

Introduction La révolution permanente de Dziga Vertov

FRANÇOIS ALBERA

Voici l'image d'un homme en chemise et chaussures blanches dans un paysage arboré, qui saute, semble rebondir comme une balle. La photographie instantanée l'a immobilisé en l'air. Sa main droite pèse sur sa tête comme pour entraver son ascension et sa main gauche avance à la hauteur de sa taille, doigts écartés, comme



pour maintenir sa lévitation. Derrière lui un arbre auquel il semble se mesurer : qui le dépasse mais reste cloué au sol par ses racines. L'homme, lui, se détache du sol. Cette photographie de Dziga Vertov,

plutôt tardive, a une histoire immédiate, une généalogie plus ancienne et des résonances ultérieures.

Au moment de l'émergence de l'instantané photographique (1880), on a multiplié ce type de cliché au point d'en faire un « genre ». L'un, célèbre, d'un des pères du cinématographe, Auguste, frère de Louis Lumière, pris, semble-t-il, devant un apprenti des usines de Montplaisir.



Il saute par-dessus (ou depuis) une chaise – on ne le saura jamais –, les jambes repliées sous lui, comme s'il était assis dans le vide. Il est hilare. Son ombre se dessine sur le sol comme un lapin de Markus Raetz.

Depuis Auguste les performances liées au saut se sont multipliées, ainsi celle d'Yves Klein, l'une des plus surprenantes : il s'élance dans le vide vers le ciel depuis la fenêtre d'une maison bordant une rue... L'instantané suspend le temps et prévient à jamais l'écrasement du sauteur sur le trottoir.



Ces trois photographies fascinent par cette immobilisation qui contrevient à la loi de la chute des corps. Peut-être – certainement même – ont-elles toutes trois été « truquées » pour en accentuer l'effet. C'est que le « truc » est inhérent à l'image mécanique, qu'elle soit photographique ou cinématographique.

Vertov explique ici même – dans « La naissance et le cheminement du *Kino-Glaz* » (1935) – l'importance qu'a revêtu pour lui une expérience de saut dans le vide. Cependant, enregistrée par une caméra de cinéma, elle prend une tout autre signification. La caméra saisit bien, elle aussi, des instantanés, mais à raison de 16 par seconde puis 24. Elle peut même en prendre bien plus : Lucien Bull, disciple de Jules-Étienne Marey, mit au point, dès 1904, une caméra prenant 4 000 clichés à la seconde afin d'étudier la chute d'une goutte d'eau ou un vol de mouche, de percer les limites de la perception humaine et de décomposer le mouvement, si infime soit-il. C'est là aussi ce qui motiva Vertov à se filmer en train de sauter du haut d'un monticule. En accélérant le mouvement de la prise de vue – par démultiplication des instantanés – on le ralentit à la projection ce qui permet de mieux le voir et surtout de voir autre chose. Décomposer le mouvement, l'arrêter, l'accélérer ou le ralentir sont autant de « trucs » mis en jeu dans *L'Homme au ciné-appareil* (*Tchelovek s kinoapparatom*, 1929), qu'on appelle plus communément *L'Homme à la caméra*, qui sont moins des « trucages » que des procédés : pour étudier et montrer quelle est la meilleure manière de plonger, par exemple, ou de sauter. Car cette captation décomposée-recomposée d'un geste, d'un mouvement humain va bien au-delà de la physiologie et de la cinématique quand il va s'agir, pour Vertov, de capter les pensées de l'homme qui saute en le scrutant comme au microscope. Au ralenti, on voit qu'il hésite, qu'il a peur, se demande s'il va retomber sur ses pieds, se casser une jambe, chuter ; non, il voit qu'il se tient ferme sur ses jambes... C'est cet « inconscient optique » (dont parlaient au même moment Jean Epstein en France, Hanns Sachs en Allemagne¹ et que nommera plus tard ainsi Walter

¹ Cf. Jean Epstein dans *Bonjour cinéma* (1921) : « Le cinéma sournoisement radiographe vous pèle jusqu'au noyau, jusqu'à votre sincère idée qu'il étale. [...] À l'écran, tout le monde est nu d'une nudité nouvelle » ; jusqu'à *L'Intelligence d'une machine* (1946) où il est question de « psychanalyse photo-électrique » (« les transparences de l'écran présentent une coupe de la psychologie des personnages ») et

Benjamin en le rapprochant de l'inconscient psychique freudien)² qui le requiert. L'expérience de son saut de quelques mètres, que raconte Vertov en 1935, fait ainsi écho au témoignage d'une jeune femme qui saute pour la première fois en parachute dans *Berceuse* (*Kolybel'naiia*, 1936) : ce que capte la caméra, écrit-il de cette séquence, c'est une « sincérité absolue et évidente, [un] synchronisme total entre les pensées, les mots et l'image. Nous voyons en quelque sorte l'invisible, nous voyons les pensées sur l'écran ». Il en donne auparavant quelques autres exemples : une ouvrière-bétonneuse et un vieux kolkhozien dans *Trois chants sur Lénine* (*Tri pesni o Lenine*, 1934). On est alors loin des manipulations du temps et de la décomposition du mouvement des années 1920 puisque les séquences sont enregistrées en continu et en son direct. Mais cet enregistrement

Le Cinéma du diable (1947) [tous trois repris dans *Écrits sur le cinéma 1*, Paris, Seghers, 1974, p. 99-100, 305] ; Hanns Sachs dans « Film Psychology » : « The film can be effective only in so far as it is able to make these psychological coherencies visible ; in so far as it can externalise and make perceptible – if possible in movement – invisible inward events. » [« Le film ne peut être efficace que dans la mesure où il est capable de rendre ces cohérences psychologiques visibles ; dans la mesure où il peut extérioriser et rendre perceptibles – si possible en mouvement – les événements invisibles intérieurs. »] (*Close Up*, vol. 3, n° 5, novembre 1928, p. 10 ; « Zur Psychologie des Films », dans A. Storler, A. Zweig [dir.], *Die Psychoanalytische Bewegung*, 1, Vienne, Internationaler Psychoanalytischer, 1929, p.122-126).

2 Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie* [1931], tiré à part d'*Études photographiques* n° 1, novembre 1996 (Paris, Société française de photographie, 1998, p. 12 ; autre traduction dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, vol. II, p. 295-321). Le terme *Optisches-Unbewußt* se trouve également dans l'essai sur « L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée » (ou « de sa reproductibilité technique ») dans ses différentes versions précisément à propos du film (*Poésie et révolution*, Paris, Denoël, Les Lettres nouvelles, 1971, p. 201 ; *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 162 ; ou encore *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël, Médiations, 1974 ; *Œuvres*, vol. III, Paris, Gallimard, Folio, 2000). Les proximités entre Benjamin et Vertov sont nombreuses par la place qu'ils accordent tous deux aux fonctions sociales du cinéma, à la perception collective à laquelle il introduit : centralité des « appareils » et en particulier de l'objectif qui « étend, d'une part, notre compréhension aux mille déterminations dont dépend notre existence » et « parvient, d'autre part, à nous ouvrir un champ d'action immense et insoupçonné » (« L'œuvre d'art... », *Écrits français*, op. cit., p. 162). De manière significative, Benjamin prend pour exemple de ce phénomène la marche d'un homme là où Vertov évoquait le saut : « S'il n'y a rien que d'ordinaire au fait de se rendre compte [...] de la démarche d'un homme, on ne sait encore rien de son maintien dans la fraction de seconde d'une enjambée. [...] C'est ici qu'intervient la caméra avec tous ses moyens auxiliaires, ses chutes et ses ascensions, ses interruptions et ses isollements, ses extensions et ses accélérations, ses agrandissements et ses rapetissements. » (p. 163).

est également très loin d'une simple phénoménologie de l'image : elle filme la pensée...

Ces propos sur le saut peuvent faire songer au court commentaire que fit André Bazin du malheureux « homme oiseau » qui tenta de s'envoler depuis la tour Eiffel équipé d'ailes de sa fabrication. Ce « sujet » d'une actualité Pathé, repris dans son montage *Paris 1900* par Nicole Vedrès en 1947, si bref fût-il, suscita des propos angoissés de la part du critique : il voit l'homme hésiter, qui aimerait renoncer, mais que la présence de la caméra oblige à assumer son projet fou. Il saute. Et s'écrase à la verticale au pied de la tour. Cette pression exercée par la caméra sur le sujet « observé », le caractère contraignant, inducteur, de l'opération même du filmage, fait partie des contradictions du cinéma documentaire : 40 ans après les expériences de Vertov, quand Jean Rouch et Edgar Morin se réclament de lui en revendiquant un « cinéma vérité » (*Kino-Pravda*, *Ciné-Vérité*), ils rencontrent le même problème. Et poussent plus loin encore l'assumption du caractère « réalisant », « révélateur » de l'acte de filmer dont, dès le passage au cinéma sonore et parlant, Vertov fut conscient, plus encore peut-être qu'au temps du muet où il privilégiait le filmage *à l'insu* des personnes. La collecte des « faits » semblait alors entraîner l'usage d'une « caméra cachée » (« la vie à l'improviste ») avant qu'il ne s'avise qu'il y avait là une aporie et que le cinéaste de « chronique » (catégorie incluant les actualités et le documentaire) est bel et bien un « observateur participant », que la caméra est un outil, parfois une arme, changeant le milieu où elle intervient et que le fait de filmer change y compris le filmeur. Les deux « héritiers » proclamés de Vertov que sont Jean Rouch et Jean-Luc Godard se tiennent dans cette problématique ouverte par le cinéaste soviétique.

En outre, pour lui, les ciné-faits récoltés ont toujours été destinés à faire l'objet d'un assemblage, d'une construction en ciné-phrases : une réorganisation du visible par des mises en échos, en réseaux, par des rapprochements. Un critique l'ayant comparé au poète Vélimir Khlebnikov – qui « n'a pas pu ou n'a pas eu le temps de lier les nœuds de ses associations pour proposer un tout, dense et unifié » alors que Vertov « y est parvenu » –, il poursuit lui-même : « Autrement dit, l'analyse, consistant à approcher le monde concret, le transformer en un alphabet cinématographique et le disjointre en multiples éléments, a dégagé une possibilité de lier tous ces éléments,

Открытие памятника
Робеспьеру.



Dans ce bref sujet d'actualité qui rend compte de l'inauguration d'une statue de Robespierre à Moscou en novembre 1918, on peut saisir l'art du montage selon Vertov et ses opérateurs (car le montage commence au tournage voire à l'observation) : le premier cadre (ou plan) est un cadrage rapproché et à hauteur de la statue dominant les spectateurs. Elle est encore recouverte de son drap. Le plan joue sur l'étrangeté de l'objet, puis sur la dynamique de son dévoilement, où le drap se fait oriflamme, et de l'émergence du dirigeant révolutionnaire. Le deuxième plan, pris de plus loin et en plongée, fait pivoter le point de vue de 45° et offre une sorte de contrechamp qui fait entrer en scène le peuple face à la statue, de dos, qui ne domine plus la foule mais semble sur le point de s'immerger en elle, de la rejoindre (*Kino-nedelia*, 19 novembre 1918). Cette statue de Robespierre, en plâtre, due à Béatrice Sandomirskaïa, fut détruite dans la nuit par des inconnus (voir *Le Miroir*, n° 287, 25 mai 1919, p. 8). Elle connut une deuxième version en 1920.

de les unir, de les réagencer, de les synthétiser de telle manière que nous retrouvons le monde concret, reconstruit cette fois-ci autrement³. »

En effet, que ce soit d'une image à l'autre ou au sein d'une seule image (par le biais du montage, du mouvement d'appareil ou de la surimpression), le haut et le bas, le proche et le lointain s'entrechoquent ou communiquent : le mineur du Donbass extrait la houille qui produira l'électricité alimentant l'ampoule qui éclaire le lecteur du journal, où sont relatés les événements du monde, fournit l'énergie au tramway, innerve les circuits téléphoniques, etc. Interconnexions toujours soucieuses d'inclure la machine-cinéma elle-même dans la chaîne des gestes (voir, explorer, couper, coller), des appareils, des dispositifs.

Les débats et les disputes auxquels participa Vertov avec ses contemporains, tant ses « ennemis lointains » (les cinéastes du « cinépoison » de la fiction consolante et leurrante qu'il aurait voulu voir abolir) que ses « ennemis proches » (les factuistes qui se veulent plus radicaux que lui dans la littéralité, ou les « intellectualistes », comme Eisenstein⁴, qui veulent le dépasser) –, ces débats sont plus que jamais actuels. Ils ne cessent de ressurgir, de nous éclater au visage : on veut montrer, mais comment le faire ? Puis il faut monter, et dès lors que montre-t-on, comment monte-t-on ?

La faveur dont jouit aujourd'hui le documentaire témoigne de l'actualité de ces débats même si l'on a perdu le plus souvent l'acuité de la réflexion en acte de Vertov et la vigueur de ses prises de position comme de ses ambitions quasi-cosmiques pour le cinéma. Il y a une virulence, une radicalité vertoviennes – comme d'Eisenstein

3 Boris Agapov dans la *Literatournaïa gazeta* (cité par Vertov dans sa conférence à l'association internationale des théâtres révolutionnaires en avril 1935 – [« Comment est né et s'est développé le Ciné-Œil »] – où il cite également Ilya Ehrenbourg dans *Materializatsia fantastiki* [Moscou, Kinopetchat', 1927] qui insiste sur la notion d'« alphabet cinématographique » chez les kinoks).

4 On parle là de l'Eisenstein des années 1920 préoccupé par l'élaboration d'un « cinéma intellectuel » qui le mènera à « l'attraction intellectuelle » (« AI. 28 », dans *Cinemas*, vol. 11, n° 2-3, 2001 « Eisenstein dans le texte ») et au projet de « filmer le *Capital* » de Marx. Après 1929 et, en particulier, avec l'expérience mexicaine et les lectures et recherches qu'il conduit dans les années 1930-1940, Eisenstein abandonne par degrés successifs ce projet de « cinéma intellectuel » (voir « Les nouveaux problèmes de la forme au cinéma » [1935], *La Non-Indifférente Nature, Méthode* notamment).

ou de Brik – qui peuvent effaroucher le lecteur contemporain. Il écrit dans son « Journal » : « Nous avons beaucoup d'adversaires. On pourrait s'en passer. Cela ne nous empêche pas de mettre nos idées en pratique mais en revanche cela nous aguerrit dans la lutte et aiguise nos idées »... Ce vocabulaire de combat innerve tous ses écrits, toutes les controverses auxquelles il participe, toutes les batailles qu'il engage. Ses convictions sont en effet liées à des enjeux *politiques* au sens le plus profond du terme : « faire voir » mais, en cela, changer le rapport de perception du monde des spectateurs, leur apprendre à voir, à développer une vision active qui soit susceptible de soutenir un rapport à l'autre – de solidarité, de compréhension, de coappartenance à une société qui veut être moteur de son histoire. Le cinéma documentaire (le plus souvent militant) retrouve une petite part de ces exigences et la référence à Vertov revient chaque fois que la pression des événements l'exige : la crise économique de 1929 en Europe (Ivens, Storck), aux États-Unis (Hurwitz, Strand, Lorentz), les guerres de libération d'après-guerre et les luttes anti-impérialistes (Ivens encore, Vautier, de Antonio, Alvarez), 1968 (Godard, Marker, Kramer), les années 1970-2000 entre contre-culture et luttes urbaines (van der Keuken, Farocki)...

C'est pourquoi les textes, qu'on redonne enfin à lire aux lecteurs français dans leur intégralité et leur rédaction d'origine, gagnent beaucoup à être retremés dans leur contexte et reliés aux controverses, tendances, polémiques où ils virent le jour, car ces discussions ne cessent d'*inquiéter* l'histoire du cinéma et plus encore notre présent. Vertov, à cet égard, n'a jamais cessé de « hanter » le cinéma puis la télévision et aujourd'hui les formes éclatées, pluralisées des usages des sons et des images – qu'il avait appelées de ses vœux. À première vue, nous semblons baignés dans un « vertovisme » généralisé : instantanéité, montage, collage, disparité, mise en réseau, reprises, répétition et variations, ces traits du cinéma de Vertov ont infusé les pratiques. Mais ce serait avoir une vision mutilée de leur auteur et de son œuvre que d'y voir des jeux formels, l'anticipation de la suprême habileté que les nouvelles technologies mettent désormais à la portée de chacun. Il est donc d'autant plus nécessaire, urgent, impérieux de mesurer à quelles exigences elles répondaient chez lui. Le contraste est alors saisissant. L'utopie vertovienne est celle d'une mise en communication généralisée des peuples de la terre dont, selon lui, procédera inmanquablement un changement

social, l'avènement d'une autre société. Cette vision, qu'il partage avec quelques visionnaires de son temps comme Élie Faure et Léon Moussinac – pour qui le cinéma ne nous a encore rien donné, qui est tout entier promesse d'avenir – fait de lui un théoricien des médias plus encore que du seul cinéma, fût-il « élargi⁵ ». Évidemment, le « retournement » de cette utopie en assujettissement généralisé via les appareils connectés qui, désormais, assignent à chacun de répondre sur le champ, à quelque heure du jour et de la nuit à son employeur, son associé, son client ou aux autorités de contrôle, de facturation, de localisation, en dit long sur la dilution du politique qui l'a rendu possible.

Vie et œuvre de Vertov

David (Denis) Kaufman, frère de ses puînés Moïse (Mikhaïl) et Boris, tous trois fils d'Abel, bibliothécaire, est né le 3 janvier 1896 à Bialystok (aujourd'hui au nord-est de la Pologne mais auparavant successivement prussienne, lituanienne, russe, allemande et biélorusse), ville où la communauté juive a connu des pogroms en 1906 et en connaîtra encore de terribles en 1941 et 1943. Les trois frères fréquentent l'école russe et changent sans doute leurs prénoms à cette occasion. Dans un texte qu'on trouvera plus loin, Vertov évoque ses jeunes années, son goût pour la littérature romanesque, de science fiction et de vulgarisation scientifique, enfin pour la poésie, son impatience à l'école et sa mise au point de techniques rythmiques de mnémotechnique. Il semble avoir lu très tôt les futuristes italiens et russes et, inscrit au conservatoire, s'est passionné pour la musique d'Alexandre Scriabine, apôtre de la synesthésie, proche du marxiste Gueorgui Plekhanov et, en même temps, collaborateur de Serge Diaghilev pour les Ballets russes. En 1915, fuyant l'invasion allemande, la famille Kaufman se réfugie à Pétrograd où Vertov est déjà inscrit à l'Institut Bekhterev de neuropsychologie. En 1919, Boris suit ses parents en Pologne puis se rend à Paris vers 1926-1927⁶ ;

5 « Élargissement » d'ailleurs singulièrement réduit dès lors qu'on ne le voit s'« étendre » qu'à la galerie d'art et au musée.

6 Il jouera un rôle non négligeable dans le cinéma documentaire français comme réalisateur et opérateur avant de quitter la France au moment de l'invasion



5. Les trois frères Kaufman : Boris, Moïse et David.

Mikhaïl est mobilisé durant la guerre civile et Denis, tout en suivant ses cours de neuropsychologie, écrit des poèmes et prend le nom de Dziga Vertov, la « toupie tournoyante ». Son intérêt, cependant, va avant tout aux sons, aux bruits et aux mots qu'il s'efforce de monter à l'aide d'enregistrements sur un gramophone. Ses poèmes (« Tic-Tac », « Start ») témoignent de cet intérêt « bruitiste ». En mai 1918, Mikhaïl Koltsov, journaliste bolchévique responsable du Comité du cinéma (*Kino-komitet*) auprès du Commissariat du peuple à l'instruction (*Narkompros*), l'engage pour rédiger les cartons (intertitres) des bandes d'actualités. Devenu responsable du département, Vertov est, à la fin de l'année, chargé de la *Kino-nedelia* (La Semaine cinématographique). Il réalise ensuite des films plus amples, montant des éléments d'actualités en vue de synthèses historiques (*L'Anniversaire de la révolution [Godovchtchina revolioutsii]* et *L'Histoire de la guerre civile [Istoria grajdanskoi voïny. Istoritcheskaiâ khronika]*).

Retour du front, Mikhaïl, qui s'était intéressé à la photographie avant Vertov et avait travaillé au service photographique de l'Armée rouge, est engagé comme opérateur dans le service des actualités

allemande pour les États-Unis où il fera une carrière de chef opérateur.

(1922) et les deux frères, ainsi qu'Ivan Beliakov (opérateur, dessinateur, chargé des titres et diagrammes), forment le « soviét des trois ». La monteuse avec laquelle travaille alors Vertov – qui est aussi sa compagne –, Olga Toom, pianiste de formation, est proche de Kroupskaïa, l'épouse de Lénine. Puis Elizaveta Svilova, monteuse au Goskino, découvrant la *Kino-Pravda*, s'adresse au « soviét des trois » pour y adhérer. Elle devient assistante-réalisatrice, monteuse puis coréalisatrice de tous les films de Vertov et partage sa vie, veillant, après sa mort en 1954, à son héritage artistique, jusqu'en 1975 où elle disparaît à son tour.

Au « soviét des trois » succèdent alors les kinoks (*kinoki* [*kino-ok*], signifie les « ciné-yeux ») – qui comprennent principalement Vertov, Svilova, Kaufman, Beliakov, Kopaline, Lemberg, Leonovitch, Zotov, Koudinov, Kagarlitski, Bouchkine.

Les premières années d'activité sont foisonnantes : après les 43 éditions de la *Kino-nedelia* viennent les 23 numéros de la *Kino-Pravda* entre 1922 et 1925, les 57 du *Goskino-kalendar'* et de nombreux films parallèles, y compris un premier long métrage de six bobines, *Ciné-Œil – Première série du cycle* : « *La vie à l'improviste* » (*Kino-Glaz - Pervaïa seria tsikla: Jizn' vrasplokh*, 1924). Ce collectif autour de Vertov cherche à devenir une organisation de masse avec des correspondants dans toute l'URSS, selon un modèle réticulaire qui correspond aux ambitions de mise en rapport de tous avec tous qui les animent. La notion d'auteur est donc à reconsidérer dans le cas de Vertov qui occupe plusieurs places et coordonne un ensemble d'activités, organise des matériaux recueillis par les opérateurs, souvent sans qu'il se soit rendu sur place (bien qu'il eût beaucoup voyagé à la manière d'un reporter ou d'un « ciné-explorateur » dans un premier temps) : il se donne souvent le nom d'« instructeur », de « guide de tournage », de « coordinateur de travaux ». Le dernier texte auquel il travaille, « À propos de l'assistant-réalisateur » (1953) témoigne de la permanence de ce positionnement.

La perspective politique et sociale des kinoks, qui trouve un certain appui pendant une période au sein des instances du parti bolchévik – où Vertov compte des alliés comme Mikhaïl Koltsov, Kirill Choutko –, ne peut cependant se déployer dans les proportions souhaitées. Le réseau de correspondants locaux, les liaisons avec l'étranger qu'il préconise ne sont jamais mis en place à l'exception de quelques « cercles du Ciné-Œil », ni, a fortiori, le département

de la Chronique tel qu'il l'imaginait. Surtout, les résistances et l'hostilité au sein de l'administration du cinéma – qui donne la priorité au cinéma joué, au divertissement financièrement rentable ou à la propagande distrayante – obligent Vertov à en rabattre et à redéployer ses projets de manière plus personnelle dans des films « symphoniques », des films-mondes qui embrassent toutes les activités du pays, l'essor d'une région, articulent les conquêtes du socialisme avec les luttes de classes dans les pays capitalistes ou évoquent des figures soit historiques, soit quasi-allégoriques.

Dans ces moyens ou longs métrages, l'ambition en termes d'élaboration d'une ciné-langue – toujours fondée sur des « faits » qui sont les « ciné-briques », des vues documentaires mais organisées selon des structures de plus en plus complexes (construction) – croît : *En avant, Soviet !* (*Chagai, Soviet !*) et *La Sixième Partie du monde* (*Chestaïa tchast' mira*) en 1926, *La Onzième Année* (*Odinnadtsatyi*) en 1927-1928, enfin *L'Homme à la caméra* en 1929, qui est le dernier film muet, le dernier aussi dont Mikhaïl Kaufman est l'opérateur, et une sorte de manifeste filmique, le sommet de la poétique vertovienne des années 1920 (un film sans sous-titre, sans scénario, sans acteurs et dont l'appareil de prise de vue est lui-même un personnage, comme la table de montage et l'appareil de projection). « Ciné-langue » n'est pas à prendre au pied de la lettre : il s'agit avant tout d'un ciné-langage et de la revendication d'un espace signifiant qui ne soit pas inféodé aux arts existants, situé dans ce que les appareils d'enregistrement et d'assemblage rendent possible : « *La Onzième Année*, dit Vertov, est écrite dans la langue cinématographique la plus pure, dans la langue visuelle. *La Onzième Année* est conçue pour la perception visuelle, pour la "pensée visuelle". Deuxièmement, *La Onzième Année* est écrite par l'appareil de prise de vue dans la langue documentaire, dans la langue des faits enregistrés sur pellicule. Troisièmement, *La Onzième Année* est écrite dans la langue socialiste, dans la langue du déchiffrement communiste du visible⁷. »

Cependant dès *La Onzième Année*, justement, Vertov a dû quitter Moscou et le Goskino – pour lequel il travaillait pratiquement depuis 1918 –, en raison de désaccords, de difficultés qu'on lui fait (liés à la manière dont il a interprété la commande du Gostorg

7 « Intervention dans la discussion à l'ARK (à propos de *La Onzième Année*) » (1928).

[Commerce d'État] passée à Goskino dans *La Sixième Partie du monde*), du refus qu'on lui oppose de créer un studio du film non-joué (*neigrovoi*). Il se rend alors en Ukraine où la VUFKU est plus accueillante (également pour Mikhaïl qui réalise là aussi son film *Printemps [Vesna]* en 1929 après s'être brouillé avec son frère). C'est à cette période que Vertov obtient une reconnaissance internationale, en particulier en Europe où il voyage avec *L'Homme à la caméra*, participant à des manifestations de l'art d'avant-garde comme l'exposition *Film und Foto* de Stuttgart – dont le pavillon soviétique est dû à ses amis El Lissitzky et Sophie Küppers. L'exposition et les films – sélectionnés par Hans Richter – viennent ensuite à Zurich et *Das Werk*, organe du Werkbund suisse, publie, en septembre 1929 « Du Ciné-Ceil à la Radio-Ceil » avec des articles de Hans Richter, de Moholy-Nagy et des frères Schmidt⁸. Auparavant Siegfried Kracauer lui avait consacré un article élogieux dans la *Frankfurter Zeitung* où il l'opposait à Walter Ruttmann dont *Berlin, symphonie d'une grande ville (Berlin. Die Sinfonie der Großstadt, 1927)* dominait alors le documentaire artistique⁹. Il avait été montré à Paris où Léon Moussinac et une partie de la critique française l'avaient célébré. En Suisse la maison de production Praesens, qui a quelque lien avec la Prometheus allemande, lui propose de tourner un film sur l'avortement – dont l'interdiction dans la plupart des pays sauf en URSS pèse alors lourdement sur la vie des femmes. Son projet vise à opposer la femme socialiste et celle des pays capitalistes mais la possibilité de tourner son premier film sonore en Ukraine lui fait abandonner provisoirement (pense-t-il) ce film qui sera, en fait, tourné par Eisenstein, Tissé et Alexandrov arrivés en août à Berlin et qui sont en septembre au Congrès de La Sarraz puis à Zurich.

8 Dsiga Werthoff, « Vom "Kino-Auge" zum "Radio-Auge". Aus dem Alphabet der "Kinoki" », *Das Werk. Schweizer Monatsschrift für Architektur, freie Kunst, angewandte Kunst*, vol. 9, n° 16, septembre 1929, p. 285-287, avec six séries de trois photographies successives de *L'Homme à la caméra* et d'un montage de trois photographies dissociés. Le texte reprend en condensé les parties II et IV du texte « Ce qu'est le Ciné-Ceil » (1929).

9 Parmi bien d'autres indices, voir les critiques concernant ce film de Ruttmann de la part d'Émile Vuillermoz (« L'art symphonique », *Le Temps*, n° 24381, 19 mai 1928, p. 4) et d'André Levinson (« Urbanisme – La boîte à joujoux », *L'Art vivant*, n° 84, 15 juin 1928, p. 491-492).

Avec son premier film sonore, Vertov va, une fois de plus, bouleverser les idées reçues en la matière, encore qu'Esfir Choub l'ait précédé avec son étonnant *KCHE (Le Komsomol, chef de l'électrification, 1930)*. Dans ce film elle joue de toutes les possibilités d'enregistrement du son et tous les types de sons (musical – thérémine, accordéon, chant –, radiophonique, téléphonique, de la parole relayée par un microphone dans un studio, en plein air, sons industriels dans une usine métallurgique, etc.) et elle montre les appareils d'enregistrement sur pellicule et l'inscription optique même sur cette dernière.

En effet, avec *Enthousiasme. La Symphonie du Donbass (Èntouziázm. Simfonia Donbassa)*, entamé en septembre 1929 mais qui sort en 1931, Vertov inaugure l'enregistrement des sons dont il rêvait depuis les années 1910 et qu'il avait commencé d'expérimenter dans son « Laboratoire de l'ouïe » en 1916-1917 : sons industriels, bruits de la nature, fanfares, cris de la foule, radio, musique, cloches, sans hiérarchie mais relevant d'une construction rigoureuse...

Dans *Enthousiasme* l'autonomie matérielle du son apparaît à l'évidence : d'emblée la jeune fille qui écoute la radio voit converger dans ses oreilles la multiplicité des sons du pays et, pourrait-on dire en forçant le trait, les images qu'elle associe à l'écoute d'un concert, de cloches et de chants d'église, de cris de la rue, de scènes de décapitation de clochers et d'érection de clubs ouvriers, d'appels de responsables politiques à se mobiliser pour le Plan quinquennal, à venir seconder les mineurs, des bruits des gestes et lieux de travail des sidérurgistes, de ceux des moissonneurs et, interpolés entre ces différents ensembles sonores qui s'entrechoquent, les articulant entre eux par leur dynamique, les fanfares révolutionnaires défilant dans les rues, les chants collectifs. La voix radiophonique (celle du speaker, celle du dirigeant politique) se confronte ainsi aux bruits du monde. C'est la radio-oreille, le ciné-oreille. Ici le cinéma vérité est la vérité du cinéma. C'est lui qui relie des espaces disjoints et en donne l'intelligence.

On crie à la « cacophonie du Donbass » selon les mots d'un dirigeant du parti bolchévik, Karl Radek, dans les *Izvestia*¹⁰. Le film,

10 Karl Radek, « Deux films », *Izvestia*, n° 112, 23 avril 1931 (l'article est traduit dans *Monde*, l'hebdomadaire culturel et politique d'Henri Barbusse, du 5 décembre 1931, précédé d'un article du critique Georges Altman qui jugeait le

en revanche, va emballer Charlie Chaplin, László Moholy-Nagy, Hanns Eisler et nombre de critiques dont Léon Moussinac en France.

C'est là pourtant, sinon le chant du cygne, du moins les derniers moments ascendants de Vertov qui, par la suite, rencontre de plus en plus de difficultés à mettre en œuvre ses projets. La réussite, adouée mais non sans mal par les autorités, de *Trois chants sur Lénine* (*Tri Pesni o Lenine*, 1934) est emblématique de cette situation. La Mejrabpom le produit mais cette maison de production aux capitaux mixtes soviéto-allemands (le Secours ouvrier international) va disparaître peu après, non seulement parce que l'arrivée du nazisme en Allemagne ruine toute possibilité de co-production avec ce pays, mais parce qu'elle est en butte à de constantes critiques et attaques de type idéologique depuis la fin de la NEP et l'avènement de la « deuxième révolution » qui engage le plan quinquennal et l'étatisation généralisée de l'économie. Si ce film sur Lénine s'impose, devient un « classique » des projections pour les soldats, les écoliers, dans les clubs, il est sujet à de constants remaniements jusqu'en 1970 pour s'adapter à une conjoncture immédiate¹¹. Avec cette dernière « réussite », Vertov tente de montrer que son travail s'insère dans la nouvelle problématique esthétique et politique du « réalisme socialiste ». Après avoir énuméré toute une série d'appréciations flatteuses recueillies auprès d'écrivains, russes et étrangers, et de journalistes, Vertov cite Fevral'ski dans la *Literatournaïa gazeta* : « *Trois chants sur Lénine* est une œuvre issue d'une authentique maîtrise artistique. Elle plaide pour un art du réalisme socialiste et prouve que le réalisme socialiste trouve une expression suffisamment marquante, y compris dans le cinéma sans fable (ce qui ne veut pas dire sans SUJET) ». Et Vertov s'efforce d'inscrire l'ensemble de sa démarche dans cette

film raté [« Cinéma et vérité », p. 8-10]). Dans son article, Radek opposait le film de Kozintzev et Trauberg, *Seule* (*Odna*), pour lequel on demandait des modifications en raison de son usage du son, et *Enthousiasme* qui avait pu être distribué, lui, sans difficulté, en dépit de la « cacophonie » de sa bande son. Il concluait que c'était là « l'exemple même de ce qu'il ne faut pas faire en matière de propagande ».

11 En 1938, éviction de tel ou tel dirigeant bolchévique que l'on retire des images des funérailles de Lénine, accroissement de la référence à Staline comme successeur « naturel » de Lénine, puis guerre d'Espagne et pressentiment de la guerre mondiale. Après la déstalinisation, Svilova expurge le film de la présence de Staline.

logique pour la rendre légitime : « Permettez-moi de conclure sur ces paroles qui attestent du réalisme socialiste de la *Kino-Pravda*. »

Il ne renonce pas pour autant à revendiquer l'entière responsabilité de son itinéraire depuis les premières *Kino-Pravda* et énonce même que dès cette époque son objectif était la recherche de la « vérité » : « Premièrement, la *Kino-Pravda* incarne cet objectif vers lequel étaient tournés non seulement ses 23 numéros, mais plus généralement tous les travaux du Ciné-Ceil. Deuxièmement, les procédés du Ciné-Ceil ont été mis à profit pour la fabrication de ces numéros. Troisièmement, [...] le film *La Vie à l'improviste* (1^{re} série du *Kino-Glaz*) n'a été qu'une expérience dans le domaine de la ciné-chronique, utilisant les ciné-méthodes pour répondre au même objectif, à savoir élucider la vérité¹². »

Cependant, ce n'est que quatre ans plus tard que sort son film suivant *Berceuse* (*Kolybel'naïa*, 1937) puis deux films sur Sergo Ordjonikidze, qu'il faut bien qualifier de « staliniens ». La suite de sa vie se confond avec une énumération de projets non réalisés et de films mineurs ou strictement encadrés par les standards des actualités dont on peut retenir *Trois héroïnes* (*Tri geroini*, 1939), en particulier durant la guerre dont se détache cependant *À toi, front !* (*Tebe, front !*). Jusqu'à sa mort en 1954, les tâches qu'on lui confie demeurent subalternes, il connaît une relégation¹³.

Comme on le verra dans les textes de ce livre, Vertov n'abdiqua pourtant jamais ses convictions à l'endroit d'un cinéma de chronique qui puisse jouer un véritable rôle social de mise en relation des sociétés avec elles-mêmes. Jusqu'à ses derniers textes – la plupart non publiés –, il polémiqua avec ceux qui déforment son action, réexamina l'histoire parcourue et préconisa des nouvelles pratiques accordées aux évolutions technologiques.

12 « *Kino-Pravda* », *Sovetskoïe kino* n° 11-12, 1934.

13 Voir, en particulier, le texte « Il était une fois un réalisateur » resté inachevé. En 1945, Vertov énumère dans son journal, après avoir évoqué le destin de Maïakovski, qui « un jour n'a pas résisté », les difficultés qu'il a rencontrées à partir de *Trois chants sur Lénine*, les films « démolis par les coupes et le re-montage ». « Un piano n'est pas un canapé, mais on peut dormir dessus. Toutefois ce n'est pas l'utiliser à sa juste valeur », conclut-il : « il s'agit d'utiliser Vertov à sa juste valeur et non accessoirement. » (D. Vertov, *Articles, Journaux, Projets*, Paris, UGE, 10/18, 1972, p. 362-363).