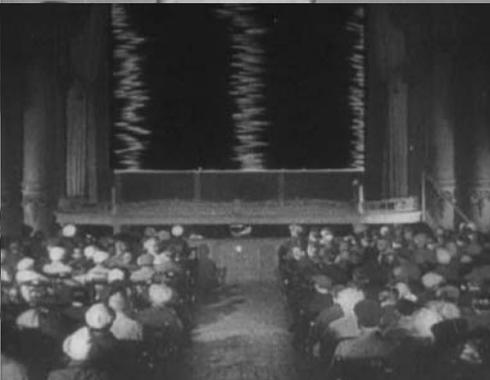
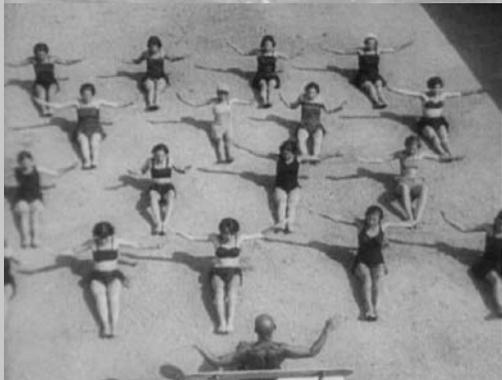
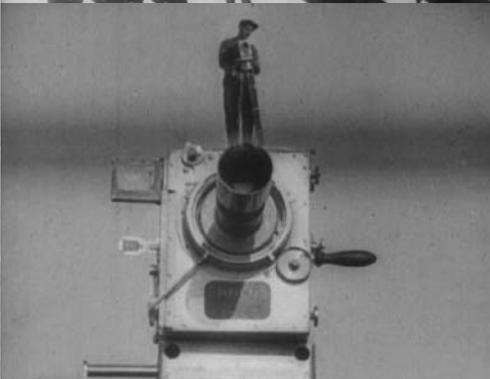


LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

DZIGA VERTOV

L'HOMME À LA CAMÉRA



par Eugénie Zvonkine



L'Homme à la caméra est un film singulier et crucial dans l'histoire du cinéma. Expérience démesurée du cinéaste et théoricien Dziga Vertov, le film vise à créer un langage cinématographique nouveau. Mais plus encore que d'audace théorique, il fait preuve d'une effervescence visuelle remarquable, alliant tout le spectre des effets spéciaux connus à l'époque avec des images documentaires obtenues par de véritables mises en danger de l'opérateur. Ce film tourbillonnant et plein d'humour cherche à renverser la vision quotidienne du spectateur afin de faire émerger une nouvelle manière de voir, à la

fois idéologique et sensuelle. *L'Homme à la caméra* réfléchit sur le monde autour de lui et l'essence de l'art cinématographique avec une joie qui sera énoncée dans le titre de son film suivant : *Enthousiasme (Symphonie de Donbass)*.

SOMMAIRE

Synopsis & fiche technique	1
Réalisateur	2
Genèse & document	3
Découpage séquentiel	4
Analyse du récit	5
Point de vue Entre les images	6
Contexte Le cinéma soviétique des années 20	8
Mise en scène La vie en flagrant délit	10
Analyse de séquence <i>Une</i> salle de cinéma, <i>la</i> salle de cinéma	12
Enchaînement L'intime et le raccord	14
Figure « Le jeune homme électrique »	15
Point technique Trucages et effets spéciaux	16
Filiation <i>Le Caméraman</i>	17
Passages du cinéma Affiches soviétiques et avant-garde	18
Lecture critique L'ancien et le nouveau	19
Atelier pédagogique Ballets mécaniques	20
Sélection bibliographique & vidéo	



DR.

Le public s'installe dans une salle de cinéma pour regarder un film, qui n'est autre que *L'Homme à la caméra*. Le film se déroule et se fabrique sous nos yeux, au rythme d'une journée de citoyen soviétique : sommeil au petit jour, réveil tonique, travail énergique et enfin loisirs variés. Parmi ces loisirs, il y a le cinéma. L'homme à la caméra filme les gens et la ville, qui se réveille et s'anime comme un être vivant. Une monteuse rassemble et organise les images obtenues. C'est le film ainsi produit qui est projeté dans la salle où les citoyens soviétiques se retrouvent après leur journée bien remplie.

L'Homme à la caméra (Tchelovek s kinoapparatom)

URSS, Ukraine, 1929

Réalisateur

(auteur-directeur de l'expérience) : Dziga Vertov

Opérateur : Mikhail Kaufman

2nd opérateur : inconnu (selon certaines sources
Piotr Zotov)

Monteuse : Elizaveta Svilova

Production : studio VUFKU (Administration de
la photographie et du cinéma
d'Ukraine)

Durée : 66 minutes

Format : 35mm

Sortie à Kiev : 8 janvier 1929

Sortie à Moscou : 9 avril 1929

Première démonstration à Paris : juillet 1929

Ce livret est découpé en deux niveaux : un texte principal et des ouvertures pédagogiques.

Le texte principal a pour visée de fournir les informations nécessaires (biographiques, techniques, historiques) à l'approche du film. Il propose ensuite des réflexions d'ensemble et des analyses de détail afin de donner à comprendre la portée (dans l'histoire du cinéma, ou d'un genre) et la singularité de l'œuvre étudiée. Une première partie privilégie les textes de fond sur double page, ponctués par une analyse de séquence qui donne une illustration précise à l'analyse plus globale du film ; une deuxième partie multiplie les entrées pour offrir à l'enseignant divers angles d'étude.

Les ouvertures grisées en marge ont pour visée de prolonger la réflexion selon un angle pragmatique. Rédigées par un autre rédacteur que celui du texte principal, elles s'adressent directement à l'enseignant en lui proposant des exemples de travail concrets, en lui livrant des outils ou en lui fournissant d'autres pistes. L'idée générale est de repartir de l'impression que les élèves ont pu avoir, d'interroger leur vision du film. Un atelier pédagogique en fin de dossier vient ponctuer ce parcours.

Dziga Vertov Filmographie sélective

1922-1925	<i>Kino-Pravda</i>
1924	<i>Ciné-œil, la vie à l'improviste</i>
1925	<i>La Sixième partie du monde</i>
1926	<i>En avant, Soviet !</i>
1928	<i>La Onzième année</i>
1929	<i>L'Homme à la caméra</i>
1931	<i>La Symphonie de Donbass (Enthousiasme)</i>
1934	<i>Trois chants sur Lénine</i>
1937	<i>Berceuse</i>
1938	<i>Trois héroïnes</i>
1941	<i>Sang pour sang, mort pour mort</i>
1944	<i>Le Serment des jeunes</i>
1945-1954	<i>Les Nouvelles du jour</i>

DANS LE TOURBILLON DE L'HISTOIRE

Dziga Vertov, né David Kaufman le 2 janvier 1896 à Bialystok, est le frère aîné de Moïseï et Boris. Le changement de nom s'amorce tôt dans la vie du futur cinéaste. Les frères russisent leurs prénoms : David devient Denis, Moïseï devient Mikhaïl. Puis le frère aîné s'invente un pseudonyme, Dziga Vertov. L'élan et le désir d'un mouvement étourdissant sont annoncés dans le choix du pseudonyme : « Dziga » signifie « toupie » en ukrainien et « Vertov » vient du terme russe « tourner ». Mikhaïl deviendra le plus proche collaborateur et l'opérateur du cinéaste. Boris, quant à lui, partira à l'étranger mais également pour y connaître une carrière exceptionnelle de chef opérateur sur des films tels que *Zéro de conduite* de Jean Vigo (1933) ou *Sur les quais* (*On the Waterfront*, 1955) d'Elia Kazan pour lequel il sera même oscarisé.

Après des études de musique et de droit, Dziga Vertov se tourne vers le cinéma dès 1918. Son premier travail consiste à monter le film *Anniversaire de la Révolution*. Puis il intègre une équipe qui travaille dans un agit-train. Dans ce train qui sillonne la Russie pour y mener des actions de propagande, Vertov filme puis projette à la population locale les journaux cinématographiques *Kino-Nedelia* (*Ciné-semaine*) et *Kino-Pravda* (*Ciné-vérité*). Il élabore à cette époque sa propre conception de la ciné-chronique (genre à mi-chemin entre les actualités et ce qui plus tard s'appellera le cinéma documentaire). Il lui apparaît essentiel d'être sur les lieux des événements au plus tôt pour saisir le réel sur le vif et d'inventer des points de vue nouveaux et une manière de filmer inattendue. En 1919 il fait une rencontre décisive. La monteuse Elizaveta Svilova devient une de ses plus proches collaboratrices, puis son épouse en 1923. C'est avec elle, son frère Mikhaïl et quelques autres qu'en 1922 Vertov crée le groupe des *Kinoks*. Le terme *kinok* est une fusion des mots *kino* (cinéma) et *oko* (œil). Le manifeste



Dziga Vertov et Mikhaïl Kaufman en tournage – Archive ciné-photo-phonographique d'Ukraine, Kiev.

« Nous » annonce une nouvelle vision de la ciné-chronique. Cette vision révolutionnaire du cinéma s'oppose à toute velléité fictionnalisante de ce jeune art que tous cherchent à l'époque à définir. La position du petit groupe est confirmée par le manifeste « Kinoks. Révolution » publié en 1923. Son film *Ciné-œil, la vie à l'improviste* réalisé en 1924 provoque des réactions très contrastées

auprès du public et des critiques. En 1929 *L'Homme à la caméra*, est taxé de formalisme, reproche inquiétant dans une Union soviétique qui se prépare à adopter le principe du réalisme socialiste comme étalon esthétique pour tous les arts¹.

Ses films suivants ont des parcours accidentés. Après *La Symphonie de Donbass* (1931), premier film sonore de Vertov, *Trois chants pour Lénine* (1934) pourtant bien vu par les autorités, reste peu de temps à l'affiche. Quant à *Berceuse* (1937), son film consacré aux femmes, il ne reste sur les écrans que 5 jours.

Durant la guerre, Vertov est évacué vers le Kazakhstan avec l'équipement de Mosfilm aux côtés de cinéastes tels qu'Eisenstein. L'après-guerre est en URSS l'époque dite « de peu de films ».

La production cinématographique diminue fortement sous la coupe d'un contrôle idéologique toujours plus puissant. C'est également durant cette période que commence « la lutte contre le cosmopolitisme »² dont Vertov subit les conséquences. Durant neuf ans le cinéaste travaille pour une ciné-chronique officielle intitulée *Novosti dnia* (*Les Nouvelles du jour*), qui se situe à l'opposé de tout ce qui l'intéresse dans l'art cinématographique.

Dziga Vertov décède le 12 février 1954 d'un cancer de l'estomac.

1) Le réalisme socialiste est défini en 1934, lors du Congrès des écrivains soviétiques.

2) Il s'agit en réalité d'une campagne antisémite.

« UNE AUTHENTIQUE CINÉ-CHOSE »

L'Homme à la caméra de Dziga Vertov est aujourd'hui considéré comme un classique incontournable du cinéma documentaire. Le cinéaste tout juste éconduit du studio Sovkino pour non-respect du devis et du plan de travail, part travailler en Ukraine. Le film, produit dans les studios ukrainiens (VUFKU), sort à Kiev le 8 janvier et à Moscou le 9 avril 1929. Cependant il serait erroné d'imaginer qu'il a été entièrement conçu et tourné dans les mois précédents. Vertov utilise pour le film des images tournées bien plus tôt, dont certaines dès 1924 et dans le cadre d'autres projets cinématographiques. L'épisode du magicien a ainsi été tourné pour *Ciné-œil* et les épisodes du Donbass au printemps 1928 pour son film *La Onzième année*. D'autres éléments ont été en revanche filmés spécialement pour ce projet. Il en est ainsi des plages d'Odessa et de Yalta.

Le film est conçu par le cinéaste comme une expérience visant à créer un mode d'expression purement cinématographique. Dans le projet qu'il soumet au studio, Dziga Vertov définit le futur film comme une « *ciné-œuvre d'un genre inhabituel* » qui n'est « *en aucun cas la transposition à l'écran d'une quelconque pièce de théâtre, drame, roman, scénario ou toute autre œuvre littéraire* » mais « *une authentique ciné-chose qui doit être écrite non par la plume d'un écrivain ou d'un scénariste, mais directement par la caméra.* »³ Le film à venir doit être selon lui une « *symphonie visuelle* » : là où tout rapprochement avec les arts tels que le théâtre ou la littérature sont selon Vertov à proscrire, le rapprochement avec la musique semble au contraire souhaitable. Le cinéaste regrette même de ne pouvoir transcrire le projet sous forme de notes pour une « *musique visuelle* ».

La série de refus formulés par Vertov dès l'origine du projet est reprise dans les cartons de début de film (les seuls). Mais cette position défendue par le cinéaste suscite des réactions malveillantes. Le 25 juin 1929 une réunion au Sovkino qui



Photos : *A Propos de Nice* de Jean Vigo et Boris Kaufman (1930) – Gaumont.

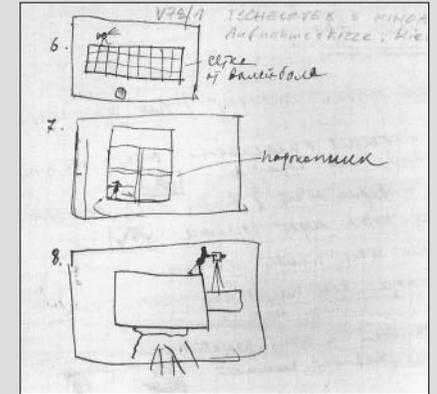
prévoit de débattre des courants formalistes met en cause l'existence même des films documentaires, incompréhensibles au peuple. Suit l'article de Sokolov « *Les racines du formalisme* » qui s'attaque en particulier à Dziga Vertov et Lev Koulechov et avance que le formalisme (« *rupture métaphysique entre forme et contenu* ») est le plus grand danger qui guette le cinéma soviétique.

En juillet 1929, Vertov montre son film à Berlin et Paris. Le film a un énorme retentissement, il est perçu comme un modèle cinématographique. Siegfried Kracauer le considère comme l'étape suivante de l'évolution du cinéma soviétique après *Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein (1925) et juge le film supérieur à *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann (1927). En France, le film apparaît comme fondateur pour les cinéastes de l'avant-garde. L'influence de ce film sur le cinéma français est également due à Boris Kaufman, le frère cadet de Vertov qui vit en France. N'ayant pas étudié le cinéma, lors de ses débuts il est fortement marqué par son échange épistolaire avec Dziga Vertov ainsi que par les films que ses frères font ensemble. En 1930 il est crédité comme le co-réalisateur avec Jean Vigo pour *À propos de Nice*. Les choix des points de vue, comme filmer la rue d'une bouche d'égoût ou de toits d'immeubles, ne sont pas sans rappeler ceux de Mikhaïl Kaufman et Dziga Vertov dans *L'Homme à la caméra*.

Le film prend une fois de plus une importance cruciale dans le cinéma français des années 1960 et 1970 lorsqu'un groupe d'artistes, dont Jean-Luc Godard, forme le groupe « *Dziga Vertov* ».

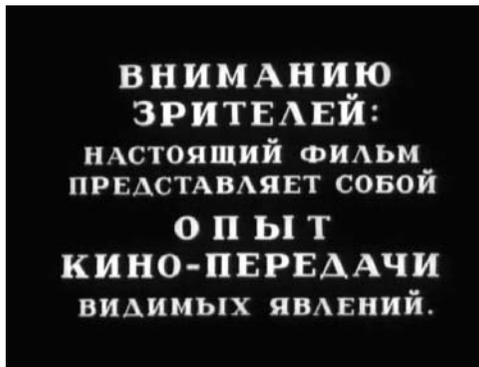
³ Dziga Vertov, courrier à la VUFKU, archives RGALI. Voir également le document reproduit en Sélection bibliographique.

Document



Cet extraordinaire document est tiré d'une page d'un carnet du cinéaste datée du 1^{er} septembre 1928. Ces dessins prouvent que le cinéaste prévoit des plans précis avant le tournage. Il s'agit de trois trucs dont un seulement sera réalisé : un minuscule homme à la caméra est juché sur un filet de volleyball, un autre sur le rebord d'une fenêtre (probablement celle derrière laquelle se cache la jeune femme endormie), enfin, en bas, il escalade une caméra géante, image synthétique dont l'importance est telle qu'elle deviendra le premier plan du film.

(cf. Dziga Vertov, *The Vertov Collection at the Austrian Film Museum, Österreichisches Filmmuseum, SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, Vienne, 2006*)



00:00:00

1. Générique

Les cartons de début définissent le film comme une expérience.

00:01:16

2. Que le spectacle commence

L'homme à la caméra entre dans les coulisses d'une salle de cinéma. La salle vide et le projectionniste se préparent à accueillir les spectateurs. Les spectateurs arrivent. Lorsque la salle est pleine, le film et la musique commencent.



00:03:53

3. La ville dort

Derrière une fenêtre, une jeune femme dort. Elle n'est pas la seule. Les places et les rues sont désertes

et silencieuses. Les sans-abris dorment sur les bancs, les cochers sur leurs chariots, les bébés à la maternité. Seuls les mannequins dans les vitrines ont les yeux ouverts. Les usines dorment aussi. L'homme à la caméra quitte la ville endormie.

00:08:36

4. La ville s'éveille

L'homme à la caméra filme un train qui semble réveiller la jeune femme. Elle se lève. L'homme à la caméra rebrousse chemin. Les sans-abris s'étirent, les éboueurs balayent, les rues s'animent. La jeune femme et la ville font leur toilette. Un avion se prépare à décoller, les tramways et les bus sortent de leurs parcs.



La vie bat son plein. Les appareils démarrent dans les usines. L'homme à la caméra grimpe en hauteur, s'allonge par terre, fait l'équilibriste pour trouver des points de vue intéressants. Le marché et les magasins s'ouvrent. Ouvertures. Tout est en mouvement : le postier, le train, les tramways, les attelages.

00:21:07

5. Mais au fait, comment est-ce possible ?

Soudain le cheval se fige. Des images fixes se succèdent. Le mouvement cinématographique a perdu son évidence. Pour qu'il reprenne, il va nous falloir comprendre comment le cinéma fonctionne. Des images apparaissent sur des morceaux de pellicule

dans des répétitions immobiles. Ils sont classés par thèmes (usine, machines, marché). Une monteuse coupe la pellicule, la recolle. Tour à tour les images fixes s'animent. Le cheval reprend sa course, la vie bat son plein, la monteuse travaille.

00:24:15

6. Les temps forts de la vie

La caméra regarde. Un couple se marie. La caméra se retourne. Un autre couple divorce. Encore un couple signe des papiers, la femme cache son visage.

Une femme, le visage caché, pleure près d'une tombe.

Nous observons tour à tour une procession funéraire, des jeunes mariés et une femme qui accouche. L'enfant naît.

00:27:23

7. Accélération

Le mouvement s'accélère (et les images aussi). Le ciné-œil se tourne de tous côtés et saisit au vol des images. Une ambulance roule à toute vitesse pour répondre à un appel. L'homme à la caméra s'élanche à sa suite. La cloche sonne le feu. Les pompiers se précipitent vers les lieux de l'accident.



00:31:31

8. Les métiers soviétiques

Alors que les bourgeoises se font apprêter, les ouvrières travaillent. Le bourgeois se fait tailler la

barbe, l'ouvrier taille sa hache. Une bourgeoise se fait manucurer, la monteuse coupe la pellicule.

Des couturières, un caissier, un imprimeur, des ouvrières, des téléphonistes, une dactylo, un pianiste travaillent. L'homme à la caméra filme des mineurs, des ouvriers, les eaux déchaînées d'un barrage. Les mécanismes de l'usine et la caméra tournent toujours plus vite. Il filme la circulation dans la ville bruyante.

Les machines s'arrêtent ; la journée de travail est terminée.

00:41:04

9. Les loisirs soviétiques

Les ouvriers se lavent et se recoiffent. Place aux loisirs, balade en mer ou repos à la plage. Certains s'entraînent à la nage synchronisée, d'autres préparent un journal mural⁴. Ce dernier clame : « Le sport est une bonne chose. » Les sportifs s'entraînent sous l'œil enthousiaste du public. Un magicien montre des tours aux enfants. Les mouvements sportifs se succèdent.

Parmi les loisirs : la salle de cinéma. Face aux loisirs délicieux (le bar, l'alcool), les vrais loisirs soviétiques sont pratiqués dans le club ouvrier : les échecs, la lecture de journaux, le tir, la musique.

00:56:59

10. De retour dans la salle

Le public regarde la caméra se monter toute seule, puis regarde les images du monde (ville, usine, sports, train). Ces images se fragmentent, se superposent, s'accélèrent tant qu'elles se brouillent parfois. Le ciné-œil se ferme.

4) Forme d'expression extrêmement répandue en URSS et quasiment obligatoire dans chaque établissement ou collectif.

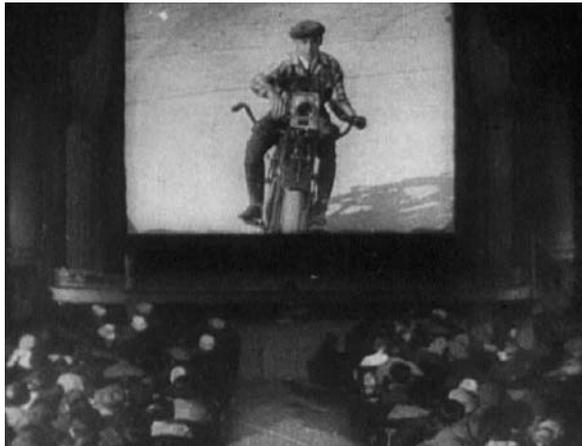
LE CYCLE DE LA VIE RECOMPOSÉ

L'Homme à la caméra est construit de manière cyclique. Dès le début du film, ce cycle nous est annoncé par une multiplication de figures circulaires immobiles : le cercle de la machine à coudre, les boutons ronds du clavier de la machine à écrire, les phares de voiture, les volants, les roues dentées et les cheminées des usines endormies. Le cercle est repris également à travers toutes les roues : celles des vélos, voitures, bus. Tout d'abord immobiles et montrés en gros plan pour attirer l'attention sur leur aspect géométrique, ces cercles se mettent peu à peu en mouvement lorsque la ville s'éveille et rendent compte de l'accélération du rythme de la ville, mais également du film. Les coureurs sportifs comme les jeunes filles endimanchées sur les chevaux du manège tournent en rond, eux aussi.

Ce mouvement rend compte du cycle de la vie. Le film est construit sur le modèle d'une journée type du citoyen soviétique dans une ville soviétique volontairement indéterminée (où le Bolchoï côtoie les plages d'Odessa). Après avoir observé la ville endormie au petit jour, nous la voyons se réveiller, accomplir sa toilette matinale (balayage et jets d'eau), s'animer et se remplir de transports et de passants. Puis viennent de nombreuses images de la ville et des citoyens au travail (dans les usines, les mines comme au marché). Lorsque la journée de travail est terminée, commence alors une partie non négligeable de l'emploi du temps idéal du citoyen soviétique composée de loisirs



jugés bien mérités après un bon travail et représentés comme sains. Le sport et la culture sont ainsi en opposition avec des loisirs jugés moralement répréhensibles comme la consommation d'alcool ou la religion (cf. l'église, filmée dans un même plan que le portrait de Lénine au-dessus d'une porte de club ouvrier). La journée se termine par une séance au cinéma et l'œil qui se referme au centre de l'objectif de la caméra dans la dernière image pourrait se raccorder avec les yeux fermés des personnages endormis le matin au début du film. Le film représente donc un cycle quotidien voué à recommencer de jour en jour.



Cette vie est représentée dans une tension vers le progrès et l'amélioration permanente grâce à la prise d'élan et l'accélération qui caractérisent chacun des temps de la journée. Le temps de travail se caractérise par une accélération des gestes professionnels et du mouvement des machines. Les loisirs soviétiques atteignent à leur tour un point d'orgue lorsque les gestes sportifs se multiplient et se juxtaposent dans une série de mouvements rapides et efficaces.

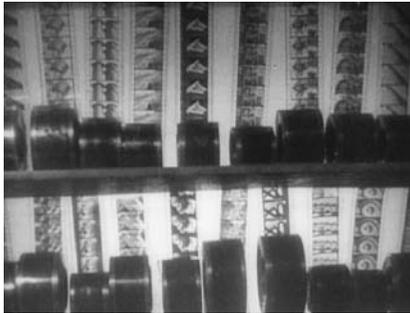
gnent à leur tour un point d'orgue lorsque les gestes sportifs se multiplient et se juxtaposent dans une série de mouvements rapides et efficaces.

Les points cardinaux d'une vie

Le cycle de la vie est également représenté de manière plus universelle. La séquence 6 y est consacrée. En trois minutes seulement le cinéaste juxtapose les images des moments cruciaux de toute vie :

mariage ou divorce, deuil et mort, naissance. Le rapprochement de ces instants par un montage parallèle (entre un enterrement, un mariage et un accouchement) et par les mouvements de la caméra qui semblent réunir ces instants séparés (la caméra se retourne brutalement entre le mariage et le divorce, signalant le retournement de situation émotionnelle) souligne la volonté du film de rassembler tous les points cardinaux d'une vie dans le film. Le film rend compte non seulement du cycle d'une journée de citoyen soviétique, mais bien du cycle de toute sa vie.

Enfin, un autre cycle traverse et organise la narration du film, le cycle cinématographique. Le film part de la salle de cinéma et s'y termine. Le cinéma est décomposé comme procédé, mais également comme produit puisque nous voyons le film se faire sous nos yeux. Le cinquième plan du film montre l'homme à la caméra entrant dans les coulisses d'une salle de cinéma. Après que le public s'est installé, lorsque l'orchestre se met à jouer, sur un fond noir apparaît le chiffre un qui se lève sous nos yeux. Il annonce le début du film intradiégétique (celui que regardent les spectateurs dans la salle) mais aussi de la plus grande part du film *L'Homme à la caméra*. La partie du film représentant le cycle de la vie du citoyen soviétique (séquences de 3 à 9) peut être considérée comme étant le film projeté dans la salle de cinéma de la première séquence. Il est dans ce sens significatif que de retour dans la salle de cinéma, dans l'aller-retour (et les champs-contre-champs) entre le public et l'écran, réapparaissent de nombreux plans aperçus plus tôt. Nous retrouvons ainsi les attelages, le train, l'entrée d'immeuble, les plans en plongée de la ville que nous connaissons déjà.

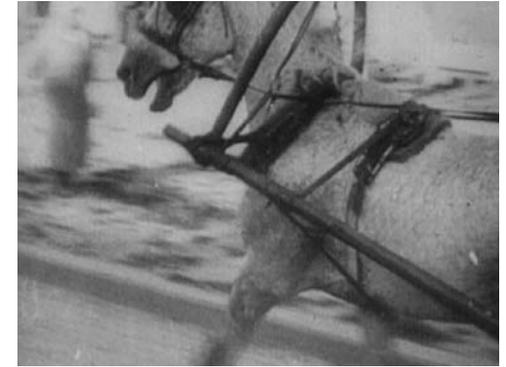


ENTRE LES IMAGES

L'intervalle

Dans *L'Homme à la caméra*, le montage organise le film à plusieurs niveaux. Au-delà du niveau narratif (le cycle de la vie inclus dans le cycle du processus cinématographique), il rapproche des images de nature *a priori* différente. En cela, nous pourrions penser au « *montage des attractions* » de Sergei Eisenstein qui veut surprendre le spectateur par une association d'images inattendue, mais également s'assurer par cette juxtaposition même que le sens de ce que voit le spectateur devient univoque et parfaitement compréhensible. Souvenons-nous de *La Grève* (1924) où en un raccord Eisenstein rapprochait les images d'ouvriers fuyant devant la force armée de celles d'une boucherie. Mais là où Eisenstein tient à la lisibilité métaphorique, symbolique, voire linguistique du raccord, Vertov fonctionne plus par des associations d'images. Ainsi, lorsque la caméra saisit une femme se dissimulant derrière sa main au bureau d'état civil, c'est la répétition du motif qui semble nous emmener au cimetière où une femme endeuillée fait un geste semblable.

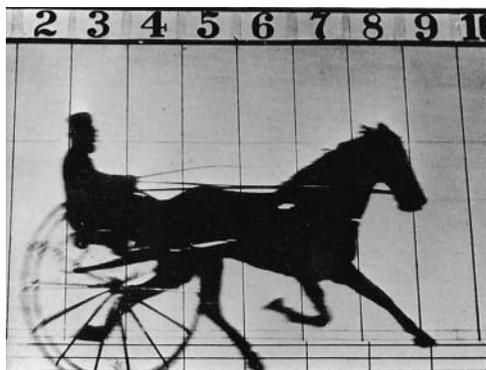
Une autre manière de rapprocher des images est de les opposer, comme au début de la séquence 8 où le travail actif des ouvriers contraste avec les bourgeois passifs dont il faut s'occuper (les maquiller, les raser, les coiffer). Mais les effets de rupture forment également un dessin rythmique essentiel pour



Vertov qui parle alors d'*intervalles*. Dans sa définition, l'intervalle est « *le passage d'un mouvement à un autre* ». Les intervalles créent ainsi le tracé rythmique du film, pris entre deux pôles extrêmes (immobilisation et mouvement étourdissant). Mais il serait erroné de comprendre l'intervalle comme un élément seulement rythmique. Il rend également compte des hiatus visuels et même sensuels entre images qui permettent de rapprocher des éléments *a priori* incompatibles comme un insert sur le cou d'une femme endormie et le plan d'une place déserte (corps humain contre lieu vide, plan très rapproché contre plan large, plan immobile contre mouvement du vent dans les arbres).

Entre les plans

Les images sont également organisées entre elles à distance. L'idée de montage à distance ne sera formulée que par des cinéastes bien postérieurs à Dziga Vertov, mais elle est déjà en gestation dans son film. La définition que Vertov donne de l'intervalle permet d'élargir ce concept et d'analyser les plans qui se répondent d'un bout du film à l'autre comme saisis dans une relation d'intervalle étirée. Les visages des enfants que nous avons vus s'animer comme par magie au moment de la décomposition du dispositif cinématographique (séquence 5), nous les retrouvons plus de 25 minutes plus tard regardant un tour de magie. Ce lien à distance éclaire le potentiel



Edward Muybridge, *Occident Trotting*, Palo Alto, Californie, 1878.

métaphorique de la figure du magicien dans le film. De même, « la loi des séries » qui traverse l'œuvre (bus et tramways en files indiennes, rangées de bébés à la maternité, nageuses synchronisées) semble prendre tout son sens par le biais de ce montage à distance lorsque le motif de la répétition d'objets est mis en évidence dans les morceaux de pellicule accrochés dans la salle de montage.

Derrière les images

Ce qu'éclaire ce lien à distance est que Dziga Vertov joue à mettre à nu le dispositif cinématographique même. La structure cyclique du film passe par une déconstruction de la technique cinématographique.

Le cinéma est composé d'images fixes dont la succession rapide crée l'impression de mouvement. Le cinéaste suspend le mouvement cinématographique en plein vol – le cheval dans l'attelage devient une image fixe. Cette dernière rappelle les études du mouvement par Muybridge qui avaient, dans les années 1870, préfiguré l'avènement du mouvement cinématographique. Le spectateur est alors accompagné dans les coulisses de la fabrication du film : il découvre les gestes de la monteuse qui transforme les séries d'images fixes sur la pellicule en images animées en les faisant défiler. Cette décomposition et recomposition du dispositif cinématographique est soigneusement montrée à travers les images d'enfants que nous voyons d'abord figés avant de prendre vie.

Le mouvement cinématographique semble continu grâce à l'obturation de l'objectif entre chaque image fixe. Ce phénomène est visuellement signalé à plusieurs moments du film. Après avoir inséré dans un plan d'attelage des plans de plus en plus courts (avion qui décolle, pont), Vertov y insère des noirs de quelques photogrammes seulement, créant ainsi un effet d'intermittence visuelle (1 :02 :13). Ce « clignotement » de l'image nous renvoie au dispositif cinématographique qui rend possible l'illusion du mouvement. Mais ce phénomène était décomposé plus tôt. Lorsque la jeune femme finit de s'essuyer le visage, elle relève la tête et se met à cligner des yeux. Le raccord regard (la caméra filme ce qu'elle voit) nous

montre la fenêtre qui est au même rythme cachée/révoilée par les persiennes s'ouvrant et se refermant.

Une caméra en cache une autre

Le film est un exemple étonnant de mise en abyme. Le film que nous regardons est à la fois celui qu'est en train de tourner l'homme à la caméra sous nos yeux. Le générique est partiel : le chef opérateur annoncé est Mikhaïl Kaufman, frère et collaborateur de Dziga Vertov. Or, Mikhaïl Kaufman n'est autre que l'homme à la caméra du film. Dans les moments où nous le voyons travailler, il y a donc un autre opérateur et une autre caméra pour l'enregistrer. Ce dédoublement du dispositif de tournage nous est révélé dans le plan où l'objectif de la caméra qui filme se reflète dans celui de la caméra qui « joue ». En même temps, la caméra qui « joue » filme elle aussi. Nous le vérifions lorsque, après avoir vu un plan, nous découvrons comment il a été tourné. Dans le plan où les mineurs avancent en file indienne en traînant des brouettes remplies, ils sont filmés au niveau du sol et semblent foncer droit sur la caméra, épargnée de justesse par leurs pieds et roues. Le raccord nous révèle la scène en vue d'ensemble et nous découvrons l'homme à la caméra allongé par terre et enjambé par les ouvriers. Le même type de raccord révélateur nous montre l'opérateur enlevant la caméra d'un trou creusé entre les rails après le plan où le train semblait foncer droit sur la caméra. Il en est de même pour la monteuse du film qui est à la fois la véritable monteuse de *L'Homme à la caméra*, Elizaveta Svilova, et un personnage du film. Les segments qu'elle manie correspondent aux images que nous voyons dans le film.

Le dispositif regardeur/regardé, composante essentielle du dispositif cinématographique, est systématisé dans le film. Nous pouvons dans ce sens évoquer la séquence du magicien, que regardent des enfants amusés et médusés, ou encore celle des jeux sportifs où les mouvements des corps athlétiques s'intercalaient avec des regards admiratifs et enthousiastes du public.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Au premier plan

La mise à nu du dispositif cinématographique débute avec le premier plan du film, qui peut être visionné plusieurs fois – éventuellement avant la projection de l'intégralité du film en salle – et donner lieu à une analyse particulièrement éclairante. Il s'agira d'abord de relever et commenter l'ordre d'apparition des différents éléments qui constituent l'image. Ainsi la caméra semble préexister à l'opérateur, qui n'intervient que dans un second temps. Tout aussi révélatrice est la composition du cadre et l'analyse du jeu des proportions : le caméraman lilliputien qui doit escalader une colline pour parvenir à un sommet semble s'effacer devant la taille de l'appareil de prise de vues géant. Le recours à la contre-plongée qui magnifie la caméra semble d'ailleurs confirmer la primauté de la machine sur le spectateur lui-même. Après repérage et description du *split-screen* (image en plusieurs morceaux), les principaux effets du montage dans le plan seront analysés. Quel travail sur le temps et l'espace induit cette image duelle suggérant simultanément et ubiquité ? On liera, à titre d'exemple, l'omniprésence de la caméra au souhait d'offrir plusieurs angles d'observation différents. Que la caméra soit elle-même sujet et objet de cette démultiplication aidera à souligner les enjeux réflexifs du film.

Les manifestes

- 1916 « Du cubisme et futurisme au suprématisme » de Kazimir Malevitch
- 1920 « La Bannière du cinématographe » de Lev Koulechov
« Programme du groupe constructiviste » d'Aleksandr Rodtchenko
« Manifeste réaliste » de Naum Gabo et Anton Pevsner
- 1921 « Le Manifeste du Théâtre Excentrique » de Leonid Trauberg et Grigori Kozintsev
« Manifeste productiviste » signé par 25 artistes dont Aleksandr Rodtchenko, Varvara Stepanova, Lubov Popova
- 1922 « Nous » de Dziga Vertov
- 1923 « Le Montage des attractions » de Sergei Eisenstein
- 1923 « Kinoks. Révolution » de Dziga Vertov

LE CINÉMA SOVIÉTIQUE DES ANNÉES VINGT

Une période fertile

Dans la Russie postrévolutionnaire puis dans les premières années de l'Union soviétique de nouveaux mouvements artistiques surgissent de tous côtés. Beaucoup d'artistes sont extrêmement jeunes : Leonid Trauberg et Grigori Kozintsev ont seulement 19 et 17 ans lorsqu'ils rédigent « le Manifeste du Théâtre Excentrique ». Des manifestes sur le théâtre et le cinéma se multiplient. Ils visent à redéfinir les formes artistiques. Puisque le monde a changé (grâce à la Révolution), l'art doit en rendre compte et bouleverser lui aussi les règles qui le régissaient jusque-là. Bien entendu, cette avant-garde a été préparée et nourrie par les mouvements picturaux des années 1910. Ce qui caractérise cette période est également la fertile collaboration entre des artistes de tous horizons et de tous profils. Dziga Vertov devient ami avec le poète Vladimir Maïakovski et publie certains de ses textes dans sa revue *LEF*. Le cinéaste soviétique Sergei Eisenstein, futur auteur du *Cuirassé Potemkine* (1925), vient apprendre quelque temps aux côtés de Vertov. L'intérêt pour l'effervescence du cinéma soviétique est également immense en Occident. En novembre 1925, *Ciné-œil* de Vertov obtient la médaille d'argent à l'Exposition universelle de Paris.

Définir l'essence du cinéma

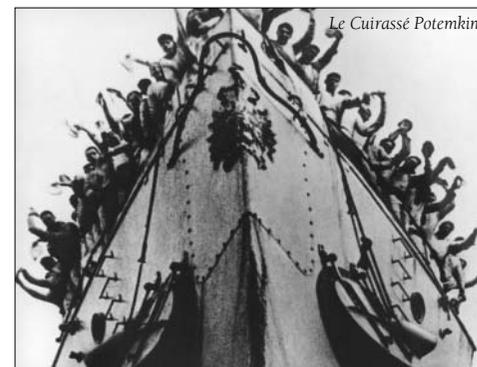
Les artistes cherchent à définir l'essence de l'art cinématographique. Il leur semble que cet art jeune (qui n'a qu'une vingtaine d'années, comme eux) a besoin pour exister d'être distingué clairement des autres arts et attend encore sa véritable définition.

Lev Koulechov, dans « La Bannière du cinématographe » définit le cinéma par

une série de négations : « 1) Les acteurs jouent bien, mais il s'agit là d'art dramatique ! 2) L'artiste peintre a exécuté un superbe décor, mais il s'agit là d'art plastique ! 3) L'opérateur a bien filmé, mais il s'agit là du talent de l'opérateur-photographe ! 4) Enfin, l'histoire est passionnante, mais il s'agit là d'art littéraire. (...) Si l'art cinématographique n'apparaît pas dans le processus de tournage de différents fragments, il ne reste plus qu'à le chercher ailleurs, dans l'assemblage, la succession des fragments filmés. »⁵ Dziga Vertov rejoint cette réflexion en s'opposant à son tour à l'idée d'emprunts aux autres arts dans une œuvre cinématographique : « Nous protestons contre le mélange des arts que beaucoup qualifient de synthèse. (...) NOUS épurons le cinéma des kinoks des intrus : musique, littérature et théâtre. » Peu après, Sergei Eisenstein définit à son tour le montage comme une composante essentielle du cinéma. Il semble évident que les cartons introduisant *L'Homme à la caméra* sont issus de cette définition « soustractive » de l'art cinématographique : pour inventer un nouveau cinéma (révolutionnaire), il faut définir ce que le cinéma ne doit pas être.



Dziga Vertov tourne une ciné-chronique sonore au concert de Leonid Outesov, 1930 – Archive ciné-photo-phonographique d'Ukraine, Kiev.



Le Cuirassé Potemkine.

Les expériences de montage

Cependant une définition ne suffit pas, il faut inventer cette nouvelle manière de faire des films. Les années 1920 sont également une période d'expérimentation, malgré la précarité technique et financière de la production cinématographique. Lev Koulechov fonde un collectif qui se livre à des exercices et des essais. C'est dans ce cadre qu'est inventé le célèbre « effet Koulechov ». L'expérience consiste à monter côte à côte l'image d'un célèbre acteur, toujours la même, avec des images différentes (une assiette de soupe, une porte de prison, une femme). Chaque nouveau binôme de plans pousse le spectateur à interpréter l'expression



Vertov en France après *L'Homme à la caméra* (au centre) – DR.



Dans le groupe photographié : le poète Boris Pasternak, le cinéaste Sergei Eisenstein, le poète Vladimir Maïakovski – DR.



Un cinétrain dans *Dziga et ses frères*, documentaire d'Evgeni Tsybal, 2002, DVD, éd. Krupnyi plan, Moscou.

Les films

- 1920 *Sur le front rouge* de Lev Koulechov
- 1922 *Histoire de la guerre civile* de Dziga Vertov
- 1924 *Mr. West au pays des Soviets* de Lev Koulechov
Ciné-œil, la vie à l'improviste de Dziga Vertov
Les aventures d'Octobrine de Leonid Trauberg et Grigori Kozintsev
- 1925 *La Grève* de Sergei Eisenstein
Le Cuirassé Potemkine de Sergei Eisenstein
Le Rayon de la mort de Lev Koulechov
- 1926 *La Sixième partie du monde* de Dziga Vertov
Le Manteau de Leonid Trauberg et Grigori Kozintsev
Dura Lex de Lev Koulechov
- 1927 *La Journaliste* de Lev Koulechov
- 1928 *Octobre* de Sergei Eisenstein
- 1929 *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov
La Ligne générale (L'ancien et le nouveau) de Sergei Eisenstein
Le Joyeux canari de Lev Koulechov

de visage du comédien de manière différente, alors qu'elle est toujours la même. Elle révèle ainsi le potentiel d'interprétation contenu dans le rapprochement de deux plans.

Parmi ces expériences, il y a également celles qui révèlent les vertus fédératrices du montage, telles que l'expérience de l'« espace recréé » ou encore celle d'une femme composite. Koulechov racontait : « Je filmais une femme à sa toilette : elle se coiffait, se fardait, mettait ses bas, ses souliers, passait sa robe... Et voilà : je filmais le visage, la tête, la chevelure, les mains, les jambes, les pieds de femmes différentes, mais je les montais comme s'il s'agissait d'une seule femme et, grâce au montage, j'arrivais à créer une femme qui n'existait pas dans la réalité, mais qui existait réellement au cinéma. »⁶

Une fois de plus, Dziga Vertov s'inscrit dans cette logique expérimentale à double titre. Il croit aux mêmes vertus fédératrices du montage puisqu'il écrit dans « Kinoks. Révolution » : « Aujourd'hui, en l'an 1923, tu marches dans une rue de Chicago et je te force à saluer le camarade Volodarski qui marche, en 1918, dans une rue de Petrograd ». De plus, il considère l'ensemble de son travail comme des expérimentations et le déclare ouvertement. Il l'annonce ainsi dans les cartons de début de *L'Homme à la caméra*. Il emploiera également le terme lorsqu'il s'essaiera au cinéma sonore avec la première ciné-chronique sonore en 1930 ou *La Symphonie de Donbass* en 1931.

Interpréter le réel

Tout comme les autres cinéastes de l'époque, Dziga Vertov considère que le travail du cinéma est d'interpréter le réel pour le spectateur. Au chaos de la vision humaine, il oppose la vision organisée du ciné-œil (fusion parfaite entre les possibilités techniques d'une caméra et la capacité d'interprétation idéologique de l'être humain), la caméra doit selon lui « entraîner » l'œil du spectateur. Avec son « montage des attractions » Sergei Eisenstein veut s'assurer également de « rendre compréhensible le message, la conclusion idéologique de l'œuvre ». Ce cinéaste qui

a commencé comme metteur en scène au théâtre et a appris avec Vertov deviendra plus tard un de ses plus fervents opposants théoriques, car il croit à la vertu de la fiction et à son grand avenir dans l'éducation des masses et dans le développement des moyens cinématographiques propres.

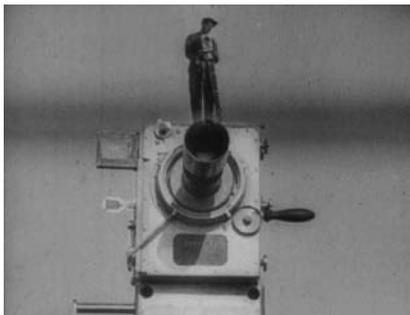
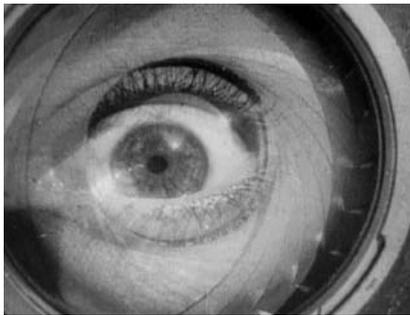
Une position qui dérange

Il peut paraître étonnant que, alors qu'il partage avec ses contemporains tant d'idées et de positions communes, Dziga Vertov se retrouve rapidement dans une position inconfortable et se voit vite décrier, voire rejeter farouchement par certains d'entre eux. Cela vient tout d'abord de la fermeté de sa position contre toute forme de fiction et de mise en scène qui exclut une large part des cinéastes soviétiques. Cette exclusion prend des formes d'expression véhémentes comme dans l'appel du 1 janvier 1923 où Vertov interpelle les autres cinéastes soviétiques : « Cinq bouillonnantes années d'audaces mondiales sont entrées en vous et ressorties sans laisser la moindre trace. Les modèles « artistiques » d'avant la révolution sont accrochés chez vous comme des icônes et c'est vers eux seulement que se sont ruées vos tripes dévotes. » Dziga Vertov multiplie les publications et les déclarations qui condamnent le cinéma de fiction.

En 1926 dans son ouvrage *Ciné-chronique et comment la filmer* Grigori Boltianski, responsable du département de ciné-chronique du comité de Petrograd, parle du talent des *kinoks* et de l'importance de leurs films, tout en qualifiant leur position théorique de « sectarisme formel » qui « cherche à dicter la politique de l'art cinématographique ».

5) Lev Koulechov, *Écrits (1917-1934)*, François Albéra, Ekaterina Khokhlova, Valérie Posener, L'Âge d'homme, Lausanne, 1994.

6) *Histoire du cinéma soviétique : 1919-1940*, Luda et Jean Schnitzer, Pygmalion, Paris, 1979, p.89-90.



LA VIE EN FLAGRANT DÉLIT

Le surpris et le mis en scène

L'expression célèbre de Dziga Vertov « *jizn' vrasplokh* », sous-titre du film *Ciné-œil*, traduite souvent comme « la vie saisie sur le vif » ou « la vie à l'improviste » se traduirait de manière plus exacte par « la vie en flagrant délit ». Cette expression annonce non seulement la volonté du cinéaste de saisir la vie dans ses aspects non apprêtés et non mis en scène, mais surpris, saisis tels quels, voire volés, pris de force à un réel qui se dérobe. N'oublions pas que Vertov invente et définit la ciné-chronique en Union soviétique depuis 1918.

Ce que met en opposition l'expression « la vie en flagrant délit » est le surpris (la chronique) avec le mis en scène (la fiction). Cependant en regardant le film, il apparaît évident qu'il se compose bien des deux types d'images, quoiqu'il n'y en ait aucune que nous puissions attribuer entièrement à la catégorie d'images fictionnelles. Les plans de la ville et des usines sont pris véritablement « en flagrant délit ». Il en est de même pour les plans où nous voyons les sans-abris se réveiller et rire avec gêne en se découvrant filmés. Cependant il en est tout autrement des plans de la jeune fille qui ponctuent toute la première moitié du film. Il s'agit visiblement d'une personne qui, même si elle ne joue aucune émotion commandée par le cinéaste, accomplit les gestes qui lui sont demandés : d'abord s'allonger comme si elle dormait, puis se lever, se laver, se brosser les dents. L'une de ces actions ne peut avoir été effectuée que sur commande du cinéaste. Après s'être essuyé le visage, elle relève la tête et cligne ostensiblement des yeux. Ce geste est repris en écho par le mouvement de persiennes qui s'ouvrent et se referment, mouvement également exécuté spécialement pour le film.



Le ciné-œil comme personnage

Apparaît ici un aspect essentiel du film. L'œil (dans ce cas celui de la jeune femme) et la caméra fusionnent en un objet commun : le *ciné-œil*. Il est d'ailleurs représenté à plusieurs moments dans le film à travers un trucage : l'image d'un œil est insérée dans celle de l'objectif de la caméra. Ce ciné-œil a des propriétés à la fois techniques (le fonctionnement d'une caméra) et idéologiques (le ciné-œil ne voit pas, mais *regarde*, autrement dit, sélectionne et réarrange la réalité de manière à lui donner sens).

Le ciné-œil déchiffre le monde, compose une image intelligible de ce monde à partir d'images éparées. Ce processus est rendu évident dans le segment où les plans d'un œil qui regarde de tous les côtés s'intercalent avec des brèves et apparemment hasardeuses images (rues, parc, voies de tramways, cheval dans un attelage). Mais une fois ces diverses images perçues, le ciné-œil les réorganise. Ainsi, des images d'un même lieu (bureau d'état civil) mais de tonalités opposées (un couple qui se marie, un autre qui divorce) sont séparées par un plan de la caméra qui, tel un être vivant, se retourne brutalement, signalant qu'il s'agit de deux moments de nature différente.

Cette réorganisation du monde par le ciné-œil peut également être ludique. Lorsque nous découvrons pour la première fois la jeune femme endormie, le raccord montre un morceau d'affiche avec deux personnages dont un met le doigt sur ses lèvres comme pour nous intimer le silence. Plus tard, alors que la jeune femme s'est réveillée, le ciné-œil nous fait découvrir la ville éveillée où sur un mur, nous apercevons soudain l'affiche en question. Il s'agit de l'affiche d'un film qui s'intitule *Le Réveil d'une femme*⁷. Cette découverte tardive coïncide avec le déroulement du film et fonctionne comme un clin d'œil au spectateur.





Le ciné-œil peut même parfois être voyeur. Parmi les personnes endormies qui s'éveillent, la caméra vient filmer une jeune femme endormie sur un banc. Alors qu'elle dort encore, un plan rapproché se concentre tout particulièrement sur les jambes que la jupe retroussée permet de voir. Réveillée, la femme réagit à la caméra comme à un regard d'homme indiscret, elle a une mimique d'agacement et part rapidement.

De plus, la présence d'une caméra sur les lieux transforme le monde autour d'elle. L'expression « la vie en flagrant délit » annonce la possible réticence de cette vie à être saisie par la caméra. Après le couple qui se marie et celui qui divorce, nous découvrons devant le même guichet un couple dont nous ne savons pas quels documents il signe. Alors que l'homme jette des regards amusés vers la caméra, la femme se cache le visage avec une main. Le ciné-œil ne fuit pas devant cette réticence, mais la fixe au contraire, puis s'en moque quelque peu en opposant cette pudeur au véritable chagrin. Nous retrouvons le même geste de protection chez une femme qui pleure près d'une tombe, le visage caché dans le creux de son bras.

Cette réaction du monde à la présence de la caméra était pensée par Vertov dès l'origine du projet : « Où qu'il apparaisse, les curieux entourent immédiatement d'un cercle étanche la caméra, regardent dans l'objectif, touchent et ouvrent les boîtiers avec la pellicule. » Cette volonté de saisir le monde réel même s'il résiste est centrale dans la conception qu'a Vertov de ce que doit être un homme à la caméra.

Qu'est-ce qu'être un homme à la caméra ?

Dans le projet initial, le film devait commencer par l'homme à la caméra quittant les studios où se fabriquent les films de fiction pour aller affronter le monde réel : « Un petit homme, armé d'une caméra, quitte l'univers factice du studio de cinéma. Il met le cap sur la vie. La vie le projette de tous côtés, telle une brindille. (...) A chaque pas surgissent des obstacles et des imprévus. »

Mais être un homme à la caméra suppose, selon le cinéaste, un devoir citoyen

tout particulier. L'opérateur se doit de prendre des risques, d'être partout afin de montrer au spectateur ce qu'il ne pourrait voir sans lui. Il n'est pas anodin que le sous-titre du film soit « Extraits du journal d'un opérateur cinéma ». Durant tout le film nous voyons l'homme à la caméra se mettre en danger pour filmer : grimper sur les toits des immeubles ou sur une cheminée d'usine, avancer à une hauteur vertigineuse sur des échafaudages, monter en nacelle et s'accrocher à un train qui roule à toute vitesse. Le danger est souligné par l'accident frôlé lorsqu'il installe la caméra sur le chemin de fer. Le train semble lui foncer dessus alors qu'il est encore sur les rails, puis un gros plan de son pied se prenant dans le rail fait croire au spectateur qu'il n'aura pas le temps de s'échapper.

L'homme à la caméra se doit de filmer tout, même ce qui est difficile à regarder. Aussi, nous voyons non seulement les aspects glorieux et plaisants de la vie soviétique tels que le travail des ouvriers ou leurs loisirs, mais également la maladie. Alors qu'il est en train de montrer les ambulanciers dans leur course effrénée, Vertov s'attarde sur le blessé et sur son visage alors que les premiers soins lui sont dispensés.

Cette vision civique est synthétisée dans le tout premier plan du film : l'homme à la caméra grimpe sur une caméra géante. S'il doit braver tous les dangers et se surpasser, c'est parce qu'il s'agit là de l'essence même de son travail et de son outil. Sa caméra fait de lui un témoin privilégié du monde, capable de le déchiffrer pour les autres.

7) Il s'agit du film allemand *Das Erwachen des Weibes* de Fred Sauer (1927).

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Questions de genre(s)

Est-il possible de réduire *L'Homme à la caméra* à un genre cinématographique ? La réflexion portera d'abord sur les limites de la notion de documentaire. On relèvera d'abord les séquences du film qui empruntent à des genres plus traditionnellement fictionnels. Il en va ainsi du *suspense*, pour la séquence du train qui menace l'opérateur, de *érotisme* – lever et toilette de la jeune fille – ou du *fantastique* – lorsque les fauteuils du cinéma se déplient sans intervention humaine apparente. L'animation est elle aussi convoquée dans le film avec la technique de la *pixillation* (animation image par image) utilisée pour donner vie à l'appareil de prise de vues.

Il sera possible, dans un second temps, de souligner la diversité des approches documentaires en jeu dans les autres séquences. Le film relève ainsi du journal, du reportage, de la captation de spectacle, du film industriel, du compte rendu sportif, du manifeste esthétique, du film de propagande, mais aussi du *making of*. Cet aspect réflexif, puisque le film se prend lui-même « en flagrant délit », fera l'objet d'une dernière interrogation. A la fois reportage sur un tournage et fiction qui prend pour objet le cinéma en transformant ses acteurs en personnages, *L'Homme à la caméra* tient peut être avant tout du cinéma expérimental. En témoigne le recours au *found footage*, compilation des matériaux de nature hétérogène et exhibition de la matérialité de la pellicule.

“UNE” SALLE DE CINÉMA, “LA” SALLE DE CINÉMA

00:01:16 – 00:03:53

Cette séquence qui dure seulement 1mn37s et comporte 54 plans est pourtant relativement peu découpée en comparaison avec le reste du film. Les plans qui sont en illustration sont mentionnés en gras dans le texte.

Une scène d'exposition

La première scène d'un film de fiction est traditionnellement une scène d'exposition, celle qui installe les personnages, clarifie les relations entre eux et prépare le spectateur aux partis pris esthétiques de l'ensemble du film. *L'Homme à la caméra* s'oppose farouchement au cinéma de fiction et à ses artifices littéraires et théâtraux, cependant sa première scène fonctionne également comme une véritable exposition. Tout d'abord nous sont présentés les « personnages principaux » du film : l'homme à la caméra (1), la salle de cinéma (6), les spectateurs (30) et le film (14).

Les thématiques essentielles ainsi que leur forme d'expression visuelle sont également annoncées dès le début. Dans le premier plan, l'introduction immédiate du trucage annonce son importance dans l'ensemble du film. De plus, l'image de l'homme à la caméra debout sur une caméra géante synthétise le métier de l'opérateur de ciné-chronique. Les quatre premiers plans du film sont des champs-contre-champs entre l'homme à la caméra et des images de rues ou de toits (2). Le dispositif regardeur / regardé qui sera ensuite répété à travers tout le film, propre au dispositif cinématographique, est ainsi exposé dès la première minute. Enfin, l'homme à la caméra pénètre dans le lieu où va se dérouler l'essentiel de la scène, une salle de cinéma (5). Cependant nous ne le reverrons pas à l'intérieur. Cette entrée reste partiellement mystérieuse : l'homme vient peut-être déposer au projectionniste ce qu'il a tout juste tourné (action techniquement impossible, car le film doit encore être révélé en laboratoire, mais qui clôt symboliquement le cycle de fabrication du film que nous découvrons par la suite). De plus, cette entrée rapproche visuellement les deux appareils, celui qui capte (1) et celui qui projette (13). Enfin, la décomposition du processus cinématographique est également annoncée par l'attentive observation du travail du projectionniste : installation de la pellicule et préparation de la mécanique d'intermittence lumineuse (obturation/ouverture) qui permet l'illusion du mouvement cinématographique (49).

Un moment suspendu

Cette exposition qui annonce un film sur le cinéma et sur ceux qui le font permet également de saisir l'importance des atmosphères dans le film. Le début de la séquence dans la salle de cinéma met en scène un instant suspendu : les plans montrent la salle vide qui attend son public en plans larges (6) puis par une série d'inserts. Un semblable instant suspendu intervient plus tard dans la séquence lorsque la salle est remplie et que l'orchestre s'apprête à jouer. Mais le début de la musique est retardé par Vertov : durant 24 longues secondes, une série de plans nous montre les doigts immobiles des musiciens sur leurs instruments (33, 34), le chef d'orchestre arrêté dans son geste, comme pétrifié, les bras grand écartés (37). Cet instant permet un véritable tour de force dans ce film muet. Plus tard dans le film, Dziga Vertov parviendra à nous faire entendre sons et musique en filmant un musicien ou en montrant des gros plans de klaxons dans une rue animée. Mais à cet instant du film, le cinéaste parvient à nous faire entendre le *silence*.

Ce moment suspendu annonce un autre aspect essentiel du film, l'alternance rythmique qui le caractérise : de l'immobilité totale à l'accélération étourdissante.

La salle réelle et la salle abstraite

Après le premier moment de suspension et les images de la salle vide, cette dernière s'anime soudain et prend vie peu à peu. Le premier mouvement d'ouverture des sièges semble avoir été déclenché par une main qui a tiré sur la corde pour faire lever le rideau (18). Telles des marionnettes, les sièges se rabattent, préparés à accueillir le public (19). Une main (peut-être la même) enlève la corde qui empêche le public d'entrer et celui-ci vient s'installer dans la salle. Mais le remplissage de la salle se produit d'une manière visuellement surprenante. Dans le montage s'intercalent des plans de deux catégories différentes. D'un côté, plusieurs plans nous montrent le public déferlant dans la salle et s'y installant (24, 26, 28). De l'autre nous voyons des plans plus ou moins larges de sièges vides qui continuent à se déplier comme par enchantement (25, 27, 29a). Ces sièges semblent se trouver dans un espace distinct de celui où sont les spectateurs : il est ainsi surprenant qu'aucun pied, ni aucun spectateur n'apparaisse au fond de l'image. Après un plan large de la salle remplie à craquer (26), nous découvrons le plan rapproché d'une chaise vide (27). Non seulement nous n'en avons par aperçu dans le

plan précédent, mais il semble impossible que, étant donné la proximité des chaises, aucun pied ou manteau n'apparaisse dans le champ. Il apparaît alors que nous voyons deux salles : une salle conceptuelle qui se remplit en creux et représente l'idée même d'une salle de cinéma attendant son public et la salle, cette salle précise avec son véritable public. Cette séparation est essentielle dans *L'Homme à la caméra*. Le cinéaste veut montrer la vie qui l'entoure, mais également l'interpréter et donc en abstraire des concepts. Plus tard dans le film, nous verrons ainsi une succession d'ouvertures de volets de boutiques qui, à force de se multiplier, représentent l'idée même d'ouverture plus que l'ouverture de tel ou tel endroit. Un sort identique est réservé aux mouvements du travail ou à ceux des loisirs. Enfin, la ville du film est une ville composite et représente de ce fait l'idée de la ville plus qu'une ville réelle.

Mais le passage par le concept n'a qu'un temps. Dans le second plan rapproché d'une chaise vide (29a) entre soudain une femme avec un enfant (29b). Elle s'assoit sur le siège qui vient de s'ouvrir magiquement et permet la fusion entre les deux salles. Le film peut commencer.



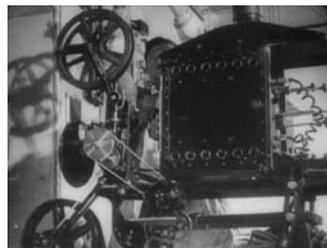
1



5



6



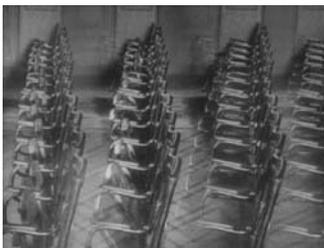
13



14



18



25



26



27



28



29a



29b



30



34



37



49

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Le grand soir du film

La structure du film invite au repli de ses premières séquences sur ses derniers plans. Le constat du retour à la salle de cinéma s'impose. Il importe surtout, au-delà de l'apparent effet de boucle, de se demander ce qui a changé entre le début et la fin. On soulignera ainsi l'opposition entre l'incipit qui marque par une nette césure la présence d'un film dans le film (arrivée de spectateurs, contact signifiant le début de la projection, apparition d'un chiffre à l'écran) et la conclusion qui superpose le film de Vertov et le spectacle en abyme, confondus en un unique carton fin. Une telle conclusion réalise, selon l'expression de Luc Lagier dans les bonus du DVD de *L'Homme à la caméra*, l'idéal d'une « fusion du réel, de son enregistrement et de sa diffusion » suggéré par des moyens propres au montage.

On relèvera donc, outre la reprise d'images déjà vues, le surdécoupage frénétique du défilement final et le recours à des plans rapides dont la durée, inférieure à la demi-seconde, renvoie à la manipulation subliminale. La juxtaposition de plans montrant les spectateurs du cinéma et la foule du film dans le film consacrera l'abolition de toute frontière entre les deux niveaux de récit. La fin du film sera ainsi son apothéose, réalisant à sa façon l'idéal révolutionnaire du grand soir... de la projection, parachevant un trajet symbolique qui a commencé, dans le film emboîté, par un éveil matinal.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Mécanique érotique

En dépit d'un titre évoquant la fonction décisive de l'opérateur, le film accorde une place importante à la femme, qui n'est pas limitée au rôle de spectatrice. Plusieurs des fonctions qu'elle occupe – couturière, téléphoniste – suggèrent l'importance du montage. C'est d'ailleurs dans son propre rôle de monteuse qu'apparaît Elizaveta Svilova, épouse de Vertov. Sur un autre registre, l'importance de la femme est confirmée par l'érotisation du corps féminin.

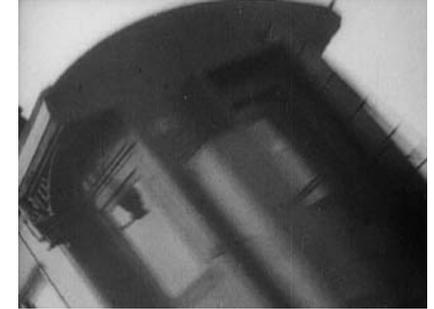
On peut donc recenser trois types d'images érotisées dont la présence paraît aujourd'hui très audacieuse : si les corps fragmentés des mannequins trahissent l'artifice menaçant du luxe bourgeois, les images des paysannes aux seins nus renvoient à une saine et innocente ruralité. Les plans de la femme qui s'éveille appartiennent quant à eux à un érotisme urbain. Ce cinéma voyeur, qui rappelle la sensualité de certaines représentations contemporaines de Louise Brooks, n'est ici l'objet d'aucune condamnation. Il permet au contraire de développer un parallèle entre désir physique et progrès technologique. Ce motif, illustré par la symbolique du train, est un topos cinématographique très fréquenté, de *La Roue de Gance* à *La Bête humaine* de Renoir, en passant par *Le Mécano de la General* de Keaton. C'est avec profit que l'on évoquera le plan final de *La Mort aux trousses* d'Hitchcock.



1



2



3

L'INTIME ET LE RACCORD

00:08:35 – 00:08:57

Alors que la ville et une jeune femme (mise en valeur par des inserts sur son cou et ses bras) dorment, l'homme à la caméra part filmer l'arrivée d'un train. Il n'est pas anodin que ce soit là son début de journée, la référence aux premières vues des frères Lumière et leur célèbre *Arrivée du train en gare de la Ciotat* est ici évidente. Nous voyons en plan large le train arrivant vers nous du fond de l'image. Au premier plan, l'homme à la caméra est allongé sur les rails. Le film bascule à cet instant : de l'atmosphère paisible de la ville endormie nous sommes projetés dans un film d'action. L'homme à la caméra risque de se faire écraser. Le cinéaste s'amuse ici avec les codes du cinéma de fiction : il accentue le suspense par l'insert sur le pied qui se prend dans le rail. Le plan suivant montre le train en contre-plongée qui avance tout en puissance vers la caméra qu'il surplombe (1). Soudain un insert vient interrompre la course effrénée du train : il s'agit des cheveux et du bras droit de la jeune femme endormie posés sur le coussin dans une paisible immobilité (2). Nous avons déjà vu la même femme à six reprises depuis le début du film. Mais cette fois elle tourne soudain la tête vers la droite du cadre. Le mouvement effréné du train semble contaminer, tout du moins partiellement, l'univers calme et jusque-là statique de la jeune femme endormie. Un nouveau plan rapproché

du train filant à toute vitesse intervient. Trois plans très courts se succèdent où la caméra tangué en filant le train qui défile devant elle (3). Le dernier est interrompu l'espace de quelques instants par un insert des cheveux de la femme et de sa main qui bouge. Puis elle s'assoit brusquement.

Les deux plans de la jeune fille, quoique très courts, transforment le sens de la scène dans son ensemble. Vertov juxtapose ici des plans de nature opposée : un plan d'ensemble en extérieur avec un insert en intérieur, l'image d'un train avec celle d'un corps dénudé. Le spectateur se demande si la femme rêve du train. La tête de la femme remue, comme dans un sommeil agité, les plans du train basculent également en écho à son mouvement de tête. Ce dernier peut être compris également comme le premier geste du réveil. Cette scène de train qui s'emballe soudain permet de déclencher le basculement du film et de tous ses personnages de l'état de sommeil à celui de veille. La course folle du train et le suspense (le film atteint ici un point limite dans la mise en danger de l'homme à la caméra) provoquent le point de rupture dans le déroulement du film.

Pendant une autre lecture de ce raccord est possible. Depuis le début du film, les plans de la jeune femme laissent volontairement son visage hors champ. Cela permet de garder l'anonymat de la femme, de ne pas faire d'elle un personnage fic-

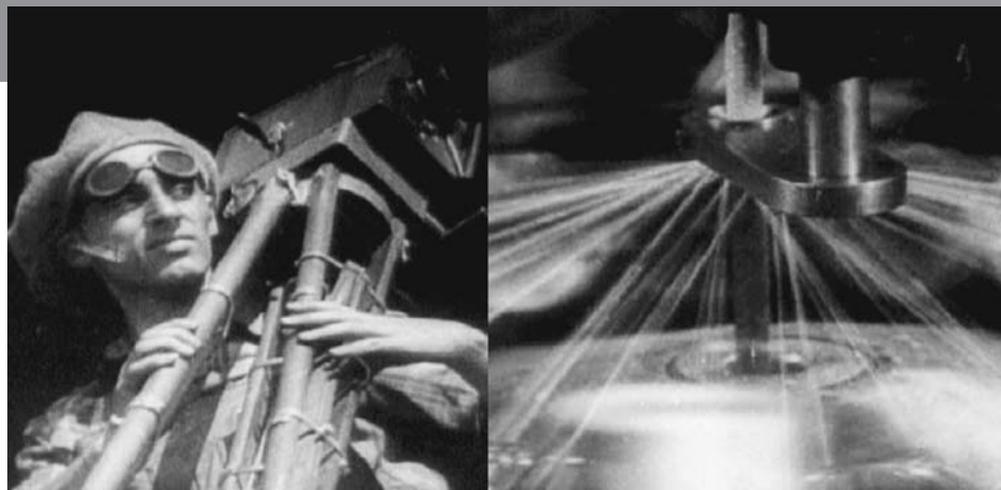
tionnel. Le cadrage choisi met en valeur la sensualité de son corps. La première apparition du cou de la jeune femme était frappante par son dessin charnel sur les draps. Dans le plan où elle tourne la tête, son visage étant invisible, nous pourrions tout autant imaginer le geste d'une personne endormie et faisant un mauvais rêve que celui d'une personne en proie au plaisir sexuel. Juxtaposée avec celle d'un train qui avance à toute vitesse, cette image révèle soudain son potentiel érotique. Le train pénètre littéralement dans l'intimité de la jeune femme endormie.

Le hiatus entre les plans libère l'imaginaire du spectateur, déclenche le mécanisme des rapprochements sémantiques et des associations d'idées et d'images.

« LE JEUNE HOMME ÉLECTRIQUE »

Dans « Kinoks. Révolution », son manifeste publié en juin 1923, Dziga Vertov parle de l'homme soviétique nouveau créé par le cinéma. Cet homme nouveau, Vertov l'appelle « le jeune homme électrique ». Le terme « électrique » est dû à l'importance accordée en Union soviétique au progrès industriel et tout particulièrement à l'électricité. Il n'est qu'à penser au slogan de Lénine qui clamait en 1920 : « *Le communisme est le pouvoir soviétique plus l'électrification de tout le pays.* » Cette fascination pour les machines est visible dans le film où des passages entiers sont consacrés à l'observation des engins d'usine. Ces segments ne sont pas sans rappeler une semblable fascination dans des films tels que *Le Ballet mécanique* de Fernand Léger (1924). Le progrès industriel se manifeste également à travers une véritable énumération des moyens de locomotion (allant du vélo et de l'attelage jusqu'à l'avion). La jeunesse est également un facteur important dans un monde qui reste à construire.

Vertov définit le jeune homme électrique comme un personnage composite aux capacités accrues : « *A l'un je prends les bras les plus forts et les plus habiles ; à l'autre, je prends les jambes les plus sveltes et les plus rapides ; au troisième, je prends la tête la plus belle et la plus expressive. Avec le montage, je crée un nouvel homme, un homme parfait.* » Cette affirmation va dans le même sens que les expériences menées par Lev Koulechov telles que la femme recomposée.



Cependant, le montage sert dans le cas de Vertov un but idéologique : créer un homme soviétique « parfait ».

Le choix du ralenti ne transforme pas le corps en mouvement, mais déploie sa performance. C'est ce que fait le cinéaste avec les sportifs qu'il filme en permettant au spectateur d'observer dans le détail le jeu des muscles et la performance physique de ces hommes et femmes soviétiques.

La symphonie des mouvements

Vertov crée également des personnages et des gestes fusionnés. Apparaît alors ce que nous pouvons appeler « la symphonie de mouvements ». Lorsque la journée de travail atteint son paroxysme (00.34.59), les plans montrant les divers métiers se raccourcissent et se multiplient jusqu'à créer l'impression chez le spectateur que les gestes, déconnectés de leur contexte et même du corps qui les produit, appartiennent tous à un même vaste mouvement de travail. Le mouvement du bras de droite à gauche qui affûte la lame d'une hache se poursuit dans le mouvement des ouvriers qui projettent de gauche à droite un bélier, les doigts qui jouent sur un piano se substituent à ceux qui pianotent sur un clavier de machine à écrire. Une semblable « symphonie de mouvements » se compose durant les loisirs entre les divers gestes sportifs. Aux sautilllements de la danseuse succède le sautilllement d'une femme sur

une installation sportive. Les rondes des motos continuent les mouvements circulaires du manège. L'homme nouveau surgit de la fusion entre machine et corps humain. Cette fusion apparaît lors d'un court segment où l'homme à la caméra est montré en vision stroboscopique. Nous voyons son mouvement (il se retourne, sa caméra à l'épaule) en alternance avec des images de machines d'usine. Le montage stroboscopique crée la fusion visuelle et fait émerger un corps nouveau (00.39.37), celui de l'homme soviétique parfait (« *Nous allons, par la poésie de la machine, du citoyen traînard à l'homme électrique parfait.* »). L'homme à la caméra est un exemple remarquable de cette parfaite fusion entre l'homme et la machine. Comme sur l'une des affiches du film, la technique et le corps se confondent chez lui : l'œil devient ciné-œil, l'homme devient l'homme-caméra, le *kinok*.

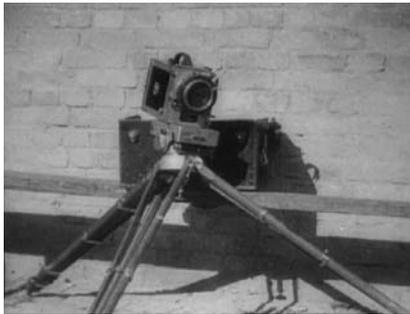
O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

City Symphony

Œuvre singulière, *L'Homme à la caméra* appartient pourtant à un genre précis, lié aux expérimentations des années vingt, celui de la « *City Symphony* ». De fait, des « symphonies urbaines », essais poétiques consacrés à l'évocation d'une grande ville, voient le jour à la fin du muet.

Du visionnage (par exemple sur *Youtube*) des titres clefs peuvent être déduites plusieurs tendances. L'une d'elles est la concentration de l'action sur un jour comme dans l'archétypal *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann (1927) dans la lignée du pionnier *Manhatta* de Sheeler et Strand (1921). Autres traits communs, l'abstraction et le refus du pittoresque caractérisent *Skyscraper Symphony* de l'Américain Florey aussi bien que *La Pluie* de Ivens et Franken qui filment Amsterdam en 1929. Le formalisme n'exclut pas une réflexion polémique (*A propos de Nice* de Jean Vigo, 1929).

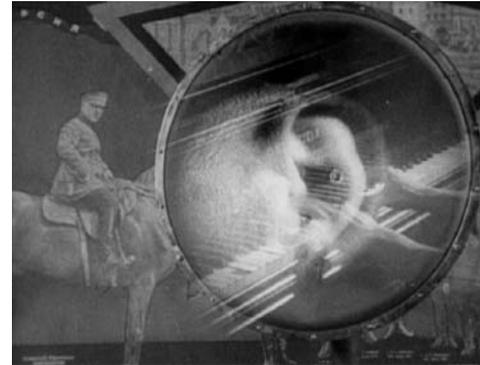
On soulignera enfin la place qu'occupent dans le genre plusieurs tableaux de Paris, dégagés de la fascination du gigantisme, comme *Souvenir de Paris* des frères Prévert et *Etudes sur Paris* d'André Sauvage. Ouvertement fictionnels, *Paris qui dort* de René Clair (1923) et *Ménilmontant* de Dimitri Kirsanoff (1926) soulignent l'ouverture du genre aux représentations fantasmatiques. Vertov, qui cherche davantage à recréer une cité composite et synthétique qu'à évoquer une ville précise, s'inspirera de cette fantaisie.



LA MAGIE DU CINÉMA : TRUCAGES ET EFFETS SPÉCIAUX

Dziga Vertov s'intéresse aux trucages dès 1919. Il se filme au ralenti en plein saut, l'image obtenue l'interpelle et déclenche une série d'expérimentations dans ses divers films. Il n'est pas le seul à s'y intéresser en Union soviétique. En 1926 *Moving Pictures : How They are Made and Worked* de Frederick A. Talbot est traduit en russe sous le titre *Ciné-trucages*. Dans *L'Homme à la caméra*, Dziga Vertov se livre à une véritable débauche d'effets spéciaux. Nous y observons des split-screens (image divisée en plusieurs morceaux), des renversements de l'image, des surimpressions (une image sur une autre), des incrustations (un morceau d'image dans une autre), des animations, des apparitions et disparitions d'objets, des ralentis, accélérés et retours en arrière. Comment justifier cette multiplication d'effets autrement que par la volonté d'expérimentation ?

Si le cinéaste se décide à abandonner les cartons qui jusque-là expliquaient la situation et les rapports entre les personnages, c'est maintenant à l'image seule de le relater. Lorsque les ouvriers jouent aux échecs au club, afin de nous faire comprendre qu'ils écoutent de la musique tout en jouant, Vertov nous montre le haut-parleur puis incruste dedans l'image d'un accordéon, puis d'une oreille et d'un piano. C'est grâce aux surimpressions que le cinéaste montre la manière dont l'homme à la caméra prend peu à peu possession de la ville : il se glisse jusque dans un verre à bière, mais il surplombe aussi la ville en géant.



L'emploi de tous ces trucages permet au cinéaste de déployer toutes les possibilités du ciné-œil et de montrer par là sa supériorité sur l'œil humain. Le ciné-œil permet de faire voir le monde autrement. Dans *Ciné-œil*, il intervenait dans les intertitres comme un personnage à part entière. C'est lui, par sa prouesse technique, qui redonnait vie au bœuf tué ou transformait le pain en pâte puis en farine. Le cinéma a pour Vertov un rapport intime avec le tour de magie. Tout comme Talbot parlait dans son livre de « *magiciens du cinéma* », Vertov s'emploie dans le film à faire découvrir au spectateur le fonctionnement magique de l'art cinématographique (séries d'images inanimées qui prennent vie). Comme le magicien du film émerveille les enfants avec ses tours, le cinéaste veut ravir le spectateur avec les effets spéciaux. La figure du magicien était d'ailleurs déjà présente dans une longue séquence du *Ciné-œil*. Dans la pure tradition de la prestidigitation, Vertov nous montre l'objet dans son état normal avant de le transformer sous nos yeux : un immeuble se scinde soudain en deux et les deux moitiés se penchent (01:01:22).

Mais dans cet immeuble qui se scinde et se renverse, il nous faut voir également un geste fondateur. Cette image n'est pas sans rappeler les photographies renversées du constructiviste Aleksandr Rodtchenko, ami et collaborateur de Vertov, qui donnait au terme « Révolution » son sens le plus appliqué, celui de

retournement (du latin *revolutio*) : « *Nous devons révolutionner notre pensée visuelle. (...) il faut photographe des objets quotidiens, familiers de points de vue complètement inhabituels et dans des positions inattendues.* »⁸ Le mot *pevorot* dans le titre du manifeste « Kinoks. Révolution » se traduit littéralement « retournement » ou « renversement ». L'effet spécial est là pour renverser la vision traditionnelle et inventer une vision cinématographique nouvelle, révolutionnaire.

8) Aleksandr Rodtchenko, « Les voies vers la photographie contemporaine », *Nouveau L'EF*, 1928, n°9, p.33.

BUSTER KEATON, “LE CAMÉRAMAN”

Filiation, ou plutôt rencontre. Deux artistes qui connaissent l'existence l'un de l'autre mais qui semblent défendre des visions de l'art cinématographique incompatibles font pourtant la même année deux films qui se rejoignent à plus d'un titre. En septembre 1928, alors que Dziga Vertov travaille sur *L'Homme à la caméra* qui sortira 3 mois plus tard, sur les écrans américains arrive le nouveau film avec Buster Keaton, *Le Caméraman*.

Le film d'Edward Sedgwick commence par l'exaltation du travail de l'opérateur : « Lorsque nous acclamons les héros modernes, n'oublions pas l'opérateur d'actualités... Ce casse-cou défie la mort pour nous donner des images des événements du monde. » Nous retrouvons dans ce carton la conception de l'opérateur héroïque tel qu'il nous est présenté chez Vertov. Les images qui suivent le carton vont dans le même sens : un opérateur brave le danger, grimpe en hauteur. Le film met en place les mêmes liens narratifs que ceux de *L'Homme à la caméra* : chaque appel téléphonique déclenche une course contre la montre pour filmer des événements exceptionnels. Non pas un, mais toute une ribambelle d'hommes à la caméra ne cessent d'entrer et sortir de l'agence.

Mais le héros de Keaton est en-dehors de cette fonction héroïque : il est celui qui ne saisit pas la vie sur le vif, ni en flagrant délit. Lorsqu'il cherche un endroit désert, celui-ci est pris d'assaut par les journalistes, lorsqu'il tente d'être au cœur des événements, la vie bat son plein ailleurs (et il se retrouve seul au milieu d'un stade vide). Dès le début du film, c'est lui que la vie semble prendre au dépourvu : la foule le bouscule, il se heurte au joueur d'orgue, le singe saute sur ses épaules, le policier le poursuit.

Un moment en particulier crée un lien étonnant entre l'univers visuel de ces deux films. Buster revient après sa première tentative de tournage et son film est projeté. Les images que nous découvrons rappellent



Affichette soviétique pour *Les Lois de l'hospitalité* de Buster Keaton, 1923 – Archive de l'Union des cinéastes d'Odessa, V.Kostromenko.

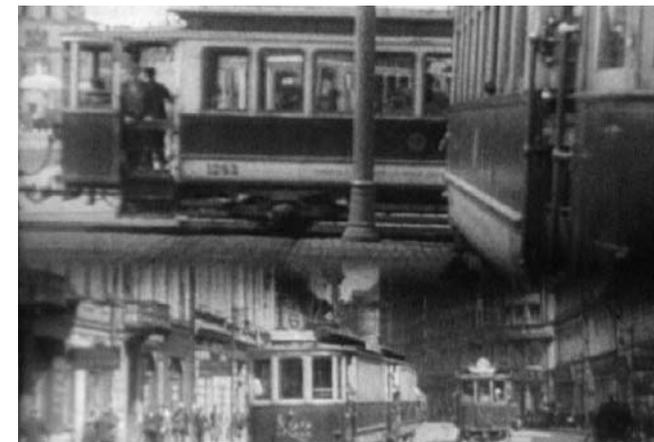
étrangement les procédés fétiches de Dziga Vertov et Mikhaïl Kaufman, déjà visibles dans leur film *Ciné-œil, la vie à l'improviste* (1924). Exactement comme dans ce film, une nageuse saute d'un plongeoir avant de remonter magiquement de l'eau par un effet de rembobinage. Puis une surimpression de vues de rue et de port donne l'impression que les voitures glissent sur l'eau et enfin un trucage avec des miroirs crée une image de rue kaléidoscopique. La réaction des confrères est radicale, ils rient aux éclats, et le directeur de l'agence se met en colère contre le pauvre incapable.

A son tour, *L'Homme à la caméra* révèle des proximités surprenantes avec le cinéma burlesque. Ce cinéma se caractérise par les objets qui prennent vie et résistent ainsi au bon vouloir du héros. Aussi, peut-on voir un parallèle entre la caméra qui se monte toute seule dans le film de Dziga Vertov et l'appareil qui désobéit à Buster en tombant, puis en l'empêchant de sortir de l'agence et enfin en devenant une arme qui va briser la porte vitrée plus d'une fois.

Il n'est pas anodin que Keaton ait choisi le métier d'opérateur d'actualités comme fil narratif de son film. La mise en danger du corps est une composante essentielle du cinéma burlesque. Elle est également centrale pour les *kinoks*. Les exploits de Buster (sur un échafaudage qui s'effondre) et ceux de l'homme à la caméra se rejoignent. Cette mise à l'épreuve du corps prend chez Vertov une forme franchement comique quand il joue avec les rapports d'échelle et qu'un homme à la caméra minuscule se relève sous la mousse dans un verre à bière.



Le Caméraman – Warner Home Vidéo.



AFFICHES SOVIÉTIQUES ET AVANT-GARDE PICTURALE RUSSE

L'importance des affiches et encarts dans l'univers visuel du film est évidente. Ils servent doublement la clarté narrative du propos. Alors que Vertov nous a annoncé un film sans cartons, des inscriptions apparaissent tout de même, mais toujours incluses dans la diégèse. Alors que la ville dort, près d'une caisse, un encart clame : « *Garder le silence.* » Le titre du film *Le Réveil de la femme* fonctionne aussi comme un carton ludique et commente l'action à laquelle nous avons assisté peu avant. Les affiches sont également parfois recadrées de manière à faire apparaître les personnes dessinées comme des personnages à part entière du film. Tout de suite après nous avoir fait découvrir la jeune femme endormie, le cinéaste nous montre un vieil homme qui semble penché au-dessus d'elle pour la regarder dormir. Dans le bar, le visage d'une femme coquette sur une affiche (00:53:25) semble regarder avec joie les nombreuses bouteilles de bière qui passent devant elle. Elle ressemble étonnamment (même maquillage et chapeau) à la femme assise dans le bar et entourée d'hommes. Cette affiche montrée en plein écran semble mettre en évidence le loisir douteux de la femme réelle. L'affiche fait ainsi partie intégrante de l'univers visuel du film, aucune rupture stylistique ne sépare la femme peinte de la femme filmée.

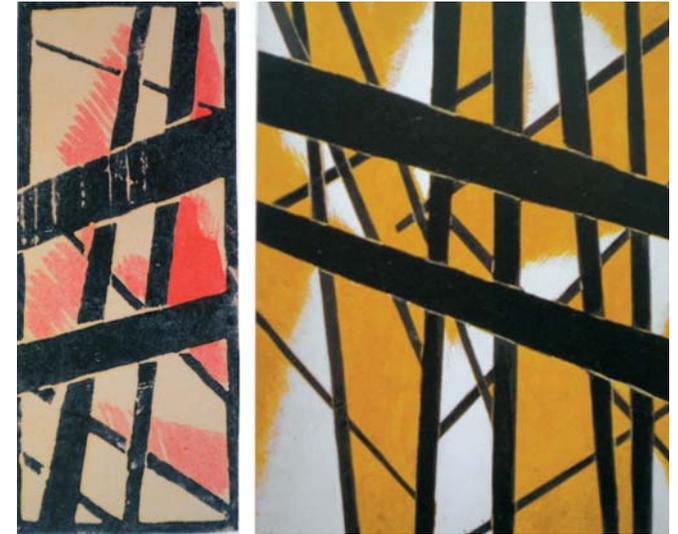
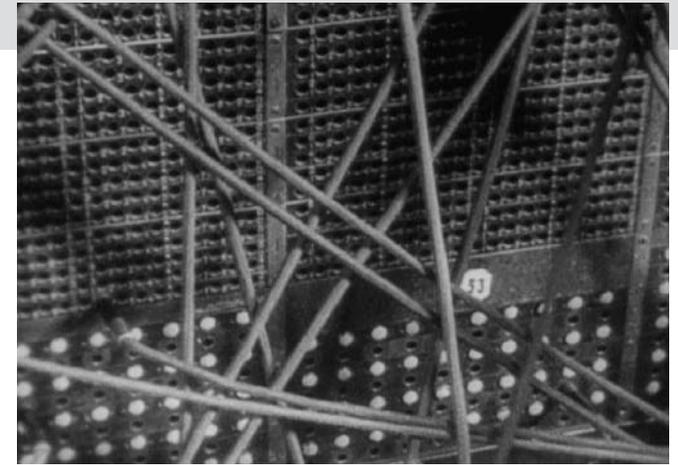
Les constructivistes et le cinéma

La recrudescence d'affiches rend compte également de l'importance de ces dernières dans la culture visuelle de l'époque. Beaucoup d'affiches de l'époque étaient produites par les peintres d'avant-garde, en particulier les constructivistes (tels qu'Aleksandr Rodtchenko ou El Lissitzky). La collaboration de Dziga Vertov avec certains de ces artistes a une influence directe sur le film. En 1921, plusieurs d'entre eux signent le « Manifeste productiviste » où ils s'engagent à ne créer que dans le cadre de productions servant au peuple. Ils travaillent alors

dans les arts appliqués et collaborent avec des cinéastes. Rodtchenko fabrique dès 1922 des intertitres mobiles pour les *Kino-Pravda* de Vertov et crée plusieurs de ses affiches. Cette influence est sensible à travers deux thématiques visuelles.

La première est une certaine vision de la ville. Multiple, mobile, protéiforme, tel un organisme vivant, la ville est représentée comme une série d'interconnexions dynamiques. Il n'est qu'à penser au *Projet d'une ville* de Rodtchenko où celle-ci semble s'enrouler dans une folle spirale et s'élancer vers le ciel ou encore aux scénographies de Lubov Popova. La scène de la pièce *Le Coq magnanime* de Vsevolod Meyerhold était ainsi couverte d'échafaudages, roues et pales. Le plan des réseaux téléphoniques dans le film (00:34:38 et 00:59:38) ressemble curieusement à la série *Ville* de Popova.

L'autre influence est sensible dans la tension vers l'abstraction dont fait preuve le film. La permanente accélération du mouvement mène à une vision qui devient de moins en moins lisible. Mais cette image qui se brouille du fait de son accélération est à observer en soi, comme dans cette image étonnante de la salle de cinéma. Un plan d'ensemble nous montre la salle remplie de spectateurs. Au fond de l'image, par incrustation, nous voyons l'écran. Mais au lieu d'y trouver une image intelligible, nous découvrons une image abstraite, un condensé du mouvement d'accélération qui traverse le film. Ce plan est une référence ouverte à la peinture de l'époque et à ses motifs visuels que l'on retrouve autant dans les *Constructions* de Rodtchenko et les *Constructions de la couleur* d'Alexandra Exter que dans leurs productions pour les arts appliqués.



Lubov Popova, *Ville* (à g.), *Construction Espace-Force* (à dr.), 1921.

L'ANCIEN ET LE NOUVEAU

« Au fur et à mesure des observations et du tournage le chaos de la vie se manifeste peu à peu. Rien n'est fortuit. Tout est logique et explicable. Chaque paysan à son semoir, chaque ouvrier à son établi, chaque étudiant à son livre, chaque ingénieur à son croquis, chaque pionnier prenant la parole à la réunion du club – tous accomplissent le même travail, une grande œuvre.

Tout ceci : l'usine tout juste bâtie, l'établi perfectionné par l'ouvrier, la nouvelle cantine publique, l'ouverture d'une crèche de village, l'examen réussi, la nouvelle chaussée, la nouvelle route, le nouveau tramway, le nouveau pont, la locomotive réparée à temps – tout cela a du sens, tout cela constitue des victoires, grandes et petites, dans la lutte du nouveau avec l'ancien, la lutte de la Révolution avec la contre-révolution, la lutte de la coopérative avec l'exploitant individuel, du club avec la taverne, de l'éducation physique avec la débauche, du dispensaire avec les maladies. Autant de territoires conquis dans la lutte pour la construction du pays des Soviets, dans la lutte avec le manque de foi en l'édification socialiste.

La caméra assiste au plus grand combat entre le monde des capitalistes, des spéculateurs, des fabricants et des propriétaires fonciers avec le monde des ouvriers, des paysans, et des ouvriers, paysans et esclaves des colonies.

La caméra assiste à la bataille décisive entre l'unique pays des Soviets au monde et tous les autres pays bourgeois. »

Dziga Vertov, traduction d'E. Zvonkine, harmonisée avec la traduction de Sylviane Mossé, Andrée Robel, dans *Articles, journaux, projets*, 10/18, Paris, 1972.

« COMMENT CHACUN A PASSE NOEL.
En haut : devant l'usine "Dinamo" les 25 et 26 décembre les gens vont à l'usine.
En bas : les absenteïstes fêtent le "saint paresseux". »

Ce texte est extrait du projet déposé par Dziga Vertov au studio VUFKU. Il serait erroné de ne considérer *L'Homme à la caméra* que comme un film poétique, émissaire d'une avant-garde cinématographique internationale. Dziga Vertov fait là un film totalement de son époque et de son pays. L'interprétation par le ciné-œil qui doit permettre au chaos de la vie de prendre sens est un « ciné-déchiffrement communiste du monde ».

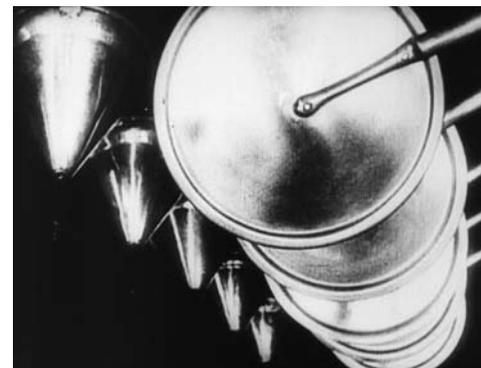
Il semble donc essentiel de mettre en valeur les oppositions binaires qui traversent le film. De ce point de vue, une des séquences les plus frappantes est celle qui oppose les ouvriers qui sont sujets (ils agissent, travaillent) et les bourgeois qui sont objets (on les rase, maquille, coiffe). Le désamour de Vertov envers les *Nepmans* (bourgeoisie qui a émergé grâce à la Nouvelle Politique Economique dans les années 1920) s'exprime ici avec vigueur. Certains de ces binômes étaient prévus dès le projet, comme nous le voyons dans le texte rendu par le cinéaste au studio en guise de synopsis. Il en est ainsi de l'opposition entre les loisirs soviétiques sains qu'il faut encourager (le club ouvrier et le sport) et ceux qui sont considérés comme nocifs (l'alcool et la débauche). Dans un plan du film, l'église est opposée au guide du parti (le portrait de Lénine apparaît au-dessus de la porte du club ouvrier).

Il est frappant de constater que ce type d'oppositions est central dans l'imaginaire soviétique de l'époque. Les deux encarts photographiques viennent du numéro de janvier 1929 du journal *Ogoniok*, un des plus lus en Union soviétique. Ils sont donc concomitants avec la première sortie de *L'Homme à la caméra*.

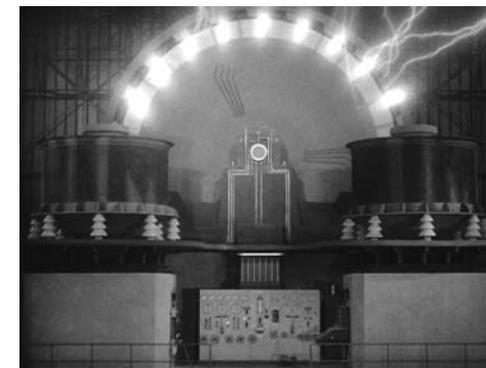


« PAS A L'EGLISE, MAIS AU THEATRE »

BALLETS MÉCANIQUES ET RYTHMES INDUSTRIELS



Ballet mécanique – Kino.



Metropolis – MK2.

La poésie mécanique et rythmique de certains plans du film – séquences 4 et 8 – rejoint de toute évidence les préoccupations de l'avant-garde artistique des années 1920. Un travail de recherche permettra d'abord de mettre en lumière l'influence picturale du Futurisme, dont le théoricien principal est l'écrivain italien Filippo Marinetti. Son « Manifeste du Futurisme », en 1909, fait date et inspire de nombreux artistes. Son article 11, que l'on peut avec profit lire en regard de *L'Homme à la caméra* tourné vingt ans plus tard, est particulièrement évocateur : « Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares glou-tonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées ; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux et le vol glissant des avions, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste. »

Marinetti complète le texte en 1912 par un « Manifeste technique de la littérature futuriste » qui souhaite « remplacer la psychologie de l'homme, désormais épuisée, par l'obsession lyrique de la matière ». Des peintres italiens tels que Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà ou Gino Severini, visent alors l'expression d'une « sensation dynamique » rendant compte de la « simultanéité des états d'âme dans l'œuvre d'art ». Leurs tableaux témoignent d'une fascination pour la vitesse et les machines, auxquels corps et objets sont le plus souvent assimilés. L'effervescence italienne gagnera rapidement d'autres contrées, comme la Russie, où des artistes tels Malevitch, Kandinsky ou Rodtchenko,

dans leur cheminement vers l'abstraction, témoigneront de leur intérêt pour le mouvement. Le poète Vladimir Maïakovski, qui, entre 1923 et 1925, dirige la revue *LEF* – où écrivent Vertov et Eisenstein – est alors le fer de lance de la modernité futuriste russe. En France, alors que Robert Delaunay a peint dès 1906 *Le Manège électrique*, son épouse Sonia Delaunay propose les *Prismes électriques* en 1914 et travaille à l'illustration de la *Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France* (1913), de Blaise Cendrars, qui évoque un voyage en train qui passe par Moscou et la Sibérie. Dans une même perspective, on pourra également rapprocher l'œuvre poétique de Guillaume Apollinaire (« Zone », *Alcools*, 1913) de celle de Léon-Paul Fargue (« La Gare », *Sous la lampe*, 1929), qui choisissent tous deux d'évoquer villes et sites industriels.

Cinéma mécanique

Pareille célébration de l'urbain, du mécanique et de l'électrique ne sera pas sans influence sur le cinéma. Il sera ainsi possible, en explorant les sites *UbuWeb** ou *Youtube*** , de rechercher les dénominateurs communs, thématiques et stylistiques, de films expérimentaux aussi divers que *Rhythmus 21* de Hans Richter (1921), *Emak Bakia* de Man Ray (1926), *Anemic Cinema* de Marcel Duchamp (1926) ou le célèbre *Ballet mécanique* de Fernand Léger et Dudley Murphy (1924). Une recherche complémentaire permettra de trouver la source musicale de ce film-emblème dans l'œuvre éponyme de l'Américain George Antheil, pièce orchestrée pour pianos, sonnettes électriques, hélice d'avion et percussions.

Le cinéaste et théoricien français Jean Epstein, auteur de *La Glace à trois faces* (1927), fiction dont le montage refuse la narration linéaire, fera du « cinématographe », dans un texte de 1946, « L'Intelligence d'une

machine », la manifestation d' « un génie propre, dont aucun autre mécanisme n'a donné jusqu'ici un aussi net exemple ». Ainsi, « par ce pouvoir d'effectuer des combinaisons diverses, pour purement mécanique qu'il soit, le cinématographe se montre être plus que l'instrument de remplacement ou d'extension d'un ou même de plusieurs organes des sens ; par ce pouvoir qui est l'une des caractéristiques fondamentales de toute activité intellectuelle chez les êtres vivants, le cinématographe apparaît comme un succédané (...) du cerveau. »

Si d'autres ballets mécaniques se retrouvent après les films de Léger et Duchamp dans des œuvres de fiction comme *Metropolis* de Fritz Lang (1927) ou *Les Temps modernes* de Charlie Chaplin (1936), c'est un questionnement nouveau, opposé à l'utopie mécaniste de *L'Homme à la caméra*, qui semble émerger de ces films : la fascination pour la machine se double désormais d'une angoisse face à la déshumanisation de la société. C'est en ce sens que *Le Chant du styrène*, réalisé par Alain Resnais – juste avant *Hiroshima mon amour* – sur des alexandrins de Raymond Queneau, se teintera, en 1958, d'une indéniable ironie, imposant un cheminement à rebours du produit fini vers la matière première.

* <http://www.ubu.com/>

** <http://www.youtube.com/>

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE & VIDÉO

Sélection bibliographique

De Dziga Vertov

- *Articles, journaux, projets*, trad. et notes de Sylviane Mossé et Andrée Robel, 10/18, Paris, 1972.

Un ouvrage riche et émouvant. On y découvre non seulement la face publique du cinéaste (ses manifestes et textes autour de ses films), mais également sa face cachée (des projets inaboutis et des extraits de journal d'un homme qui se retrouve peu à peu isolé).

- « Dziga Vertov : textes et manifestes », *Cahiers du cinéma*, n°220-221, numéro spécial, mai-juin 1970.

- « L'importance du cinéma non-joué », *Cahiers du cinéma*, n°228, mars-avril 1971.

Sur Dziga Vertov

- Bamchade Pourvali, *L'Homme à la caméra*, Cahiers du cinéma, « Les petits Cahiers », SCE-REN-CNDP, 2009.

- *Vertov, l'invention du réel !* (actes du colloque de Metz, 1996), sous la direction de Jean-Pierre Esquenazi, L'Harmattan, Paris, 1997.

- Frédérique Devaux, *L'Homme à la caméra de Dziga Vertov*, Yellow Now, Crisnée, 1990.

- Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir, l'innocence perdue, cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Verdier, Paris, 2004.

L'ouvrage de ce cinéaste documentaire et théoricien ne parle pas seulement du cinéma de Vertov, mais analyse avec acuité ce qu'il appelle « *la mise en scène du documentaire* ».

Sur le cinéma soviétique des années 1920

- Lev Koulechov, *Écrits (1917-1934)*, éd. établie par François Albera, Ekaterina Khokhlova et Valérie Posener, L'Âge d'homme, Lausanne, 1994. Une édition riche pour mieux comprendre l'époque et plus particulièrement l'homme qui a non seulement inventé l'effet éponyme, mais a également été à l'origine de la grande école de cinéma dont sont sortis plus tard tous les grands cinéastes soviétiques.

- Luda et Jean Schnitzer, *Histoire du cinéma*

soviétique : 1919-1940, Pygmalion, Paris, 1979. Une histoire riche avec des descriptions de films perdus et une analyse poussée du contexte d'émergence des films.

Sélection vidéo

De Dziga Vertov

Très peu de films du cinéaste sont accessibles en DVD en France :

- *L'Homme à la caméra*, Arte vidéo, 2004, avec en bonus le documentaire de Bernard Eisenschitz sur le cinéma soviétique des années 1920, et un diaporama de l'univers graphique et plastique des années 1920 soviétiques.

- *Kino-Eye / Three Songs of Lenin*, DVD zone 1, Image Entertainment, 2000.

Sur Dziga Vertov

Dziga et ses frères, d'Evgeni Tsymbal (2002).

Documentaire sur la fratrie Kaufman et leurs trois destins exceptionnels.

Autour de Dziga Vertov

Les films influencés par ce cinéaste sont nombreux. Méritent tout du moins d'être cités :

- En France, le groupe « Dziga Vertov » : *Un film comme les autres* (1968), *Pravda* (1969), *Vent d'Est* (1969), *Vladimir et Rosa* (1970), *Ici et ailleurs* (1974).

- En Union soviétique, le cinéaste Artavazd Pelechian, inventeur du concept de « *montage à distance* » : *La Terre des hommes* (1966), *Début* (1967), *Nous* (1969), *Vie* (1993), *Fin* (1994).

Extrait/Document

Voici le point de départ du projet qui par la suite a été totalement abandonné.

« L'homme à la caméra (symphonie visuelle) Premier.

Vous débarquez dans un pays petit, mais prodigieux où toutes les émotions et tous les actes et même tous les phénomènes naturels sont soumis

à un ordre strict et se produisent dans le temps qui leur a été imparti.

A tout moment, sur votre ordre, la pluie peut se mettre à tomber, un orage ou une tempête maritime peut éclater.

S'il le faut, l'averse va cesser. Les flaques sécheront instantanément et dans le ciel brillera le soleil. Et même deux, trois soleils.

Si vous le voulez – la journée se transformera en nuit. Le soleil en lune. Les étoiles s'allumeront. Au lieu de l'été, ce sera l'hiver. Les flocons de neige tourbillonneront. Le lac gèlera. Des dentelles de givre apparaîtront aux fenêtres.

Vous pouvez à volonté noyer ou sauver les navires en mer. Provoquer incendies et séismes. Déclencher guerres et révolutions. Vous sont assujettis les rires et les larmes des hommes. La passion et la jalousie. L'amour et la haine.

D'après l'emploi du temps strictement établi par vous les gens se battent et s'étreignent. Se marient et divorcent. Naissent et meurent.

Meurent et ressuscitent. Meurent à nouveau et à nouveau ressuscitent. Ou s'embrassent dans l'iris, répétant cette action jusqu'au moment où le réalisateur trouve que le résultat est suffisamment bon.

Nous sommes au studio de cinéma, où un homme armé d'un haut-parleur et d'un scénario orchestre la vie d'un pays factice.

Deuxième.

Ceci n'est guère un palais, mais seulement une façade en planches et contre-plaqué peints.

Ce ne sont guère des navires en mer, mais des petits bateaux dans une baignoire. Non la pluie, mais une douche. Non la neige, mais du duvet. Non la lune, mais un décor.

Ce n'est guère la vie, mais un jeu. Ici, on joue à la pluie et à la neige. Aux palais et à la coopération. À la campagne et à la ville. À l'amour et à la mort. Aux comtes et aux bandits. À l'inspecteur des finances et à la guerre civile.

On joue à la « révolution ». On joue à « l'occident ». On joue à la « vie nouvelle » et à « l'édification du socialisme ».

Troisième.

Au-dessus de ce petit univers factice avec ses lampes à mercure et ses soleils électriques, le vrai soleil brille haut dans le vrai ciel au-dessus de la vraie vie. Le studio de cinéma est un îlot dans l'océan déchaîné de la vie.

Quatrième.

Se croisent rues et tramways. Bâtiments et autobus. Jambes et sourires. Mains et bouches. Epaulés et yeux.

Tournent volants et roues. Manèges et mains des joueurs d'orgue. Mains des couturières et roue de la loterie. Mains des dévideuses et chaussures des cyclistes. Pistons de locomotive, roues volantes et tous les mécanismes des machines.

Hommes et femmes se rencontrent. Accouchements et morts. Divorces et mariages. Gifles et poignées de mains. Espions et poètes. Jugés et accusés. Propagandistes et auditeurs. Paysans et ouvriers. Etudiants et délégués étrangers.

Tourbillon d'effluements, de coups, d'accolades, de jeux, d'accidents, de sport, de danses, d'impôts, de spectacles, de vols, de papiers émis et reçus sur fond de toutes sortes du bouillonnant travail humain.

Comment un œil ordinaire, nu, peut-il démêler ce chaos de la vie en pleine course ?

Cinquième.

Un petit homme, armé d'une caméra, quitte l'univers factice du studio de cinéma. Il met le cap sur la vie. »

(Traduction d'E. Zvonkine, harmonisée avec la traduction de Sylviane Mossé, Andrée Robel, dans Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10/18, Paris, 1972)

RÉDACTEUR EN CHEF

Stéphane Delorme

RÉDACTRICE DU DOSSIER

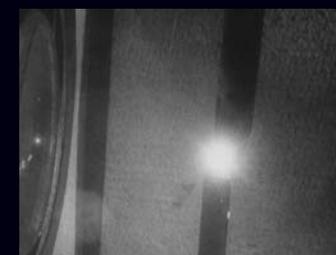
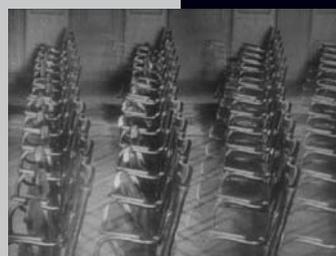
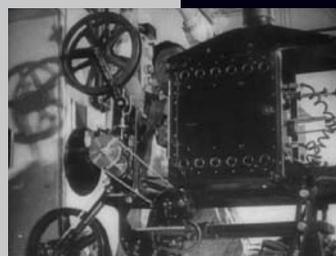
Eugénie Zvonkine enseigne l'histoire et l'esthétique du cinéma à l'Université Paris 8 où elle rédige une thèse sur la cinéaste soviétique et postsoviétique Kira Mouratova. Depuis 2004, elle intervient régulièrement dans le dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*. Elle participe aux colloques et séminaires universitaires sur le cinéma russe et soviétique et sélectionne des films d'Asie centrale pour des festivals.

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE

Thierry Méranger, agrégé de Lettres Modernes, est professeur en section cinéma-audiovisuel et formateur dans le cadre du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*.

CONCEPTION GRAPHIQUE

Thierry Célestine



CAHIERS
DU CINÉMA

CNC

