



Sergueï Loznitsa

l'invité



La vie, l'automne

« ...Nous vivons dans un monde renversé. Quelques années à peine nous séparent de ces temps où les trains, les sirènes de bateaux, les tempêtes, l'homme même étaient muets. Seuls les sourds n'entendaient pas ces figures vertigineuses qui mettaient l'onde sonore en un tel état d'ébullition, de transe, qu'elle en sortait comme purifiée, exsangue, aphone, ayant touché par dilatation à son extrême pôle panique, le silence. Pour n'être que mental, le son manquait-il d'être réel? En tout cas il ne manquait pas d'être ! [...]

Le film muet nous avait donné le monde sous les espèces du silence ; il avait fouillé les zones obscures de l'homme et y avait trouvé les actions héroïques, les contes de fées, les cauchemars, l'épouvante ; l'apparence lui étant refusée, il fut forcé d'exprimer le sous-jacent, le sous-cutané. [...] Et voilà que le *deus ex machina* met au monde le film parlant ! Parlant ? Non, bavard ! La parole avait déjà beaucoup sur la conscience, mais elle n'était jamais tombée si bas qu'on ne pût la relever. [...] Le film parlant n'est vraiment bon que dans la mesure où il est muet. L'essai n'est pas difficile : arrêtez le son du *Chemin de la vie*, rajoutez quelques sous-titres ; c'est un film muet admirable. Trouvez-vous par contre dans une salle de projection où, pour quelque travail technique, on passe l'image seule d'un film parlant courant ; c'est à en mourir de rire. [...] Le cinéma muet permettait un "malentendu" à la fois merveilleux et efficace ; il permettait aussi, autour de lui, comme une marge, une frange de réaction, parfois très violente, une frange de ciné-poème... »

Benjamin Fondane

Cahiers jaunes,
n° 4, 1933

SERGUEÏ LOZNITSA

LA RÉINVENTION SONORE DE LA POÉSIE DU MUET



La vie, l'automne

En juin 2006, la séance de l'invité organisée par la Safire à l'Agence culturelle d'Alsace recevait Sergueï Loznitsa, cinéaste russe né à Kiev en 1964. Déjà la chance nous avait été donnée par Vidéo Les Beaux Jours de voir les films de Sergueï Loznitsa en novembre 2005 au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg. Cinéaste atypique tout en restant extrêmement ancré dans l'histoire du cinéma et notamment du cinéma russe, Sergueï Loznitsa nous propose des films qu'on pourrait qualifier de documentaires-poèmes.

Un regard neuf qui n'a rien oublié et une écoute particulière au bruit du monde et de l'Histoire.



L'usine

Réaliser à deux :

Sergueï Loznitsa et Marat Magambetov

Nous avons fait nos études avec Marat au VGIK (Institut national du cinéma de Moscou) et réalisé ensemble notre premier film *Aujourd'hui nous construisons la maison*. Comme le film et le travail ensemble ont été une réussite, nous avons décidé d'en faire un deuxième : *La vie, l'automne*. Quand on apprend, on est pas sûr de soi et peut-être que c'était aussi une motivation pour travailler à deux. On pouvait coopérer et s'aider l'un l'autre. Je pense que ces deux films nous ont servi à apprendre et nous avons atteint un niveau où chacun a pu ressentir sa propre force, ensuite nous avons travaillé indépendamment. Lorsqu'on travaille à deux il faut toujours être à l'écoute de l'autre, suivre le moindre bruit de la pensée de la personne avec qui tu travailles, ce sont donc des rapports très fins et c'est assez rare que des gens puissent vraiment aller dans le même sens. Bien sûr, ça peut aussi être facile car on peut mettre la responsabilité sur l'autre, mais en fait c'est compliqué parce que lorsqu'on est passionné il faut déjà apprivoiser sa propre passion, et parfois nos passions ne vont pas ensemble, alors commence le jeu des concessions. Nous nous sommes séparés au bon moment, sans conflit.

Aujourd'hui nous construisons la maison, notre premier film, a été réalisé comme un numéro d'attractions. Pour les films suivants je me suis beaucoup plus attaché à l'état, l'état des choses, l'état des êtres. *La vie, l'automne*, notre deuxième film est une sorte de passage. Par exemple quand le tracteur tombe ou que la clôture tombe, j'appelle ça des attractions, c'est quelque chose qui provoque une réaction rapide

et donc momentanée. Les images de l'état ne provoquent pas de réactions spontanées, on se plonge progressivement dedans.

Pour *La vie, l'automne*, nous avons eu un financement provenant de la Saxe et nous étions libres de faire ce nous voulions, nous avons décidé d'aller en province. Pour moi, c'était un endroit inconnu parce que je suis citadin depuis des générations. Nous sommes arrivés sans idée préalable, nous avons trouvé un guide à Moscou. Il y a un proverbe russe qui dit que pour attraper un tigre il faut trouver un chasseur de tigres, en l'occurrence ce fut une dame qui a été notre chasseur de tigres. Elle se déplaçait à la campagne pour faire des enregistrements de chants folkloriques. Elle collectionnait des chants pour un chœur de chants populaires et elle nous a conduits tout simplement là où l'on chante bien. Ensuite nous avons commencé à filmer mais doucement, notre façon de procéder était vraiment très simple: le matin on montait dans la voiture, on se déplaçait à travers des villages différents, et parfois on filmait.

En ce qui concerne la forme elle-même du film, elle a surgi au montage, nous avons compris d'office que le film doit être séparé en chapitres et que l'image et l'humeur doivent être conçues à travers le chant. Après il a fallu trouver cette palette d'états et d'humeurs des gens et inventer le début et la fin. C'est Paradjanov qui disait que ce qui compte dans un film c'est le début et la fin, le milieu tout le monde l'oublie. Ce qui m'intéresse dans les films c'est comment l'image travaille avec nous et comment le temps travaille avec nous. Le son, lui, nous pénètre de manière invisible.

Le montage image, le montage son

Je fais d'abord le montage image en muet, nous faisons le son par la suite, quand toutes les images du film sont montées. Je ne reviens jamais en arrière à cause du son, en tout cas pour le moment je ne l'ai jamais fait. Mais quand je monte les images, je pense toujours au son comme quand je filme je pense déjà au son. Chaque chose est individualisée. J'avoue que pour moi c'est vraiment le travail du son que je préfère. Pour moi le son est plus fort que l'image.

Pour le son, nous faisons comme si nous partions de zéro; nous classons les sons et on voit ce qu'on a. Puis nous procédons à la synchronisation des bruits. Le fond sonore et l'image commencent alors à sonner d'une façon assez rude. Ensuite seulement nous détaillons

une image après l'autre. Pour les derniers films j'ai travaillé avec Vladimir Golovnitsky, un excellent ingénieur du son. À peine je lui expliquais ce que je voulais qu'il me comprenait déjà et je pouvais aller me coucher. Vladimir apprécie le monde par le son, il entend tout.

Souvent, pour les documentaires, il y a peu de gens qui ont ces exigences par rapport au son. Il y a cette opinion que le son doit être tout simplement audible. Et pourtant nous avons aujourd'hui à notre disposition de nouvelles technologies. Autrefois par exemple je ne pouvais pas me permettre plus de dix pistes son. Mon son s'en ressentait. Avec l'ordinateur aujourd'hui il est possible d'en avoir beaucoup plus. Pour notre dernier film, nous avons soixante pistes. Bien sûr les spectateurs ressentent cette expérience d'un son de qualité. C'est à mon avis l'une des voies d'évolution du cinéma, et j'espère que ce sera une exigence permanente.

Pour l'image, quand j'ai du matériel, ce qui est important pour moi c'est de trouver le début et la fin. Quand je monte j'oublie ou j'essaye d'oublier toutes mes idées d'avant le montage, et j'essaye d'être dans un espace fermé où il n'y a que l'image. Je construis quelque chose. Je peux me servir d'instruments tout à fait différents pour construire ce quelque chose: le temps, la manière de monter, le champ noir ou blanc, etc.

Plus on avance dans le film, plus le degré de liberté devient limité. Mais pratiquement tous mes films ont été vraiment fabriqués sur la table de montage: conception et dramaturgie.

Repérages, tournage

L'idéal pour moi c'est de me déplacer avec des gens qui ne demandent pas à filmer immédiatement, qui ne regardent pas tout le temps la montre, qui font semblant d'être détendus, même si en réalité tout le monde est en chasse et en recherche. C'est un état particulier. Bien sûr on peut connaître des endroits où il faut chercher, des points, des carrefours dans l'espace. Il existe des points et des carrefours où il y a vraiment des garanties que quelque chose va se passer, et même s'il n'y a rien, ce sera quelque chose. Par exemple les gares ou les endroits où il y a des gens, le marché ou la fête, ça, ce sont des points basiques, simples. Mais il y a des points plus compliqués et ceux-là il faut les chercher.

Je ne fais pas de repérages. Je me méfie de ce qui est préfabriqué. Un jour, on prépare, mais lorsqu'on revient le lendemain il est possible qu'il n'y ait rien. Alors on se dit: mais j'ai quand même

fait un repérage, j'ai préparé, alors je dois poser ma caméra et faire quelque chose, l'opérateur est là, toute l'équipe est là, et donc je suis obligé de filmer. Mais comme je ne peux pas filmer ce que j'ai préparé, la guerre avec soi-même commence et généralement on perd.

En filmant, on part en fait à la chasse de soi-même. Lorsqu'on affronte l'inconnu, quelque chose de soi, inconnu, se manifeste. N'importe quel film est finalement une réalisation personnelle, une manifestation de soi où l'on se voit là où on ne se connaît pas.

Là, se pose la question de l'opérateur. L'opérateur doit également s'occuper de toi, il doit laisser de côté son ego, il ne chasse pas lui-même, il va avec toi à la chasse. Et pour être honnête et donner honnêtement son ego, il doit croire entièrement qu'avec toi il va rechercher ce que lui-même cherche personnellement. Quand il y a des affrontements avec des opérateurs, cela vient du choc des ego. C'est souvent un drame inévitable parce que dicté par la situation, évidemment avec les acteurs c'est le même problème.

Pour ce qui est des personnages de mes films, il y en a avec qui il faut parler, qui ont besoin d'être mis dans la situation, et d'autres qui ignorent complètement la caméra; ils demandent « *Ab c'est quoi ça? Une caméra? Et bien moi je plante des pommes de terre* ». Ce qui est compliqué c'est d'être à l'intérieur de la situation et de la présenter de l'extérieur. J'ai souvent besoin d'une personne qui soit le modérateur du tournage, qui soit actif comme si c'était lui qui était le metteur en scène. Moi à ce moment-là, je peux me placer à côté et voir comment ça se passe de l'extérieur. Bien sûr il y a des situations où l'on n'a pas besoin de ce modérateur, ça dépend du film.

Par exemple lorsque nous tournions *Paysage*, la situation elle-même servait de modérateur, on était posé devant les gens qu'on voulait filmer, juste une minute avant l'arrivée du bus. Les gens se fichaient complètement de ce qu'on faisait, pour eux c'était monter dans le bus qui était leur préoccupation. Quand on a affaire à une foule, il vaut mieux tout simplement ne pas regarder les gens dans les yeux, parce que lorsqu'il y a beaucoup de monde, il y a rarement des gens qui osent dire le premier mot. Et le premier mot sera prononcé par celui que tu regardes, alors si on ne provoque pas, il n'y a rien, pas de paroles, pas de mots. Parfois c'est assez compliqué. Quand on faisait ce film l'ambiance était assez agressive, évidemment c'était de l'agression cachée mais on la ressentait. Ce n'était pas de l'agression parce

qu'on filmait mais c'était l'état des choses, la dureté de la vie tout simplement, et le risque était de provoquer l'explosion de cette agressivité.

Cadrage

J'ai la chance de travailler avec d'excellents opérateurs, ils viennent d'une très bonne école, ils font un cadrage classique et ont une attitude très soignée vis-à-vis de l'image et de la lumière. Quelquefois c'est compliqué d'expliquer ce qu'on veut, parce que souvent il s'agit de millimètres. Quand je commence à travailler avec un nouvel opérateur, je fais le cadre moi-même. Je lui montre ce que je veux, je fais la première, la deuxième, la troisième image et après il comprend, c'est beaucoup plus simple de montrer que d'expliquer...

Souvent ce qui est important reste en dehors de notre champ de tournage. Le cadre partage le monde en deux parties, ce qui est connu et ce qui est inconnu. Dans un film, il est vraiment important de laisser le maximum à l'inconnu. Par exemple pour un dialogue, s'il est filmé en champ et contrechamp il n'y a pas de tension. Il y a un autre moyen: ne montrer qu'un interlocuteur, une personne et rien de plus, tout de suite il y a une tension qui surgit. C'est donc la forme qui impose la situation dramatique, et cette situation est dramatique non pas par le fait qu'elle le soit dans la vie, mais par notre construction dramatique à l'intérieur de nous-mêmes.



L'usine



Blockade: Fin 1, le transport des morts



Blockade: Fin 2, le feu d'artifice



Blockade: Fin 3, les exécutions

À propos du film *Blockade*

Blockade est un film entièrement réalisé à partir d'images d'archives muettes. Pendant le siège de Leningrad, Roman Karmen, un réalisateur russe connu, avait été envoyé de Moscou à Leningrad pour filmer. Le film qu'il a réalisé au retour est un film de propagande qui s'appelle *Leningrad dans la lutte* et qui célèbre l'héroïsme des assiégés. En voyant les images des rushes, j'ai pensé que certainement il aurait voulu faire un autre film. Alors presque 60 ans plus tard, j'ai réalisé avec ces archives un autre film.

En totalité j'ai eu accès à cinq heures d'archives. Vous avez vu une grande liste d'opérateurs au générique. En trois ans, quarante personnes n'auraient filmé que cinq heures? On ne peut pas croire que ça soit vrai, donc il existe encore d'autres matériaux mais il est impossible d'avoir accès à ces images. Elles sont certainement conservées dans des archives secrètes. On voit que certaines de ces images ont été filmées pour la propagande, et il y a aussi des images mises en scène. Ce qui est étonnant, c'est pourquoi fabriquer des mises en scène alors qu'il y avait assez de choses à filmer de la réalité? Moi je pense que c'est une question de conscience, par exemple quand on a proposé à Griffith de faire un film sur la Première Guerre mondiale, il a dit: « OK, donnez-moi deux armées et je vais vous faire un film ». Il s'agissait d'un documentaire, et ce n'est pas parce qu'il voulait faire de la propagande, c'est autre chose, c'est tout simplement une approche autre du documentaire.

Les images qui ont été faites pour la propagande je ne les ai pas prises. J'ai d'abord gardé trois heures d'images, ensuite j'ai exclu tout ce qui concernait les usines et les fabriques parce que c'est un autre sujet, et les intérieurs, car c'est encore un sujet à part. Comme ça je n'ai gardé que deux heures, peut-être moins. Le travail sur les archives, je l'ai fait avec mon ordinateur, je triais et choisissais, l'outil m'a beaucoup facilité le travail.

Quant aux difficultés auxquelles j'ai été confronté, la première a été qu'il me fallait avoir des épisodes pour rester dans un espace précis. Une autre difficulté a été la durée des images. On filmait à l'époque d'une façon assez brève, à un rythme moyen de six ou huit secondes, le plan le plus long dure vingt secondes. Il fallait donner l'illusion de durée, parce que sinon les images passent trop vite. Moi, je voulais transmettre l'état et c'est pour ça que j'ai utilisé les champs noirs. Avec les champs noirs j'arrêtais les mouvements



Blockade : la femme qui crie

du sujet, disons la vitesse, l'élan du montage. Ensuite, dans le cas de tel ou tel épisode il fallait avoir un début, un milieu et une fin, et après on voit comment disposer les images. Le choix n'est pas immense, rien qu'à cause des saisons. J'ai eu de la chance, parce que je suis tombé sur la séquence des prisonniers allemands, c'était au début de l'automne et il y avait une séquence avec les images des caricatures sur les murs où c'était l'hiver. La séquence avec l'exécution c'était aussi l'hiver donc j'ai pu disposer, construire un triangle. Il y a eu d'autres critères, par exemple je n'ai pas pris les gros plans, j'ai essayé de prendre les plans larges, et tâché d'utiliser le mouvement de la caméra.

Mais la chose importante c'est la structure du film. Dans ce film il y a trois fins. La première c'est lorsqu'on voit le fossé avec des morts et ces images symboliques où deux personnes transportent un cercueil dans le côté droit de l'image. Si je m'étais arrêté là, on aurait terminé avec un seul sens. On peut dire que là, l'histoire de la présence humaine se termine. La deuxième fin c'est le feu d'artifice. À cet endroit on peut dire que c'est la fin historique avec le feu d'artifice en l'honneur de la libération de la ville. Et la troisième fin ce sont les images des exécutions et à ce moment-là, l'interprétation commence.

Pour revenir à la question du plan large, le problème du gros plan est qu'il suppose le début d'une histoire donc un héros. Comme je n'avais pas de personnages principaux, et que tous les participants sont considérés comme tels, il me fallait utiliser des plans larges. Cela n'excluait pas l'utilisation de gros plans mais ils ne devaient pas être dans les endroits stratégiquement déterminants. Mais évidemment il y a des gros



Blockade : les prisonniers allemands

plans, par exemple celui de la petite fille morte. On a essayé d'utiliser ce plan en faisant vraiment attention, c'est-à-dire de choisir un emplacement comme si ce n'était pas parmi les choses les plus importantes. Justement, ce plan est fait pour être le plus important, et ce type de plan est souvent mis à la fin d'une séquence. Pour l'image suivante on revient à l'ambiance, l'atmosphère normale de la ville et il y a du soleil, on entend de la musique qui vient d'une fenêtre, on entend le bruit des talons, tout va bien, c'est comme si on avait été brûlé et qu'après on plonge de nouveau dans un état normal.

Il y a aussi un plan quasi muet, c'est celui de la femme qui crie contre les prisonniers. Si j'avais utilisé le son pour elle (et on a lu sur ses lèvres ce qu'elle disait, elle crie tout simplement « *Salauds* »), si j'avais sonorisé ces mots, même avec une très très bonne actrice, ça aurait sonné faux, et j'aurais perdu toute la séquence. Nous avons décidé justement d'éloigner, de déplacer par le son ce cri et de reposer les accents ailleurs. Nous avons mis de la toux, juste avant il y a une fillette qui pleure et ces bruits attirent notre attention et le cri est couvert. C'est un peu comme le cri de Munch. De toute façon, si on sonorise ce qui est déjà compréhensible sans son, ça ne sert à rien, c'est de trop, c'est une tautologie.

Les mathématiques

De ma première formation je suis mathématicien. Je suis parti des maths parce que ça ne me satisfaisait plus, et je pense que je suis un mauvais mathématicien. C'était la fin de l'époque soviétique et tout s'effondrait. L'institut où je travaillais ne s'occupait plus de rien, c'était plutôt faire semblant de travailler, et moi je voulais faire

quelque chose. La formation russe en sciences humaines était composée de matières telles que l'histoire du parti communiste, le matérialisme historique, le marxisme-léninisme, moi j'avais envie d'être formé en sciences humaines mais pas de cette façon-là. Il me restait trois possibilités : être peintre, mais je ne peignais pas, écrire et apprendre à écrire à la faculté des lettres mais je ne comprends pas comment on peut apprendre à écrire des livres, ou aller à l'école de cinéma. Quand Godard est venu à notre école de cinéastes, il a commencé en disant « *Écoutez, moi je ne comprends pas comment on peut apprendre à faire du cinéma!* » Maintenant je suis d'accord avec lui, mais quand je suis entré dans l'école, je ne le savais pas.

Mais je me sers des mathématiques pour mon travail. Tout est mathématiques, je parle de fréquences, etc., les maths c'est le moyen de décrire, c'est un moyen très abstrait et je me sers de cette méthode. Les maths c'est ouvert, absolument ouvert à l'interprétation. Il y a beaucoup de règles qu'on peut utiliser et dont les statistiques sont la base. Les maths sont pour moi un moyen de description.

Fiction et documentaire

Pour moi, tout est fiction.

Où est la frontière et quelle frontière? C'est une question compliquée qui ramène à : que comprenons-nous sous le terme "documentaire" et qu'est-ce qu'un "document"?

Par exemple quand vous délimitez véritablement l'espace par le cadre, que d'une façon inévitable vous recherchez une composition, et que dans cette composition il y a des points très importants et d'autres secondaires, – lumière et obscurité, interaction entre les figures –, des choses qui n'auraient jamais existé sans ce cadre, ce n'est plus un document. C'est quelque chose qui vit selon des lois différentes, les lois du cinéma, il ne s'agit plus des lois de la vie d'où vous avez sorti cette composition. Le film est toujours construit sur des points très importants et ces points ne dépendent pas de ce qui s'est passé dans la réalité. Mais ça dépend de notre perception du temps, si c'est à la dixième ou quarantième ou cinquante-deuxième minute, l'importance de l'image dépend de sa place dans le film. Disons que c'est une règle de ce jeu qu'on appelle le cinéma, alors je reviens à la question : qu'est-ce qu'un "document"?

Mais en ce qui concerne le documentaire il y a une vraie limite, une frontière au-delà de

laquelle selon moi on ne peut pas passer. Quand vous filmez des gens vous êtes responsable de leur image, et toujours cette question éthique apparaît. Il y a des thèmes qui ne peuvent pas être réfléchis et filmés dans le cinéma documentaire parce qu'ils mettent les personnes dans une situation éthiquement impossible. Par exemple, est-ce que le film *Caché* de Haneke aurait pu être filmé en documentaire?

**Propos recueillis
lors de la séance de l'invité**



Blockade : la petite fille morte

À PROPOS DE LA VIE, L'AUTOMNE



La vie, l'automne : le temps



La vie, l'automne : conversation



La vie, l'automne : la joie



La vie, l'automne : de quel côté t'attendre ?

D'entrée de jeu cette pastorale nous entraîne dans le fictionnel. Une femme dit (récite?) comment elle a trouvé son mari. Dit-elle un poème, le texte d'une chanson ou raconte-t-elle sa vie? L'homme, celui qui est devenu son mari, Vania le goujat, est-ce effectivement cet homme qui se tient au loin, près du tas de bois? Les premières images de ce film sont comme un avertissement d'un mode littéraire ancien nous indiquant que voilà, ce n'est pas l'auteur qui écrit mais que ce que nous allons lire est un manuscrit trouvé par l'auteur et qui est passé par différentes mains. Les images de ces campagnes de Russie, maintes personnes les ont vues, mais c'est Sergueï Loznitsa et Marat Magambetov qui en sont les auteurs et qui nous les livrent dans leurs formes propres. Tout au long du film, nous entendrons les paysans des villages chanter et dire. La chanson qui parle de ce qu'on vit et comment on vit là, au village. Le héros de la chanson est un autre qui vous ressemble, et lorsqu'on chante, le héros, c'est soi. Oui, l'homme à la balalaïka qui chante la souffrance d'un jeune homme prisonnier, c'est bien le même jeune homme vieilli assis sur un pauvre banc au bord de la rivière. Les femmes regardent les hommes, ces ivrognes... Et elles rient en douce, espiègles, on imagine qu'elles leur ont joué bien des tours.

Les ciels, les prés, la rivière, les arbres, les palissades, les constructions du village filmés par Sergueï Loznitsa et Marat Magambetov rappellent à des moments des images d'Andreï Tarkovsky. Et sous-jacentes, des choses, des images, des sensations cinématographiques qui ont été nourricières.

Poésie mathématique d'un Loznitsa très familier de ce domaine? Le plan du chapitre intitulé "Le temps" est sidérant dans sa simplicité, sa poésie et son épure. L'eau de la rivière prend tout le cadre, une femme ramant dans une barque pénètre le champ en bas à gauche, elle fait avancer sa barque dans une ligne diagonale quasi parfaite et ressort en haut à droite de l'image. Mouvement et durée, espace-temps du plan. Plus tard dans le film on pourra voir le mouvement de l'équilibre avec une femme portant une longue perche sur son dos et traversant un champ et le champ cinématographique.

Là où, pour moi, ce cinéma rejoint le cinéma muet selon Benjamin Fondane et le nomme, c'est dans le chapitre du film intitulé "Conversation". On connaît des maîtres du muet contemporain comme Otar Iosseliani. Ce qu'osent Sergueï Loznitsa et Marat Magambetov, c'est de nommer "Conversation" une conversation que l'on n'entend pas. Deux femmes parlent entre elles, en présence d'un homme légèrement décalé d'elles. On voit l'homme entendre et écouter, il est fixe, muet, l'oreille attentive et le regard ailleurs que vers les femmes. Parler de la force du muet de ce film c'est parler de la force du, (des) son(s) du film. Un son qui intériorise l'événement au lieu de nous le projeter à la figure, qui nous donne une autre image que l'image du film, une image mentale que seul le son ou l'absence de son sont capables de produire.

Dans "La joie", nous voyons une femme-ours qui danse, elle a la beauté et l'élégance des grands animaux, et avec elle la terre danse, c'est une danse spontanée à la limite ou à l'origine du



La vie, l'automne

chamanisme, lorsqu'elle lâche son bâton nous sommes dans un tableau de Bruegel, le ciel, la terre, la lumière participent au mouvement joyeux et pathétique d'une humanité fruste mais si sensiblement intelligente. Une sensibilité animale pure contre ce qui dans l'Histoire nous a montré une bestialité nourrie de civilisation.

Dans le chapitre suivant "La mort", c'est à la mort du cochon que nous assistons et puis soudain à une virevolte fictionnelle qui nous laisse pantois. Un tracteur se renverse, Sergueï Loznitsa et Marat Magambetov nous montrent le ciel à l'envers. Oui, c'est ainsi que les hommes meurent parfois dans ce village, d'un accident de tracteur.

Pleurer l'attente du soleil comme on pleure l'amour dont on ne sait où est le lieu du rendez-vous, encore une chanson, et un dos large devant un horizon. Est-ce la vieillesse ou les pleurs qui font trembler la voix? La voix d'une femme au couchant. « *De quel côté t'attendre?* »

La fin du film boucle un récit, moins de manière narrative ou concluante que comme une façon de reprendre l'ouverture. Un chant parlé, une histoire

transmise par l'oralité? Le film peut recommencer, inusable dans son presque rien et son infini.

Il y a une tendresse immense dans ce film et je me demandais d'où elle venait. Bien sûr, je voyais le temps, les plans, le son, mais ce n'est pas cette presque perfection de la forme qui pouvait mémoriser autant. J'ai compris après. Sergueï Loznitsa et Marat Magambetov nous montrent des victimes, mais pas au sens classique du terme, là nous sommes face à des victimes de l'amour et de la nature et qui aiment l'amour et la nature. Une drôle d'alchimie résistante. Celle de l'idiot. Le magnifique *Idiot* de Dostoïevski. À relire d'urgence, comme à voir les films de Sergueï Loznitsa, comme à revoir le film de Kurosawa adapté de Dostoïevski, comme à se replonger dans des sources nourricières qui n'ont en rien perdu de leur force. Vous vous souvenez de cet idiot de gosse habité d'amour et de désir qui se glissait sous les barbelés dans *L'enfance d'Ivan*? Là non plus il n'y avait pas besoin de couleur pour voir ses yeux, ni des Walkyries pour raconter la guerre.

Marie Frering

LE VGIK DE MOSCOU

Fondé à Moscou en 1938, l'Institut national du cinéma (VGIK) est l'une des plus prestigieuses écoles de cinéma au monde. Du temps de l'URSS, il forma un nombre important de cinéastes russes, ukrainiens, géorgiens et d'autres républiques allogènes, des pays du bloc socialiste et du tiers-monde. Creuset de talents reconnus internationalement, il eut pour professeurs éminents Sergueï Eisenstein, Vsevolod Poudovkine, Sergueï Guérassimov, Sergueï Youtkévitch, et, parmi d'autres, les Ukrainiens Alexandre Dovjenko, Igor Savtchenko, Serge Bondartchouk. C'est du VGIK que sortirent les réalisatrices ukrainiennes Kira Mouratova, Laryssa Chepitko, et les piliers du fameux courant poétique, communément appelé École de Kiev : Sergueï Paradjanov, Yourii Illienko, Léonide Ossyka...

De tout temps, le VGIK n'intégra que les meilleurs éléments. Le cas de Sergueï Loznitsa n'est pas isolé, puisque depuis l'indépendance de l'Ukraine (1991), d'autres étudiants ukrainiens continuent à se former à Moscou, bien qu'il existe une faculté et un institut du cinéma à Kiev. L'enseignement s'y déroule sur une période de quatre ou cinq ans, sous forme de *master class*. Chaque promotion compte environ 250 étudiants, répartis entre différentes sections (art dramatique, réalisation cinéma-TV, scénario, photographie, son, montage, décoration, animation, production). L'Institut possède un studio disposant de quatre pavillons et un centre de recherche sur l'histoire du cinéma qui contient des documents uniques, où travaillent 200 enseignants et chercheurs. Le VGIK organise chaque année son propre festival de films d'étudiants.

Lubomir Hosejko

FILMOGRAPHIE



Aujourd'hui nous construisons la maison

Sergueï Loznitsa, Marat Magambetov
1996, 28', 35 mm, noir et blanc, Russie
Production Alexander Rafalovsky

La vie, l'automne

Sergueï Loznitsa, Marat Magambetov
1998, 35', 35 mm, noir et blanc, Allemagne/Russie
Production Pop Tutu Film

L'attente

Sergueï Loznitsa
2000, 25', 35 mm, noir et blanc, Russie
Production St. Petersburg Documentary Film Studio

La colonie

Sergueï Loznitsa
2001, 1 h 17, 35 mm, noir et blanc, Russie
Production St. Petersburg Documentary Film Studio

Portrait

Sergueï Loznitsa
2002, 28', 35 mm, noir et blanc, Russie
Production St. Petersburg Documentary Film Studio

Paysage

Sergueï Loznitsa
2003, 1 h, 35 mm, couleur, Allemagne/Russie
Production MAJ.A.DE. Filmproduktion

L'usine

Sergueï Loznitsa
2004, 29', 35 mm, couleur, Russie
Production Viacheslav Telnov

Blockade

Sergueï Loznitsa
2005, 52', 35 mm, images d'archives, Russie
Production St. Petersburg Documentary Film Studio

Artel

Sergueï Loznitsa
2006, 30', Beta SP noir et blanc, Russie
Production St. Petersburg Documentary Film Studio

Les films de Sergueï Loznitsa
sont consultables à la vidéothèque
de la Maison de l'image.

la lettre

Filmer en Alsace

Safire/Vidéo Les Beaux Jours
AUTOMNE 2006