

**SERGEÏ LOZNITSA**

## **SERGUEÏ LOZNITSA. Quatre documentaristes russes.** *In : Revue Images documentaires, 2004.*

### ***L'attente* de Sergueï Loznitsa**

« Lorsque notre sommeil n'est rien qu'un œil /  
non-sommeil – acteur agissant/... »

Lors d'un entretien au Cinéma du Réel en mars 2004, Sergueï Loznitsa me raconta qu'un souvenir d'enfance était à l'origine de son court métrage *L'Attente*. Lorsqu'il rendait visite à sa grand'mère avec ses parents, ils voyageaient en train de nuit et se trouvaient forcés de faire halte dans une gare isolée dans la campagne, dans l'attente d'une correspondance. A leur arrivée, tout le monde dormait déjà. La famille quittait la salle d'attente avant l'aube, dans un état de demi-sommeil. « Nous nous sentions vivre dans une autre réalité, dans un état entre veille et sommeil. Il y avait un abîme entre ces deux états » se souvient le cinéaste.

Comment filmer le sommeil ? Les corps endormis se livrent au regard dans un état de vulnérabilité et de souffrance souvent. Les contempler provoque chez le spectateur un sentiment de contrariété, comme s'il s'agissait d'un acte indécent, d'une curiosité malsaine. Cela d'autant plus lorsqu'il s'agit de dormeurs réunis par le hasard d'un voyage dans le huis clos d'une salle d'attente. La promiscuité du lieu les oblige à adopter des poses inconfortables qui les supplicient.

Ce lieu, enfin, ne représente-t-il pas l'antichambre létale, la communauté des corps tourmentés par l'exode ?

Certains artistes ont su traduire semblables situations en évitant les pièges évoqués et en suscitant au contraire, chez le lecteur ou le spectateur, l'émotion que procure la vision d'une beauté mortelle, pour reprendre l'expression du poète anglais Gerard Manley Hopkins. Je pense au sculpteur Henry Moore lorsqu'il dessine, en 1940, les Londoniens dormant dans le métro pendant les alertes. Le cinéaste arménien Artavazd Péléchian filme avec limpidité et amour les visages endormis des passagers d'un train les ramenant au pays (*Fin*, 1982)

Sergueï Loznitsa explore, dans ce premier court métrage, *L'attente*, un état limite à travers des images somptueuses où ténèbres et lumières se répondent.

Comme il le fera dans les films suivants, le cinéaste choisit de filmer un lieu unique, la salle d'attente d'une gare, réunissant une communauté de passage, les dormeurs, dans l'attente de l'aube qui verra l'arrivée du train.

Il réalise de longs plans séquences des dormeurs isolés ou en petits groupes, de leurs visages ou de leurs corps, des mouvements qui animent parfois leur immobilité.

Le son est aussi important que l'image, sinon davantage. Qu'il s'agisse du sifflement du train et du fracas des roues, du grincement des portes, du mugissement du vent, ou des respirations, des soupirs et des râles. L'épaisseur des ténèbres est traversée de bruits et la nuit remue, vivante.

C'est également, tout autant que par la lumière, que le cinéaste évoque pour une oreille fine le passage des saisons et l'éternité insulaire où baigne la salle d'attente et ses dormeurs. En effet, au début du film, on entend la stridulation des cigales et le bourdonnement d'un insecte dans l'obscurité. Se développe ensuite une partition de bruits évoquant l'automne et l'hiver, la pluie ou la violence du vent.

La plupart des voyageurs dorment repliés sur eux-mêmes. Ils cherchent à se protéger de la promiscuité par des gestes d'une extrême tension. Ils paraissent au supplice parfois. Un jeune milicien dort la tête plongée entre ses genoux. Les corps des dormeurs basculent dans le vide. Un homme s'arc-boute à un banc de bois.

Lorsqu'un dormeur frôle son voisin dans son sommeil, il s'en écarte aussitôt, brusquement.

La salle d'attente est un lieu de solitude, mais soudain le cinéaste capte le jaillissement de mains anonymes d'un groupe de dormeurs comme l'écume d'un tourbillon.

Le regard se concentre sur les têtes des dormeurs. Un vieil homme dont la calvitie est auréolée de fins cheveux blancs cache son visage dans ses mains abîmées par le travail de la terre et dont les doigts sont fortement noués.

Un enfant dort la tête renversée, la bouche légèrement ouverte. Ses cheveux sont collés par la transpiration. La caméra quitte lentement son visage et descend pour se fixer sur son corps dressé entre les genoux de sa mère.

Un homme à la barbe clairsemée dort une main posée sur le front. Il respire avec difficulté, émet un léger râle. Une paysanne s'éveille, se passe la main sur le visage, rajuste son fichu et se rendort aussitôt.

La succession de ces portraits de dormeurs suscite un sentiment d'intromission de la nuit en notre regard, comme si nous étions soudain physiquement transportés dans cette seconde vie qu'est le rêve, ces portes qui nous séparent du monde invisible, comme le pensait Gérard de Nerval.

## **La Colonie**

Le film de Sergueï L'Onitsha s'ouvre sur l'image d'une grande maison.

C'est l'aube. La brume se dissipe lentement. Je songe à la description de la maison de campagne de Tchaïkovski dans *Le roman des forêts* de Constantin Paoustovski. Elle débute le roman. La voici : Le manoir de bois, desséché, se fissurait de vieillesse. Et peut-être aussi du fait de se trouver dans la clairière d'une forêt de pins qui, tout au long de l'été, exhalait des bouffées de chaleur. Parfois le vent soufflait, mais sans pénétrer par les fenêtres ouvertes, pas même dans une pièce située sous les combles. Il se bornait à bruire dans les cimes, traînant au-dessus d'elles des kyrielles de gros cumulus blanc » 1/.

Le cinéma de Sergueï Loznitsa évoque le très ancien monde paysan que l'on peut découvrir dans les poèmes de Sergueï Essenine, les romans d'Andreï Platonov, de Léonid Leonov, de Constantin Paoustovski.

Des silhouettes marchent en file indienne sur le sentier qui traverse la forêt. Ils arrivent à la première maison de bois du village. Une charrette de foin attend devant le perron qu'on la décharge.

On comprend que les hommes de la colonie viennent travailler au village. Ils donnent un coup de main au ménage, pour battre les tapis, balayer la cour, fendre le bois de chauffage.

A la colonie, des hommes oisifs regardent distraitement la télévision.

A contre-jour, près de la fenêtre, un coiffeur passe une tête d'homme rude à la tondeuse électrique.

La vie quotidienne est constituée de minuscules événements qui la ponctuent à peine.

Un homme assis sur un banc devant la maison enfiler une botte avec difficulté. Un autre écrit une lettre, couché sur le ventre, avec une application d'illettré. Apparaît une femme en cache-poussière blanc.

Nous sommes dans une institution.

Le cinéaste alterne les scènes de travail dans les champs et au village avec les portraits des habitants de la colonie. Le contrat qui lie ceux-ci aux villageois relève peut-être de l'entraide paysanne (pomotch) telle que la décrit Pierre Pascal dans son livre *Civilisation paysanne en Russie2/* : « L'entraide est un travail gratuit, à charge de revanche non précisée, non exigible juridiquement, mais moralement obligatoire. »

Sergueï Loznitsa montre comment les habitants de la colonie les plus valides s'intègrent par le travail à la vie villageoise. Peu à peu, bien que la caméra soit discrète, on apprend à les reconnaître à leur démarche vacillante, somnambulique, à leurs arrêts soudains.

Les visages filmés au réfectoire de la colonie manifestent davantage l'état de délabrement de ces exclus de la société. Certains portraits de groupe sont plus explicites encore. Quatre

hommes sont assis sur un banc. L'un d'eux feuillette fébrilement une revue rit, prononce des sons inaudibles, glousse, se tournant sans cesse vers son voisin qui demeure impassible.

Certaines scènes relèvent d'une veine burlesque et tendre. Un taureau attend son maître à la sortie du réfectoire. Chacun lui adresse la parole et le cajole sans crainte. Un homme donne à manger à un cheval au milieu de la prairie. Il fourre dans sa casquette des morceaux de pain qu'il présente au cheval.

A la fin de leur journée de travail, les hommes rentrent à la colonie. Leurs pas sont lourds et leur démarche rappelle celle des prisonniers. Une femme robuste attend les retardataires, les mains vigoureusement posées sur ses hanches. Le taureau de la colonie ferme la marche. Elle lui donne quelque chose à manger dans la main.

D'autres scènes enfin suscitent la compassion. A la fin du film, l'arrivée d'une charrette où gisent des handicapés. Il faut les aider à en descendre, les soutenir et les porter tant leurs jambes sont faibles.

L'œuvre de Loznitsa développe, par longues séquences alternées entre les travaux villageois et la vie à la colonie, par des scènes lyriques ou burlesques, une approche en crescendo d'un monde marqué par l'exclusion et le malheur. Elle se termine par une séquence de portraits magnifiques. Visages burinés comme des écorces d'arbres. Regards intelligents, lucides, attentifs à l'autre. Sourires éclairés du dedans. Humanité souffrante. Dignité.

1 : *Le roman des forêts*, suivi par *Le pays de la Meschiora*. Paris, Gallimard, Coll. Littératures soviétiques, 1971.

2° Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1969.

## Portrait.

« Entendez-vous, entendez-vous, ce bruit sonore ?

C'est le râteau de l'aube sur les forêts. »

Sergueï Essénine.1./

Un village russe enseveli sous la neige.

Un homme porte un bissac. Une femme tire un traîneau de la main droite et tient dans la main gauche un panier d'écorce tressée d'assez grande dimension. Un couple âgé est assis sur un traîneau. Trois femmes sont debout devant le hangar. Ce sont des paysans.

Le cinéaste leur a demandé de poser pour lui deux ou trois minutes dans la plus parfaite immobilité. La contrainte ainsi imposée arrête le temps et introduit l'éternité des figures.

Sergueï Loznitsa contracte dans ces étonnants portraits les mouvements contraires qui ailleurs dissocieraient l'art du photographe et celui du cinéaste.

Un premier regard scrute les visages et les corps. Sont-ils morts ou vivants ? Le spectateur guette les signes qui manifestent la vie des personnages. Un cillement des yeux, le fléchissement d'une jambe, une veste soulevée par le vent. Ils vibrent de l'énergie que communique la terre aux arbres et aux hommes lorsqu'ils lui appartiennent totalement.

L'introduction dans le champ d'un animal familier fait écho à la vivacité intérieure des personnages.

Il y a enfin la richesse infinie du monde sonore qui mobilise l'oreille et qui, dans le silence de la campagne hivernale, nous fait écouter l'image. Abois des chiens, mugissement du vent, grincement des arbres.

Le film est composé de trois parties séparées l'une de l'autre par de longs panoramiques horizontaux qui ouvrent l'espace du village et le déploient aussi loin que porte le regard.

Printemps. La rivière est en crue, ses sombres remous ont une odeur de neige. Le courant rapide frappe les rives avec un bruit violent qui peu à peu s'apaise. Y succèdent des chants d'oiseaux.

Portraits de femmes à la rivière. Elles se reposent après la lessive. Un couple est assis sur un pneu de camion. Une femme devant la grange porte un râteau de bois. La composition du tableau est parfaite.

Les lattes de bois qui couvrent les toits forment avec l'outil un jeu d'obliques dont le personnage est le moyeu.

Le cinéaste compose chacun des plans de son film comme le ferait un peintre d'icônes. Il saisit les gestes les plus simples dans ce qu'ils manifestent de très ancien, d'immuable.

Les champs sont couverts de brume. Le jour se lève. C'est l'été.

Un homme dans une barque. Il a abandonné les rames. Pensivement, il appuie la main droite sur sa joue.

Un autre est assis sur la rive et contemple l'eau de la rivière. Un petit chien sort de l'ombre dans un frétillement.

On ne saurait décrire en détails chacun des personnages ou des groupes filmés par Sergueï Loznitsa.

Ils posent souvent debout, dans leurs habits de travail. Ils tiennent les mains le long du corps comme pour un salut. Ils sont enracinés comme les arbres du paysage.

Portraits d'humilité et de fierté à la fois d'appartenir à une communauté que le temps n'entame pas. Leurs visages déposent en nous dans l'anonymat et rayonnent sourdement comme éclairés d'en bas.

Dans ce poème à la terre, l'absence de ciel doit être remarquée. Univers terraqué où le lien avec le sol s'affirme avec un lyrisme puissant.

1./ *La confession d'un voyou et autres poèmes*, traduit du russe par Marie Miloslawsky et Franz Hellens. GLM, 1956.

## Entretien avec Sergueï Loznitsa.

**Serge Meurant :** *Pouvez-vous nous parler de ce qui, dès l'enfance peut-être, puis au cours des années qui précédèrent votre entrée à l'école de cinéma, en 1991, a nourri votre désir de réaliser des films ?*

**Sergueï Loznitsa :** Pendant mon enfance, j'ai beaucoup pratiqué la photographie. Mes parents sont des mathématiciens. Ils construisent des avions. Ils m'ont dirigé vers des études techniques. Ce qui m'intéressait. J'ai terminé mes études supérieures dans les domaines de la cybernétique et de l'intelligence artificielle.

J'ai lu beaucoup de textes philosophiques, de livres sur l'art également. Dans mon enfance, j'avais un livre préféré qui portait comme titre : « L'Art ». Il était arrivé, par hasard, dans notre bibliothèque car mes parents possédaient surtout des livres spécialisés. Il comportait de nombreuses reproductions de tableaux de différents musées. Il y avait aussi quatre livres de moindre importance que j'aimais lire, avec des illustrations d'un peintre danois.

Je me souviens d'une image où des gens sont assis sur un banc. C'est l'automne. Les feuilles tombent. Il commence à neiger. Lorsque, ensuite, j'ai réalisé mon film *L'attente*, je me suis inspiré de cette illustration.

Mais ce film est né de toute autre chose encore. Lorsque j'étais enfant, nous allions rendre visite à ma grand'mère. Nous voyagions en train de nuit et nous étions obligés de changer de train en pleine nuit. Il y avait une salle d'attente réservée aux mères et à leurs enfants. C'était une très grande pièce avec beaucoup de lits. Elle était éclairée par une unique lampe située à l'extérieur, derrière la fenêtre. Nous arrivions très tard. Tout le monde dormait déjà. Et nous repartions alors que personne n'était encore éveillé. Nous sortions à tâtons car le jour n'était pas encore levé. Nous étions alors dans un état entre veille et sommeil. Nous avions encore envie de dormir. Nous trébuchions presque. Nous nous sentions vivre dans une autre réalité. Il y avait un abîme entre ces deux états. Le souvenir de cette atmosphère de la salle d'attente des mères et des enfants m'est revenu lorsque je réalisai ce film.

**SM.** *La vision de votre film m'a fait songer au poème de Iossip Brodsky **L'élégie à John Donne** 1/ Connaissez-vous ce poème ?*

**SL.** Vous êtes tombé juste.

**SM.** *Pouvez-vous nous parler de l'école de cinéma que vous avez fréquentée ensuite, de sa pédagogie, de vos professeurs, de vos camarades de cours, des moyens mis à la disposition des étudiants ?*

**SL.** Le VGIK est une école absolument remarquable du point de vue pédagogique.

Mes professeurs enseignaient depuis les années 50. C'étaient des gens qui avaient travaillé avec des cinéastes comme Eisenstein. J'ai participé à un séminaire de littérature sous la direction de Dovjenko aux côtés d'Otar Iosseliani. Il y avait également des professeurs qui avaient enseigné à Tarkovsky. Chacun de ces professeurs avait ses qualités particulières. Tout cela se ressent lorsqu'on étudie dans un tel endroit. Cette tradition d'une extrême

qualité se transmet par ces gens-là. Il y avait donc beaucoup de matières d'un niveau très élevé. Des professeurs absolument géniaux nous enseignaient la littérature étrangère. Ils rivalisaient entre eux. Chacun d'eux avait sa conception du développement de la littérature étrangère. D'autres professeurs nous ont appris les théories de la perception. D'autres encore nous ont enseigné l'art de l'Occident.

Nos études commençaient dès huit heures du matin par des projections. Ensuite, il y avait cours. Puis à nouveau des projections, suivies de cours. Et le soir, par-dessus le marché, je courais au musée du cinéma. On regardait énormément de films. Il y avait, à l'époque, beaucoup de copies piratées. C'est ainsi que j'ai vu pour fois *Blow up* d'Antonioni, dans une version noire et blanc ! Quand, ensuite, j'ai revu ce film en couleurs, j'ai été fortement étonné. J'ai également vu, en noir et blanc, *Le Crépuscule des dieux* de Visconti.

Au moins, une fois par semaine, nous pouvions passer commande de films que nous souhaitions voir. Ils nous étaient alors projetés.

Le VGIK possédait une importante filmothèque.

C'est ainsi que j'appris à la table de montage comment Fellini avait monté certains de ses films.

La monteuse qui avait travaillé sur le film de Tarkovsky *Andreï Roublev* nous donnait le cours de montage. C'était une fanatique. Elle nous enseignait les règles générales du montage et ensuite elle nous fournissait le matériau, la pellicule, le positif, et à partir de ce matériau nous devons nous-mêmes refaire un montage. Pendant que l'on travaillait, elle s'approchait de nous et observait ce que nous faisons. Cela en silence. Parfois, elle sursautait, rien de plus. Et cela suffisait pour nous mettre mal à l'aise. Mais elle ne disait rien...

Le VGIK se trouvait à côté du Studio Gorki. Nous allions régulièrement y chercher de la pellicule. Parce que, de temps en temps au Studio Gorki, ils jetaient les positifs. Cela n'était naturellement pas légal. Notre professeur de montage savait où se trouvaient les chutes en question et nous envoyait là-bas en connaissance de cause. Nous pénétrions au Studio à travers un trou de la palissade.

Une fois nous avons récupéré des chutes du film d'Eisenstein *Que Viva Mexico*.

**SM.** *Après avoir coréalisé un premier film avec M. Mangbetu, « Aujourd'hui nous construisons une maison » vous réalisez seul « L'Attente » et les trois films suivants « La Colonie », « Portrait » et « Paysage ». Ils construisent un ensemble d'une grande cohérence, à tel point qu'on peut déjà considérer qu'il s'agit d'une œuvre. Ils parlent de la Russie profonde, de ses paysages et de ses gens.*

*J'aimerais que vous nous parliez de vos films à partir d'un certain nombre de thèmes qui me semblent constitutifs de votre œuvre. Il y a d'abord le traitement très particulier de la parole et des mots développé d'un film à l'autre.*

**SL.** *Dans mon dernier film *Paysage*, il était très difficile de traduire les sous-titres parce qu'il fallait, à travers ceux-ci, traduire le sens profond des mots. Tout joue. Et notamment*

l'intonation et les accents, leurs connotations. Car c'est tout cela que véhicule le sens du film. Il fallait également faire ressortir tout ce qui n'avait pas été utilisé. Il s'agit de fragments de phrases. Il aurait fallu rédiger des notes pour chaque sous-titre pour pouvoir rendre compte de chaque conversation. Or il est impossible d'annoter des paroles poétiques par des commentaires prosaïques.

**SM.** *Les conversations ont-elles été enregistrées au moment du tournage ou à d'autres moments ? De manière synchrone ou non ? La bande sonore de « Paysage » est-elle conçue comme une partition musicale ?*

**SL.** Oui, c'est exactement cela. J'ai conçu la bande sonore comme une partition. Il y a quatorze heures d'enregistrements. Réalisés au même endroit mais à d'autres moments. Pas au moment de la prise de vue.

Ensuite, le réalisateur du son et moi, nous avons classifié le texte selon l'expressivité des voix. C'était un travail très difficile. Nous avons construit avec cette matière sonore, un soubassement général.

Ensuite, nous avons monté les détails. Nous avons conçu le texte comme une sinusoïde, avec des variations correspond aux images. J'ai tenté d'exprimer le spectre des voix le plus large. Des voix les plus brutales aux voix les plus douces. Et j'ai construit cela de telle sorte que l'histoire ne se termine pas et qu'elle tombe comme cela de façon abrupte.

**SM.** *Si on pose le son en rapport avec l'image, il me semble que le temps de la caméra permet de saisir chaque visage ou chaque groupe de telle façon que la personne ou le groupe filmé puisse réagir à la caméra. Cela soit en faisant face à la caméra, soit en se fermant, soit encore en se détournant d'elle. .Ce qui crée un mouvement à l'intérieur de chaque portrait.*

*Cette analyse traduit-elle correctement votre démarche ?*

**SL.** C'est ainsi. Tout à fait. Vous avez parfaitement vu cela. Le temps possède des qualités différentes, lorsque la caméra est en mouvement et lorsqu'elle s'arrête. Lorsque la caméra s'arrête, je comprends le temps, je le sens intuitivement. Je sens les chutes et les remontées dans le cadre. Par contre, dans mon dernier film, *Paysage*, c'est quelque chose de tout à fait particulier de comprendre cela quand la caméra bouge.

**SM.** *Dans votre film, « Portrait », vous aviez demandé à chaque personne ou à chaque groupe de poser immobile pendant deux ou trois minutes. Cette contrainte a pour effet d'arrêter le temps. Mais parce qu'il s'agit de cinéma et que ces gens ne peuvent pas demeurer complètement immobiles se produit une sorte de mouvement contrarié. Celui-ci définit, à mes yeux, l'expérience du photographe confrontée à celle du cinéaste.*

**S.L.** Oui, c'est une situation limite. Ce genre de situation m'intéresse beaucoup. Je le sentais lorsque nous demandions à ces gens de rester immobiles. A certains moments se présentait pour eux une situation de nécessité. Au lieu de continuer à fixer la caméra, ces personnes se repliaient sur elles-mêmes. Ceci se traduit immédiatement par l'expression de leurs visages, par la manière dont ils se tiennent, la pose qui est la leur. Quelque fois, on aperçoit de petits mouvements de doigts, des détails de cet ordre. C'est, en fait, une manière d'inciter le

spectateur du film à se retourner vers soi-même, une tentative de pousser dans cette voie. Il s'agit d'un aller-retour en miroir.

C'est à cela que j'étais attentif lorsque je filmais ces gens. Il s'agissait pour moi de trouver des personnages qui expriment ce phénomène de la manière la plus expressive. En fait, je disais aux personnes que je filmais de regarder la caméra, sans rien ajouter.

**S.M.** *Il existe dans ces portraits des éléments extérieurs qui viennent donner vie à l'immobilité des personnages. Il y a, par exemple, un homme assis au bord de la rivière en compagnie d'un chien... Ou alors le vent soulève un manteau...*

**S.L.** Oui, on retrouve dans les anciennes photographies un long temps de pose qui introduit un effet semblable.

**SM.** *Enfin, j'ai éprouvé le sentiment que dans ce film (« Portrait ») les personnages filmés debout manifestent une sorte de vibration qui correspondrait à l'énergie de la terre.*

**SL.** Oui, c'est vrai. Il y a une tension. C'est ce qui m'émeut le plus quand je m'apprête à tourner un film. C'est ce que je recherche...

**SM.** *Dans « Portrait » on peut également noter l'importance de la bande son qui est très riche. Nous avons là des personnages muets tandis que la bande son suggère les bruits de la campagne, celui du vent, les abois des chiens, le croassement des corneilles, tout ce qui reconstruit l'espace et son immensité.*

**SL.** Pour chaque cadre, j'ai choisi des sons particuliers. Si l'on veut insister sur un bruit particulier, on peut produire un bruit dans un grand silence. C'est un des principes qui me guidait. Je recueillais les bruits de différents lieux. Un son particulièrement difficile à réaliser est celui qui exprime l'hiver. J'ai utilisé pour traduire cette saison le cri de la corneille. L'orientation du vent, le crissement d'une porte qui bat, le vent qui s'engouffre dans les tuyaux métalliques, le cri d'un muet.

**SM.** *En ce qui concerne la composition de l'image, celle-ci est parfaite comme une icône. Par exemple, dans le portrait d'une femme portant un râteau. Elle se tient debout devant une grange. Les lattes de bois qui recouvrent la toiture de celle-ci forment avec le râteau un jeu d'obliques.*

*Le personnage est au centre de celui-ci.*

**SL.** Oui, c'est bien ainsi que j'ai conçu cette image.

**SM.** *Pourrions-nous aborder la question du passage du noir et blanc à la couleur dans votre dernier film « Paysage » ? Quelle a été pour vous la nécessité d'utiliser la couleur ?*

**S.L. :** Pourquoi le film n'est-il pas tourné en noir et blanc ? Une histoire ancienne est nécessaire pour expliquer cela. Toutes ces questions arrivent lorsque tout est fini. En tout cas, pour moi c'est comme cela. C'est quand le film est terminé que vous comprenez ce que vous avez fait. Pendant que vous êtes en train de réaliser votre film, il y a des moments où vous comprenez ce que vous faites et d'autres où vous ressentez les choses, sans forcément les comprendre.

Lorsque j'ai commencé ce film-là, la couleur s'est imposée à moi. Et je ne suis pas en mesure, aujourd'hui encore, d'expliquer d'où m'est venue cette nécessité. Je sais que je voulais obtenir une couleur chaude pour compenser une situation cruelle. Ce qui m'a frappé, lorsque j'ai vu les rushes, c'est, par exemple, la couleur des vêtements.

Dans ce film, il m'était impossible d'utiliser le noir et blanc. De même que je ne vois pas mon film *Portrait* en couleurs. La couleur aurait gêné.

J'ai le projet de tourner un film sur le mardi gras. Là je pense sciemment utiliser le noir et blanc pour exprimer des images beaucoup plus dures, cruelles.

Dans mon film, *Paysage*, je voulais rendre l'impression d'un torrent de gens. C'est aussi pour compenser l'effet de cruauté de cette foule de gens qui paraissent très malheureux, en fait.

Souvent le texte est effrayant. Mais en même temps s'y glissent parfois des plaisanteries.

C'est dans la langue elle-même que l'on peut retrouver cette situation terrible. Je voulais compenser par la couleur l'absence d'harmonie. On peut avoir devant soi une situation de disharmonie, mais il faut la montrer de manière harmonieuse.

**SM.** *Mais l'utilisation de la couleur permet également de reconnaître des groupes différents. Il y a, par exemple, à un certain moment, un groupe de femmes qui portent toutes un bonnet blanc. On devine que d'autres femmes sont sans doute des citadines. Elles portent des manteaux et des toques de fourrure. Ces variations dans les vêtements bariolés constituent une mosaïque.*

**S.L.** Oui, il y a des couches sociales différentes parmi ces personnes. Cette foule est composée de gens de la campagne qui ont perdu leur culture traditionnelle et en même temps de personnes qui habitent en ville mais qui n'ont pas encore trouvé leur nouvelle culture. C'est encore une situation de frontière.

**SM.** *On pourrait remarquer que les femmes sont plus nombreuses que les hommes, les vieilles plus que les jeunes et on ne voit que peu d'enfants.*

**S.L. :** Oui, c'est une situation générale. J'ai fait exprès de réaliser un panorama pour qu'on ne me reproche pas d'avoir choisi de montrer certains groupes sociaux plutôt que d'autres. Je voulais éviter toute polémique à ce sujet. L'adoption de la technique du travelling panoramique traduit cette volonté de ma part de ne pas avoir à choisir. Je voulais montrer ce qui se présentait à la caméra.

**S.M. :** *La plupart des visages filmés sont fermés, tristes, voire hostiles. Je pense notamment à ceux qu'un groupe de jeunes hommes qui boivent et qui sont visiblement mal à l'aise devant la caméra.*

**S.L. :** Il y en avait de pire encore, mais j'ai décidé de ne pas les montrer. Ils ne sont donc pas « tombés » dans le cadre.

**S.M. :** *J'aimerais maintenant aborder à nouveau avec vous la question du statut de la parole dans vos films.*

*Dans « Portrait », les personnages sont muets. Les personnes filmées dans « Paysage » ne parlent pas davantage, mais elles s'expriment collectivement par le truchement d'un chœur parlé, placé comme à l'arrière des images.*

**S.L.** : Dans mon film, « Paysage », je me suis efforcé de ne pas lier un texte particulier à un personnage déterminé. C'est pour cela qu'il y a aussi le mouvement de la caméra. Le texte et les personnages sont comme posés « à côté ». On écoute comme si on se tenait de côté.

Pour moi, il était important que nous observions de côté. Si vous filmez quelqu'un de face, vous perdez cette possibilité. Lorsqu'un personnage parle de cette façon, vous devenez un témoin plus attentif, plus subtil. Ce qui m'intéresse, c'est la position du témoin accidentel, de hasard, qui observe de côté comme l'étranger de Camus.

**S.M.** : *Quels sont les liens tissés entre vos films, les correspondances établies entre eux, les complémentarités.*

**S.L.** Je suis fort attentif à la manière dont mes films sont reliés entre eux. Par exemple, mes deux derniers films se trouvent en opposition. Comme si l'un compensait l'autre, l'équilibrait.

Chacun de mes films naît du film précédent, constitue une variation de l'expression précédente. Mon film « L'attente » offre donc une variante de « Paysage ». Ces deux films sont liés par un même thème, celui de l'attente précisément.

« Portrait » est lié à « Paysage » par sa forme. « L'Attente » est liée au film « Portrait » par la forme également. Par le fait que chacun de ces films comporte trois parties.

Pour le film « L'Attente », il y a un endroit unique à travers lequel le temps s'écoule. Il correspond au temps de formation de ce lieu.

Dans le film « Portrait », tourné en plusieurs lieux, le temps se manifeste à travers le passage des saisons. Mais les différents endroits donnent l'impression d'un lieu unique.

On me demande souvent où se trouve donc ce village ? Ce sont en fait des variantes d'une seule et même forme.

**S.M.** : *C'est ce qui m'a fait dire au début de notre conversation que je considère que vos films constituent une œuvre. Il y a quelque chose d'organique dans leur développement qui témoigne d'une extrême cohérence.*

*Pourriez-vous nous parler de votre long métrage « La Colonie » que nous n'avons pas encore évoqué. Le souvenir que j'en garde est celui d'un petit groupe de gens exclus de la société qui vivent à l'écart d'un village. Mais pardonnez-moi de ne pouvoir être plus précis, je n'ai pas revu ce film récemment.*

**S.L.** : Lorsque je me rendis pour la première fois en cet endroit, la colonie, je sentis le désir de ces exclus de la société d'être considérés comme des gens normaux. Ce désir se concrétisait par le travail. Et ce désir de travailler, personne ne peut l'empêcher. C'est ce qui m'a attiré en ce lieu.

Au village voisin vivent des gens que l'on dit normaux. Mais si l'on compare la situation des

uns et des autres, il est difficile de dire qui est normal et qui ne l'est pas. J'ai voulu parler de cela et d'un monde qui se barricade derrière une clôture.

Lorsqu'on regarde le film, on ressent une sorte d'autodestruction. C'était d'ailleurs ma première intention de montrer cela, en débutant ce film. Ensuite, celui-ci est devenu beaucoup plus complexe.

Je ne voulais pas du tout filmer des expressions de l'anormalité. C'est ce qui explique que d'abord j'ai filmé ces gens de loin, avant de m'en approcher peu à peu. Afin que cela ne produise pas un choc pour le spectateur qui l'écarterait de ces gens. Je ne voulais pas que le spectateur les considère comme des personnes anormales. Je voulais, au contraire, que celui-ci soit attiré vers eux par le film.

Les vingt premières minutes ne permettent pas au spectateur de les regarder de façon condescendante. Bien sûr, il règne quand même une relative étrangeté, un mystère.

Lorsque à la fin du film, je montre en gros plan les visages de ces gens, ceux-ci se révèlent être les visages de gens normaux. Et cela provoque une tout autre émotion.

**S.M.** : *Travaillez-vous aujourd'hui à un nouveau film ?*

**S.L.** : Actuellement, je tourne dans une briqueterie. Il y a beaucoup de bruit. Le travail est extrêmement monotone. Il est effectué exclusivement par des femmes. Beaucoup de compositions rappellent celles de Fernand Léger et du constructivisme.

Le film se développe comme une partition musicale. En écoutant les bruits de la briqueterie, j'ai beaucoup pensé à la musique du XXe siècle. Parce que tout l'environnement visuel et sonore de la briqueterie nous influence beaucoup, même inconsciemment. Le film est tourné en couleurs. Il n'y aura aucun texte.

- Entretien réalisé à Paris, au Centre Pompidou, pendant le festival *Cinéma du Réel*, le 12 mars 2004.
- Propos recueillis par Serge Meurant.
- Traduction simultanée : Gisèle Burda.