



LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

L'Homme à la caméra

U.R.S.S.-Ukraine, 1929, 1 h 06

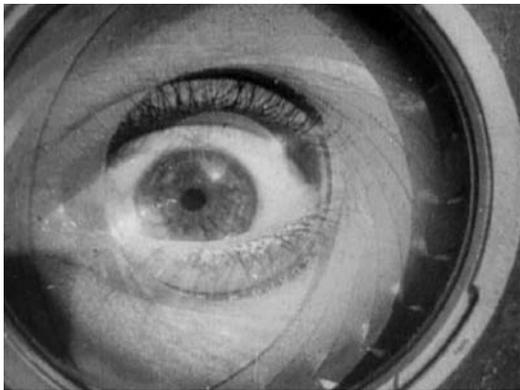
Réalisateur (« auteur-directeur de l'expérience ») :

Dziga Vertov

Opérateur : Mikhaïl Kaufman

Monteuse : Elizaveta Svilova

Production : studio VUFKU, Kiev



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

RETOUR EN U.R.S.S.

« Le film que vous allez voir est un essai de diffusion cinématographique de scènes visuelles. Sans recours aux intertitres (le film n'a pas d'intertitres). Sans recours au scénario (le film n'a pas de scénario). Sans recours au théâtre (le film n'a pas de décor, pas d'acteurs, etc.). Cette œuvre expérimentale a pour but de créer un langage cinématographique absolu et universel complètement libéré du langage théâtral ou littéraire ».

La mise en garde qui précède *L'Homme à la caméra* est explicite. Le spectateur est convié à une expérience qui va au rebours de ses habitudes. Affranchi de toute tutelle, le cinéma de Vertov revendique dans l'U.R.S.S. de 1929 un langage qui lui est propre, fondé sur l'impact visuel de ses plans et sur la science du montage.

Faut-il pour autant renoncer à résumer le film ? Plusieurs lectures complémentaires sont possibles. *L'Homme à la caméra* est d'abord l'histoire d'une projection qui donne à voir à ses spectateurs la fabrication d'un film et finit par abolir la frontière entre salle et écran. Il conte ainsi en parallèle, de l'éveil matinal aux occupations du soir, le labeur et les loisirs des habitants d'une ville ainsi que la journée du cadreur qui prend « la vie à l'improviste ». Il est aussi, de toute évidence, une défense et illustration de la vie de l'*homo sovieticus*, évoquant ses bonheurs, ses combats et l'apothéose d'un « grand soir » où est célébré son cinéma.

LA TOUPIE VERTOV

« Toupie virevolte ». Ainsi peut-on approximativement traduire « Dziga Vertov », pseudonyme du jeune David Kaufman (1896-1954) dès le début de sa carrière de cinéaste. A 22 ans, après des études de musique et de droit, Vertov embrasse la cause d'un art qu'il met au service de la jeune révolution des soviets. Inlassable filmeur du réel, adepte des tournages et des projections sur le vif, il devient spécialiste de journaux cinématographiques tels que *Ciné-vérité*, entre actualités et documentaire. Créateur du groupe des *Kinoks* avec de proches collaborateurs dont son frère Mikhaïl et la monteuse Elizaveta Svilova, il publie des manifestes dont les ambitions révolutionnaires sont accomplies par *Ciné-œil*, *la vie à l'improviste*, inégalement reçu en 1924.

Des extraits en seront réutilisés cinq ans plus tard dans son grand œuvre, *L'Homme à la caméra*, qui se veut « symphonie visuelle ». Le contraste est énorme entre la réception du film en U.R.S.S. – où les autorités le taxent de formalisme et voient en son art une trahison du peuple – et sa présentation triomphale en Europe où le cinéaste est considéré comme l'égal d'Eisenstein, réalisateur en 1925 du *Cuirassé Potemkine*. De fait, Vertov ne sera jamais prophète en son pays. Malgré des réussites comme *Enthousiasme*, en 1931, ses derniers films seront mal diffusés. Victime de l'antisémitisme ambiant, il devra renoncer jusqu'à la fin de ses jours à toute liberté créatrice.

AU COMMENCEMENT : L'AFFICHE

L'affiche du film, conçue par les frères Stenberg, célèbres graphistes et *designers* de l'avant-garde moscovite, suggère un collage dont on s'attachera d'abord à différencier les éléments (tirés du film). L'entité hybride réalise deux idéaux de Vertov : la fusion du corps et de la caméra constitue la machine qu'est le *kino-glaz*, ciné-œil qui déchiffre et organise le monde ; elle révèle également l'aspiration à un nouvel être composite et parfait, un « jeune homme électrique » (tel que le nomme Dziga Vertov) créé par le montage du cinéma. Mais on remarquera que la féminité de la créature, signalée deux fois (le visage et les jambes), contraste avec le titre annoncé (« l'homme à la caméra »). La présence masculine au second plan est celle de l'opérateur-mitrailleur dont la visée tous azimuts renvoie à des combats révolutionnaires.





CHEVILLES OUVRIÈRES

L'Homme à la caméra, film qui rend compte du tournage d'un film, est principalement interprété par ceux qui l'élaborent et, de fait, incarnent leur propre rôle dans un récit qui échappe à toute classification. Deux figures se détachent. Entre dans le champ dès le premier plan du film un opérateur qui n'est autre que Mikhaïl Kaufman, le frère du réalisateur : la prise de vues constitue bien l'essence du cinéma. S'y adjoint après vingt minutes Elizaveta Svilova, monteuse du film et future épouse de Vertov. Son travail, méthodiquement mis en scène, suggère que la production du sens repose sur la combinaison des images filmées.

Il est facile de voir en ces choix le refus d'un cinéma hollywoodien qui repose avant tout sur les notions de jeu, de rôle et d'acteur. Pas de vedettes ici mais des techniciens proches du cinéaste, chevilles ouvrières de l'industrie cinématographique, ou des jeunes filles anonymes comme celles qui figurent la beauté soviétique au réveil et la nudité paysanne décomplexée. Remarquons enfin qu'à la figure attendue du réalisateur, Vertov, qui refuse l'autoportrait, préfère substituer l'œil mécanique de la caméra. Dansant comme par magie en une séquence d'animation en volume, elle est à jamais l'unique star du film.

FILMER LA VILLE

A l'image du film lui-même, qui mêle des éléments d'origine et de nature différentes, la cité évoquée dans le parcours de *L'Homme à la caméra* est composite, tenant autant de Moscou que des villes ukrainiennes de Kiev et d'Odessa, spécialement filmées pour le projet. On s'attachera à retrouver les caractéristiques essentielles de cette évocation.

Vertov s'applique, selon les principes des écrivains et peintres *futuristes* du début du siècle, à rendre compte du mouvement et de l'agitation urbains de 1929, insistant sur la multiplicité et la vitesse de moyens de transport qui lui permettent souvent d'embarquer sa caméra en travellings ébouriffants. Il décline alors l'image emblématique du réseau qui, faisant de la communication l'un des enjeux de la modernité, lui permet de multiplier certains motifs visuels tels que le croisement ou le cercle. Les sites industriels deviennent alors de singuliers théâtres où les mouvements des machines témoignent d'une fascination pour l'abstraction et la répétition.

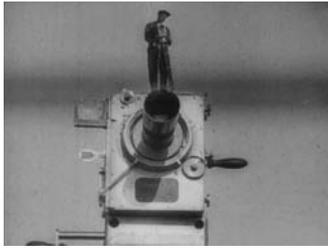
S'impose alors une double métaphore : celle de la danse, dans le sillage du film expérimental de Fernand Léger *Ballet Mécanique* (1924), mais aussi celle de la musique, puisque le film se veut « symphonie urbaine », comme d'autres films de l'époque (*Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann, 1927), jouant à la fois des variations, de la récurrence et de l'opposition de ses plans.

JEU D'IMAGES



Parmi les différents genres évoqués dans le film affleure souvent le burlesque. Le projet initial en témoigne : « 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. » Ainsi se résume également l'argument du *Caméraman* d'Edward Sedgwick avec Buster Keaton (1928)... Dans les deux dernières photos, comment reconnaître qui a filmé quoi ?

ANALYSE DE SÉQUENCE



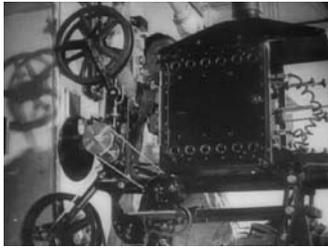
1



5



6



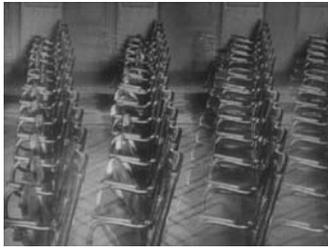
13



14



18



25



26



27



28



29a



29b



30



34



37



49

Film sur le cinéma et ceux qui le font, *L'Homme à la caméra* réfléchit aussi sur la place et le statut du spectateur. La séquence inaugurale fonctionne comme un trompe-l'œil. Deux salles de cinéma alternativement montrées fusionnent en l'espace d'une projection.