

## **L'Usine**

**Réalisation** : Sergueï Loznitsa

**Production** : Studio de Film Documentaire de Saint-Pétersbourg, 2004.

**Distribution** : Deckert Distribution GmbH.

35 mm, couleur, 30 min.

Dans l'entretien publié dans le numéro 50/51 d'*Images documentaires*, Sergueï Loznitsa annonçait avec une grande précision la teneur esthétique de son film à venir : « 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 XX<sup>ème</sup> 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. »

Si le film repose finalement sur un diptyque et qu'il implique une présence aussi importante d'ouvriers que d'ouvrières, la proposition (pour ne pas parler de préceptes) de Loznitsa se vérifie très concrètement, c'est-à-dire formellement dans *L'Usine*. Poursuivant son subtil travail d'observation de la réalité russe entrepris depuis au moins 1998 et *La Vie, l'automne* (co-signé avec Marat Magambetov), le cinéaste semble ici procéder autour d'un motif précis, celui de la fusion.

Fusion au sens littérale du terme tout d'abord puisque la partie 1, *Acier*, montre le travail de la fonte de l'alliage, les coulées qu'il suppose, un peu à la manière dont l'avait fait quarante ans auparavant, lui aussi sans parole aucune, un glorieux aîné de Loznitsa, le Géorgien Otar Iosseliani (*La Fonte*, 1964) même si ce dernier accordait une place prépondérante à l'humain dans cet environnement pour le moins hostile qu'est une fonderie. Ici c'est la matière, sa photogénie, sa plastique, son pouvoir pictural qui sont privilégiés. La partie 2, *Argile*, repose également sur la malléabilité d'une matière, retrace la transformation de la roche en brique en passant tantôt entre les mains des ouvrières, tantôt entre les rouages des machines.

Fusion des lieux ensuite car si la forme du diptyque et les titres semblent indiquer une séparation nette, il n'en est rien, Loznitsa prenant le soin d'envelopper et d'unifier l'ensemble (et le singulier du titre y contribue) grâce à un prologue (de deux plans) et un épilogue (d'un unique plan). Qu'il ait tourné dans deux usines distinctes ou dans deux ateliers d'une même usine importe peu. Qu'il ait choisi de ne pas en informer le spectateur apporte même la démonstration de l'affranchissement du cinéaste et l'affirmation de son ingérence sur le réel. Le film s'ouvre sur un plan d'ensemble laissant deviner un énorme tableau d'honneur, vestige de l'ère soviétique bien entretenu, à la gloire des ouvriers les plus méritants de l'usine. C'est l'hiver, c'est l'aube, des silhouettes emmitouflées traversent le champ de la gauche vers la droite, le son émis par leurs pas sur la neige est accentué ; point de vue et point d'écoute ne correspondent déjà plus. Le second plan l'atteste. L'entrée de l'usine est observée depuis l'extérieur, à bonne distance, dans un plan affichant des ambitions chromatiques fortes (zone rouge contre zone verte) tandis que le tourniquet de l'entrée provoque un son quasi strident

que n'aurait pas désavoué un autre fin observateur, Jacques Tati. Quant à l'épilogue, comme par contraste avec l'ouverture, il dévoile l'usine dans son ensemble, en plein jour, sous la neige, dégageant une épaisse fumée. Les sons perçus proviennent de l'intérieur.

Si Loznitsa s'était déjà explicitement frotté à d'autres arts et plus particulièrement à la photographie (dans le noir et blanc et les poses de *La Station* et de *La Colonie* notamment, tous deux réalisés en 2001), on a ici le sentiment d'une célébration de la fusion entre cinéma, peinture et musique (il serait plus juste de parler de musicalité). La composition de chaque plan, de chaque cadre, qu'elle soit géométrique (cadre dans le cadre par exemple) ou chromatique (le rouge feu perturbe le vert dominant de l'usine dans la première partie avant de céder entièrement dans la seconde) amène inexorablement à un effet d'enrichissement de la palette du cinéaste, aidé en cela de ses deux cadresurs qu'il convient de citer : Nicolaï Efimenko et Sergueï Mixaltchuk. Si d'aucuns ont évoqué la figure du Caravage (Nicolas Delesalle dans *Télérama* n°2892 du 18 au 24 juin 2005), on peut avancer que les fichus blancs sur la tête des ouvrières ne sont pas sans évoquer la peinture hollandaise du XVIIe siècle, un peu comme si Loznitsa avait inscrit dans un tout autre contexte les travailleuses domestiques d'un Jan Vermeer De Delft. De plus, les nombreux inserts de la seconde partie sur les différentes machines de la briqueterie renvoient effectivement (Loznitsa l'annonçait) au constructivisme. Pour ce qui est enfin de la musicalité on a déjà souligné la façon dont les sons sont accentués. Tout se passe comme si l'ensemble des potentiels sons de nature humaine étaient volontairement gommés au profit de ceux provoqués par l'acier (le crépitement des étincelles), par les machines (qui émettent des sons parfois comparables à ceux d'animaux) ou plus rarement par la musique ajoutée (piano) ; la petite musique du film se situe là, dans cette combinaison. C'est aussi une volonté délibérée du cinéaste (et de son preneur de son, Vladimir Golovnitski) que de signifier, de rythmer, dans un geste poétique, le dur labeur des ouvriers et l'aliénation qu'il provoque. Car, contrairement aux usines de Wang Bing (*A l'Ouest des rails*), ici, la bête rugit encore.

**Antony Fiant**

**Extrait de Images documentaires n°55/56 (2006)**

**Ne peut être reproduit sans l'autorisation de la revue**