décisions à prendre ou à appliquer. Échauffourée muette d'ivrognes, empoignades verbales incompréhensibles, farniente, inaction, sur ce chantier dont on imagine mal qu'il puisse un jour accoucher d'un quelconque édifice, seuls les objets paraissent animés d'une vie intérieure. Autonomes et indifférents aux querelles et circonvolutions humaines, outils et machines « dansent » littéralement aux sons de musiques folkloriques, tel un ballet poético-mécanique surgi d'une autre époque.

Prolongeant cette veine doucement décalée, les quatorze chapitres de *La Vie, l'automne* (1998) puisent dans une forme lyrique absente de la première œuvre. Chronique affectueuse d'une terre bucolique où hommes et bêtes vivent côte à côte, le film est, sur un mode mineur, une ode à la vie rurale sur laquelle plane une indicible présence divine, scandée par des ciels gris menaçants qui reviennent. Sans emphase, mais avec une réelle tendresse dans le regard pour ces paysans peu fortunés qu'il met en scène, le cinéaste enregistre des actes banals de la vie quotidienne, comme égorger un cochon ou garder le troupeau, certains teintés d'une bizarrerie non dénuée d'humour (une chèvre fume une cigarette, un accordéoniste apostrophe une vache). La beauté des images (de la pellicule 35 mm aux noirs et blancs veloutés), les plans picturaux d'une nature omniprésente – l'eau, le vent, l'orage, la neige – au diapason de la vie des hommes et des animaux, la prise en charge intégrale du récit par les chants (des histoires de mariages impossibles ou d'abandon), le temps retenu dans la longueur des séquences, autant d'éléments qui, au-delà des manques affectifs et des difficultés matérielles devinés, soulignent malgré tout un rapport apaisé et de gaïté complice avec un monde déjà ancien, voué à disparaître.

Un sentiment identique, de joie naïve et de perte mêlés, traverse *La Colonie* (2001). Si la demeure originelle, les brumes matinales et les nuages voilés des premières séquences évoquent une origine du monde toute céleste, la manifestation tangible d'une présence humaine s'incarne très vite dans le déroulement de ses activités. Regroupés dans un environnement naturel d'une beauté sauvage rehaussée par la richesse expressive de la bande sonore (foisonnement de bruits naturels et concrets, rumeurs sourdes des voix), des hommes et des femmes vaquent aux travaux des champs. À l'instar de ses précédentes réalisations, Loznitsa met à jour les gestes du travail (couper le bois, ramasser les pommés de terre, charger le foin), sans oublier de s'arrêter sur les temps faibles de l'inactivité et du repos. Manger, se reposer ou rêvasser, les longs plans fixes qui accompagnent parfois un geste insignifiant au bout de sa résolution, celui de se lacer les chaussures par exemple, ne sont pas sans produire un effet hypnotique, pas très éloigné, contre toute attente, de l'art de la performance (la répétition *ad nauseam* d'un geste quelconque). En composant un univers aux bordures oniriques basé sur des images aux dégradés délicats, Loznitsa fait advenir, sans dialogues ni voix *off*, une communauté paisible en manque de visibilité : celle des handicapés mentaux. De fait, portés par un *Ave Maria* rustique, les visages cabossés qui nous observent en clôture du film modifient, en retour, le regard trop souvent absent ou distant que nous portons sur eux.

Intérêt pour le travail quotidien des « petites gens » et les communautés fortuites ou contraintes, attention portée aux gestes, aux postures et aux rythmes des corps, si des caractères communs courent d'un film à l'autre, *L'Attente* (2000) marque assurément une rupture. Évoluant aux frontières du rêve, le film – des voyageurs en transit dorment dans une gare – tranche par son approche radicalement plasticienne et son atmosphère funeste. L'extrême fragmentation, les gros plans sur des bouches ouvertes ou des mains qui pendent mollement dans le vide, comme mortes, les travellings au cordeau sur des corps avachis, le rythme lourd : les plans vibrent d'une tension macabre qui suggère l'espace de la chambre mortuaire, aux confins de la vidéo art (*The Passing* de Bill Viola) et du cinéma expérimental (*The Act Of Seeing* de Stan Brackage). Rien ne ressemblant plus en effet à un cadavre qu'un corps endormi. Expérience léthargique des chairs hantées par le souffle des respirations et des bruissements d'insectes, cauchemar morbide ou métaphore politique d'un pays paralysé ? *L'Attente*, quoi qu'il en soit, indique la perte d'une certaine innocence, et rompt la relative harmonie entre les hommes et le monde esquissée dans les œuvres précédentes.



La Colonie

77', 35 mm, Russie, noir et blanc, 2001

Les habitants de la colonie vivent dans une grande maison à l'écart du village. Ils s'intègrent par le travail à la vie des paysans.

Image : Pavel Kostomarov
Son : Valerij Petriashvilli
Montage : Sergueï Loznitsa
Production : St. Petersburg Documentary Film Studio
Distribution : Deckert Distribution



Portrait

28', 35 mm, Russie, noir et blanc, sans dialogue, 2002

Un village russe. Les habitants posent avec leur chien, dans leur jardin, devant leur maison... dans la plus parfaite immobilité. Portrait d'une communauté paysanne à travers les saisons dans ses gestes les plus simples.

Image : Pavel Kostomarov
Son : Valerij Petriashvilli
Montage : Sergueï Loznitsa
Production : St. Petersburg Documentary Film Studio
Distribution : Deckert Distribution



Paysage

60', 35 mm, Allemagne/Russie, couleur, 2003

L'hiver. Un arrêt d'autobus dans un bourg de Russie. Les gens attendent le car. Visages dans le froid, bribes de dialogue, fragments de conversations sont embrassés dans un unique mouvement de caméra.

Image : Pavel Kostomarov
Son : Vladimir Golovnitky
Montage : Sergueï Loznitsa
Production : MA.JA.DE.Filmproduktion
Distribution : Deckert Distribution



L'Usine

29', 35 mm, Russie, couleur, sans dialogue, 2004

Une journée dans une usine russe de travail à la chaîne. Des hommes et des femmes actionnent des machines et manient des matériaux. Le geste humain et la mécanique de la machine entrent dans une interaction énigmatique.

Image : Nikolai Efimenko et Sergueï Mikhalkhuk
Son : Vladimir Golovnitky
Montage : Sergueï Loznitsa
Production : Viacheslav Telnov
Distribution : St. Petersburg Documentary Film Studio



« J'ai besoin d'une image »

Conversation avec Sergueï Loznitsa, par Éric Vidal

Pourquoi la projection de *L'Usine* est-elle réglée sur un tel volume sonore ?

Le bruit à l'intérieur de l'usine est naturellement fort et le film dépend beaucoup du son, c'est ce qui le fait tenir debout. J'ai eu la chance de travailler avec un grand ingénieur du son¹ qui a apporté son imaginaire propre. Dans les studios de production de documentaires en Russie, le son se travaillait de manière classique. Il n'était pas pensé de manière spécifique et se limitait à n'être qu'un « son engagé ». Peu de gens considéraient le son comme un élément prépondérant de la dramaturgie. Or, pour moi, c'est très important. J'ai besoin qu'il remplisse le film et, parfois, qu'il le dirige. Car le son joue avec l'imaginaire du spectateur. Il élargit l'espace, notamment quand on montre quelque chose où il ne se passe rien du tout. Dans ce cas, le son sert à transmettre un événement que le spectateur commence à imaginer.

Le montage du son est-il pensé à part ?

Je monte d'abord toutes les images et je montre le résultat à l'ingénieur du son. Il « écoute » l'ensemble, puis il propose les associations qui lui semblent nécessaires. À la fin de *Paysage*, par exemple, on a posé le son d'un hélicoptère au décollage pour renforcer le bruit du départ des autobus. En utilisant ainsi des sons extérieurs, on modifie la perception du spectateur.

Avec quel types de sons travaille-t-il ?

Il a une bibliothèque sonore très importante et, où que l'on se trouve, il a toujours de quoi enregistrer. On ne se dit pas grand-chose. Quand on est en tournage, il part souvent de son côté. Il écoute le monde, il ne le regarde pas.

A-t-il carte blanche ? Vous arrive-t-il d'être en désaccord ?

Je lui explique d'abord l'idée générale et il commence à travailler. Il fait ce qu'il veut mais dans certaines limites. Parfois il me pose des questions sur la qualité de tel ou tel

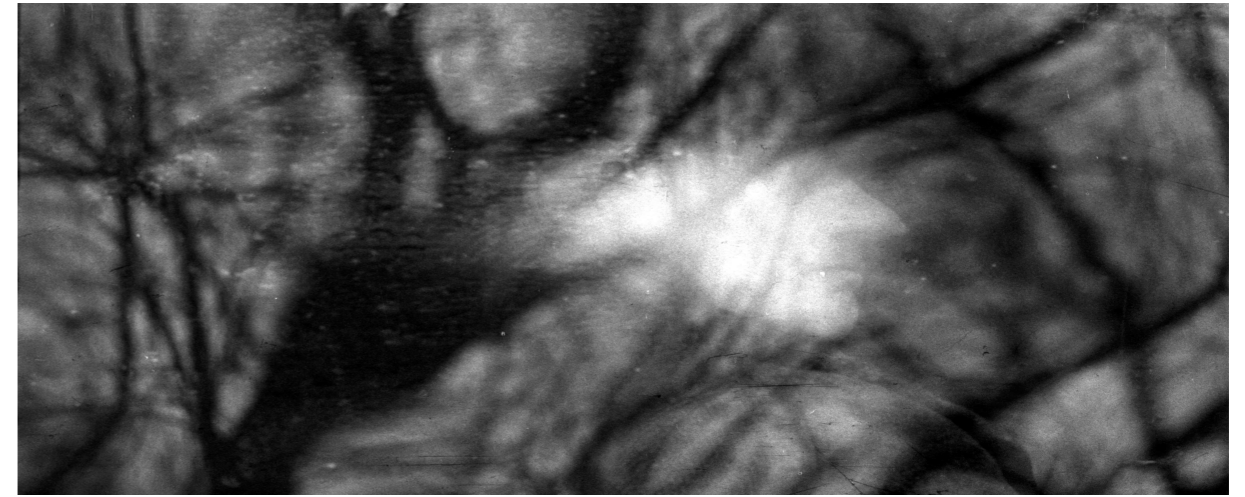
son. Sur *L'Usine*, il a travaillé tous les sons métalliques. Si on les avait laissés tels quels cela aurait donné un effet comique intéressant, mais je ne le voulais pas. On les a donc défaits pour n'en laisser qu'un tout petit peu, au début. Cet ingénieur a une méthode très intéressante. Il pose d'abord toute une gamme sans trop savoir comment cela va sonner. On a ainsi une idée globale du film jusqu'à sa fin. On y revient ensuite de manière plus fine, en se demandant s'il faut ajouter ou enlever des choses. Au dernier passage, le film est nettoyé. Je ne savais pas qu'il fonctionnait comme ça. De mon côté, je suis habitué à monter dans la progression, pas à pas et il m'est difficile d'enlever quelque chose quand je l'ai posé. Par rapport au rythme du montage, j'essaye de comprendre ce qui va ou ne va pas car tout dépend du premier plan.

Tu sembles engagé dans une forme d'épuration, qu'on pourrait qualifier de « bressonienne », qui vise moins à « ajouter » qu'à « réduire » ?

Robert Bresson est l'un de mes cinéastes préférés. Chez lui, les émotions sont toujours cachées, souterraines. Il s'est distancié d'avec les choses. Lorsque je filme, j'essaye d'oublier ma relation à la chose filmée. C'est une question d'éloignement, de mise à distance. J'essaye de dépassionner.

En repérage est-ce que tu entends d'abord comment le lieu résonne avant de filmer ?

On part toujours avec notre matériel, une caméra et un cadreur. Avant les tournages, on visite des endroits qui m'intéressent, mais on ne fait que regarder. Puis on arrive sur le lieu auquel j'avais pensé, et les sensations qu'on a gardées pendant cette phase préparatoire nous accompagnent. Il faut du temps pour assimiler les émotions que l'on éprouve. Quand ce temps est écoulé, on tourne. La manière idéale de travailler serait, une fois le son posé, de laisser le film reposer puis d'y revenir quelques mois après. Mais cela n'arrive jamais.



J'ai le sentiment qu'entre *Portrait* et *Paysage* il y a une rupture esthétique.

Je ne crois pas. Dans *Portrait*, il m'arrive aussi d'utiliser des panoramiques sur des paysages. *Paysage*, en revanche, est la tentative de ne travailler qu'avec une caméra en mouvement. En ce sens, c'est une nouvelle expérience. Le mouvement crée un autre style. On peut donner au spectateur des règles de jeu très claires dès le départ qu'il va comprendre tout de suite. Mais si, au milieu du film, d'autres règles sont énoncées, alors il aura beaucoup plus de mal à les appréhender. Les dix premières minutes de *Paysage* existent pour donner ces règles. Ensuite, le jeu commence. Il faut être très adroit pour donner de nouvelles règles au milieu d'un film, sans faire fuir le spectateur.

C'est peut-être à inventer ?

Ce serait intéressant dans la mesure où une nouvelle règle permet de regarder les choses différemment. Des formes nouvelles existent dans le cinéma, chez Sokurov par exemple.

Tu penses à *L'Arche Russe* ?

Oui.

Que t'inspire ce long plan séquence que la vidéo numérique permet ?

Je pense que s'il avait eu la possibilité de le réaliser en pellicule, il l'aurait fait. Mais j'ai l'impression que c'est à moitié réussi, même si cette expérience d'ordre pictural est très intéressante. Je ne parle pas de la tenue du film, de sa consistance. Seulement de sa forme.

Pour le spectateur, c'est aussi une expérience inédite.

Oui. J'ai une relation particulière aux films de Sokurov, liée peut-être à des perceptions différentes du monde. J'ai le sentiment qu'en termes de formes cinématographiques, ses expériences sont très importantes. Sa célébrité fait que l'on prête attention à ses œuvres. En élargissant notre expérience, il joue donc pleinement son rôle. Il ne faut pas oublier que nous sommes avant tout des spectateurs, et que notre expérience du monde change au gré des évolutions du cinéma. L'apparition du

gros plan, par exemple, a été un choc. Et quand les moyens d'une langue s'épuisent, l'arrivée d'une forme nouvelle un peu complexe apparaît dès lors comme une tentative de renouvellement de cette langue.

As-tu parfois le sentiment que dans le champ cinématographique, le « dispositif » tend à s'imposer ?

Cela dépend de l'environnement général. Nous sommes dans une époque complètement nouvelle où les films ont beaucoup moins de générosité que ceux des années soixante et soixante-dix. Ils sont plus sévères, plus durs. Le développement continu de la technologie a tendance à nous déshumaniser. Prenons l'idée de rythme. Les gens font quelque chose et dans la minute suivante cela n'existe déjà plus, comme s'ils essayaient d'oublier ce qui leur arrive. Tout ça se reflète dans la manière de faire des films. Mais nos sociétés fonctionnent par vague. Quelque chose arrive à son niveau extrême puis change de direction. Des films naissent de cette nécessité et, à leur tour, en engendrent d'autres. La question est de se projeter dans l'avenir, ce qui est difficile. Qui aurait pu imaginer, il y a vingt ans, la place de l'ordinateur dans nos vies ? Or, aujourd'hui, personne n' imagine s'en passer. On change. Il nous change. Il y a toujours de l'inattendu. En ce sens, je ne suis pas particulièrement pessimiste pour le cinéma. Il est important qu'il soit là, qu'il joue son rôle, et qu'il fasse ce qu'il doit faire.

*Propos recueillis par Éric Vidal et Laurent Ait Benalla
traduction du Russe par Laurent Ait Benalla
États généraux du film documentaire,
Lussas (Ardèche), août 2004*

1. Vladimir Golovnitsky, ingénieur du son du réalisateur lituanien Sarunas Bartas.
2. Première école d'État de cinéma au monde ouverte à Moscou en 1919, le VGIK désigne l'Institut national de la cinématographie.
3. Réalisateur né le 27 juin 1941 en Pologne.
4. Camera Buff Amator, 1979.
5. *Trois couleurs : Bleu* (1993) ; *Trois couleurs : Blanc* (1994) ; *Trois couleurs : Rouge* (1994).
6. *One Flew Over The Cuckoo's Nest*, Milos Forman, 1975.
7. *L'Arche Russe*, Alexandre Sokurov, 2002.

Cette question de l'éthique est en effet complexe dans le cinéma documentaire. Dans *Paysage*, as-tu demandé l'autorisation de filmer ?

Non, mais si quelqu'un refusait de l'être, on ne le filmait pas.

Comment as-tu géré cette question avec *Portrait* ?

On a expliqué notre démarche. La caméra n'était pas cachée.

La fiction t'offrirait-elle aujourd'hui plus de possibilités que le documentaire ?

Avec la fiction, tu es seul à créer les situations dont tu as besoin, même les plus extrêmes. Par ailleurs, on sait que ce sont des acteurs qui évoluent sur l'écran. La réception et la perception en sont complètement modifiées. Le spectateur regarde différemment le documentaire et la fiction. Dans le premier, il pense que c'est la vie réelle. Dans la deuxième, il croit que c'est du théâtre. Sauf que, dans les deux cas, c'est complètement faux. Ce ne sont que des ombres sur l'écran manipulées par celui qui réalise le film.

En passant à la fiction, tu vas entrer dans un processus d'écriture. Tes documentaires sont-ils très écrits ?

Je n'écris le projet qu'en vue d'obtenir des financements. C'est une proposition plus qu'une idée. On avait demandé un jour à Eisenstein pourquoi il n'avait pas de bloc note. Il avait répondu : « Je n'ai qu'une seule idée, je n'ai donc pas besoin de l'écrire ! ».

Est-ce qu'il t'arrive d'improviser sur un tournage ?

N'importe quel film est une improvisation. Tu arrives dans un endroit qui t'attire. Tu entends des voix lointaines émaner de ce lieu, et tu comprends que c'est là qu'il faut poser ta caméra. Tu commences alors à improviser. Le plus important est de ressentir l'endroit où tu te trouves. Ensuite, ce n'est que de la technologie.

Tu cites souvent le travail, exemplaire, de Krzysztof Kieslowski. Ses fictions tournées en Occident me semblent plus faibles. Qu'en penses-tu ?

Je ne partage pas ton point de vue. Il a fait trois films en Europe de l'Ouest⁵. Les plus forts sont, à mon sens, *Bleu* et *Rouge*. Il s'agit avec Kieslowski de savoir comment un homme s'approprie une autre culture, et je pense que cela ne le concerne pas. En revanche, on peut évoquer Milos Forman. Ses films de la période américaine ont moins d'humour, de spontanéité. De légèreté, aussi. *Vol au-dessus d'un nid de coucou*⁶ est un film que je place très haut. On pourrait dire la même chose des films de Roman Polanski.

Concernant Kieslowski, n'est-ce pas aussi une question de moyens, entre autres financiers ? Bresson pensait que l'augmentation de ses moyens diminuait sa capacité de bien s'en servir.

Je ressens vraiment cela. C'est vrai qu'une économie réduite exige plus de travail du point de vue de l'imagination. Quand je n'ai pas beaucoup de pellicule, je pense dix fois la chose avant d'appuyer sur le bouton.

Je ne suis pas en train de faire l'éloge de la pauvreté, ce que je veux dire, c'est que la qualité d'un film n'est pas nécessairement liée à la pauvreté de ses moyens.

Cela joue tout de même. Penser une forme simple est stimulant. Avec un budget réduit, je suis libre de faire ce que je veux, j'ai moins de pression. Ce sont les circonstances qui changent.

L'outil numérique libère-t-il aussi de ces pesanteurs ?

Mais qu'est-ce qu'on possède ? Quand on met une cassette et qu'on filme tout ce qui nous entoure, cela ne veut rien dire, ça ne vaut rien. C'est un geste finalement très fainéant. Un professeur de physique me disait que la fainéantise faisait avancer le progrès. L'homme a pensé la voiture pour ne pas marcher à pied, il se libère de tout, mais la grande majorité ne sait plus quoi faire. Enregistrer une grande quantité de rushes diffère le temps de la réflexion au moment où débute le tournage. Tous ces rushes sont plus ou moins inutiles, même s'il faut se garder de généraliser.

Tu n'as pas envie d'utiliser la caméra digitale ?

Pour moi, la question n'est pas vraiment celle de la légèreté ni celle des moyens financiers. Simplement, il me semble que la vidéo n'a pas de qualité picturale. Et moi, j'ai besoin d'une image. Aussi, tant que j'aurai la possibilité de filmer en pellicule, je le ferai.

Peux-tu préciser ce « [j'ai] besoin d' [une] image » ?

La pellicule diffère du numérique par son côté charnel. La vidéo numérique aplatit l'image et réduit l'espace. Elle crée une frontière entre les sujets et entre les objets. Ils existent indépendamment et ne sont plus liés entre eux. C'est une question de lumière et de plans. Dans la vidéo les plans larges « bavent » et les choses « tremblent ». Le numérique donne une autre image de la réalité qui est, pour moi, plus froide. Il crée une discontinuité, une rupture par rapport aux principes de perception. On a l'impression de ne pas ressentir cette différence, mais ce n'est pas vrai.

C'est finalement une question d'éthique.

Non, d'esthétique.

D'éthique, aussi, parce que cela pose la question de la représentation.

Oui, on peut dire ça. Ce sont effectivement des manières différentes de représenter les gens. C'est vrai que la vidéo est plus vulgaire, plus grossière, alors qu'il y a une douceur et une souplesse dans l'image argentique. L'image numérique perd la matière de la pellicule.

C'est dans ce sens-là qu'il y a bien un rapport de co-présence, éthique et esthétique.

Oui, c'est très important, notamment dans les relations entre premier et arrière-plan. Les éléments secondaires dans mon travail sont essentiels. Ils paraissent inactifs, ne semblent pas avoir d'influence sur le sujet en tant que tel, mais ils existent tout autour en remplissant l'espace. Dans *Portrait* par exemple, le décor est très bien décrit, mais les irrégularités et les « trous » parlent aussi. Ce n'est pas par hasard si les peintres ont analysé tout cela.



Dans *Paysage* l'architecture sonore et le travail sur les visages sont remarquables.

Les visages sont en effet très caractéristiques. C'est pour cela que j'ai utilisé le mouvement panoramique. Je voulais donner le sentiment qu'il n'y avait pas eu de choix préalables. Or, même si c'est un mouvement continu, un choix a bien été fait. Mais il est plus large puisque le mouvement englobe un espace plus important.

Les situations drôles ou cocasses que l'on trouvait dans tes premiers documentaires, comme *Demain nous construisons la maison* par exemple, sont absentes de *Portrait*, *Paysage* ou *L'Usine*.

Dans *Paysage*, le comique est dans le langage.

Mais il n'y a pas de comique de situation, de geste.

L'atmosphère globale du film exclut tout cela.

Est-ce lié chez toi à une prise de conscience nouvelle ?

C'est inscrit dans ce que je ressens et ce que je ressens a changé. Même si j'aimerais réaliser un film comique car je ne suis pas triste moi-même. Mais le thème et ses particularités dictent aussi la direction à prendre. Il me semble important de faire des films qui reflètent des situations spécifiques, ne serait-ce que pour les fixer. Ces films n'autorisent pas le mensonge. Dans ce sens, ce sont des documents. L'approche serait identique si je travaillais avec des archives.

Le fait que l'argot ne soit pas traduit dans *Paysage* modifie donc la réception du film, notamment sur le plan comique.

Oui. Les Russes comprennent les intonations et tout ce qui est lié à ces mots. Le spectateur français n'en saisit que le sens global. Dans ce cas, c'est seulement la pensée qui est traduite mais le sens est ailleurs, un peu à côté, autour, travaillé par la langue et les intonations. Ce qui demeure n'est peut-être que l'aspect social des choses. Tout le reste se perd. Certaines expressions sont difficiles voire impossibles à traduire. On rejoint ici le problème de la traduction de la poésie. De fait, il y aura toujours des perceptions différentes. C'est une question de distance symbolique et culturelle. Un peu comme

dans la manière dont on perçoit un jeu de mots : il faut être plongé un minimum dans la culture du lieu.

Contrôles-tu les traductions ?

Même si je les contrôlais, cette distance existerait. Quels que soient les sujets, il y a toujours diverses manières de symboliser les choses. Ainsi chez vous, le marteau est associé au maçon. En Russie, il est associé à la faux. Au cinéma, ces symboles travaillent comme des clichés. Chaque culture a son histoire et ses représentations symboliques. Là aussi se trouve la beauté des choses.

Pour en revenir aux films de Bresson, j'aimerais savoir où est-ce que tu les as rencontrés et ce que cela a généré par la suite ?

J'ai vu d'abord au VGK² *Journal d'un curé de campagne* et *Un condamné à mort s'est échappé*. Quand tu sors de la salle, ces films existent en toi. C'est un sentiment qui ne m'a jamais quitté. Ensuite, j'ai vu tous les autres.

Qu'as-tu appris ?

C'est difficile à dire. Chez Bresson, il y a une relation assez calme aux choses. Il ne se presse pas pour aller vers elles. Il a l'air d'être complètement immobile et les actes sont très infimes. On a toujours l'impression d'être dans l'intervalle, comme si le film était une grande pause où il se passait quelque chose. Mais c'est si peu remarquable que le moindre changement fait aussi changer l'état du monde.

Tu as envie de tourner une fiction. Pourquoi ?

Il y a une frontière éthique importante dans le cinéma documentaire : on ne peut pas raconter tout ce que l'on veut car on filme des gens réels. Cette frontière est très dangereuse à franchir. Le risque de jouer avec la vie des gens existe vraiment. Ce moment où l'on commence à jouir de ce que l'on enregistre est à l'origine de la fiction. Krzysztof Kieslowski³ a réalisé un film passionnant sur ce sujet, *L'Amateur*⁴. L'histoire d'un ouvrier qui filme tout ce qui se passe autour de lui et finit par pénétrer dans la vie privée des gens.

