

## **L'Homme à la caméra de Dziga Vertov (Denis Kaufman)**

***Celovek s Kinoapparatom, (L'homme à la caméra) de Dziga Vertov, U.R.R.S. sorti en 1929 avec Mikhaïl Kaufman (le cameraman, frère de Dziga Vertov), Photographie : M. Kaufman, Montage : D. Vertov, Elizaveta Svilova, Production : VUFKU (Kiev), Technique : noir et blanc, Durée : 1 889 m (environ 1 h 10)***

### Générique-« manifeste » de l'Homme à la caméra de Dziga Vertov (Denis Kaufman)

L'homme à la caméra – enregistré sur pellicule en six bobines – Production Voufkou, 1929- Extrait du journal de bord d'un opérateur de cinématographe – À l'attention des spectateurs - Le film que vous allez voir est un essai de diffusion cinématographique de scènes visuelles, sans recours aux intertitres (la film n'a pas d'intertitre) – sans recours au scénario (le film n'a pas de scénario) – sans recours au théâtre (le film n'a pas de décor, pas d'acteur etc.) – Cette œuvre expérimentale a pour but de créer un langage cinématographique absolu et universel, complètement libéré du langage théâtral ou littéraire – auteur et conducteur de l'expérimentation Dziga Vertov – Chef-opérateur : M. Kaufman – Assistante-monteuse : E. Svilova.

Problématique : le programme est-il effectivement tenu ? On peut en discuter point par point.

Journal de bord d'un opérateur : tient autant à l'art du cinéma qu'au documentaire en ce qu'il y a des choix de tournage (d'angles de prise de vues, de cadrages, de mouvements d'appareils – panoramiques et travellings), des choix de lieux, des accumulations d'événements de même type à l'intérieur d'une plage horaire et aussi, évidemment, des choix de montage. À cet égard, l'homme à la caméra, celui qui est présent dans le film, redouble celui qui filme effectivement la totalité de ce que le spectateur perçoit sur l'écran : on peut alors dire qu'il y a une "valeur-personnage" attachée à celui très souvent présent à l'écran, du début à la fin du film (d'où le caractère exagéré, ou de programme non entièrement tenu quand Vertov dit qu'il n'y a pas d'acteur. Il y a au moins ce "personnage-liant" (comme on peut le dire d'une sauce) que constitue l'opérateur présent à l'écran, à la gestuelle et au regard appareillés, sa caméra chevillée au corps et dont l'œil se confond avec l'objectif investigateur (Kino-Glaz), ce que Vertov nous montre d'ailleurs par surimpression (l'œil de verre comme œil dans le verre).

Absence d'intertitre : limite radicale de la règle d'économie des cartons à laquelle tenaient les grands réalisateurs du cinéma muet contre les producteurs qui "poussaient" à ce qu'il y en ait trop. Autre exemple d'absence d'intertitres : *Le dernier des hommes* de Murnau.

Absence de scénario : L'équivalent, dans l'après-coup ne réside-t-il pas dans les principes d'organisation retenus au montage. Par exemple, grande série n° 1 : Le réveil de la ville : celui des choses, des machines (dont les moyens de transport) et des gens.

Diffusion cinématographique de scènes visuelles : il y a en effet une volonté formaliste ou d'expérimentation de Vertov de s'emparer de la profusion des situations et événements urbains comme d'un matériau d'exacerbation de rythmes visuels et d'analogies formelles mouvementées (par exemple ouverture des paupières // ouverture des persiennes ; mouvement "en rouleau" de la cascade en plein air et rotation de grands cylindres métalliques dans une usine). Cependant, compte tenu de suites événementielles bien assignées et identifiables comme séries auxquelles on peut donner un titre (ce que ne manque pas de faire le chapitrage du DVD, évidemment, dans une découpe qui tient ici à l'objectivité de l'objet : cela mérite d'être souligné car ce n'est pas toujours le cas), on peut dire qu'on a affaire à une myriade d'historiettes. Par exemple autour d'une série Naissance-vie et mort (au service de l'état civil de la mairie : couples qui remplissent des formulaires de mariage - de divorce – un accouchement filmé à l'hôpital – un enterrement fastueux dans la rue) ou encore activités de loisirs ou activités sportives etc.

La temporalité du film : s'il semble commencer de façon linéaire avec le réveil de la ville au petit matin, ce n'est pas vraiment au déroulement d'une journée à laquelle on assiste car, de façon récurrente (en plusieurs occasions), on est conduit en salle de montage du film dans laquelle Vertov "précipite son film", dans des arrêts sur image et dans laquelle il fait repartir son film, l'image-mouvement naissant alors de l'image fixe. En même temps, Vertov joue du rapport entre le petit écran du moniteur de la salle de montage et le grand écran qui est celui face auquel nous nous trouvons. Subsidiativement, la salle de montage est utilisée pour montrer que, comme dans beaucoup de processus industriels, le montage cinématographique repose sur des mouvements rotatifs. À cela, et complémentirement, s'ajoute un parallélisme entre divers gestes : par exemple entre

ceux de la couturière sur sa singer, et ceux de la monteuse, toutes deux ayant affaire à des rubans, qu'il s'agisse de bandes de tissu ou de la pellicule).

La volonté expérimentale : Explorations de lignes, de matières et de formes mouvementées reposant sur des principes d'analogie, de contrastes, d'opposition mais aussi séquences d'animation d'objets distribuées dans différentes séries (animation obtenue par un filmage image par image). La plus significative : le déplacement autonome du trépied de la caméra comme si nous avions affaire à un grand insecte.

On trouve aussi plusieurs occurrences d'alternances très rapides de plans montés en coupe franche mais qui donnent au spectateur **l'illusion d'optique** qu'il s'agit de fondus/enchaînés d'images-mouvement. Par exemple, la conjonction (et le mélange dans la perception du spectateur) **œil en TGP** (très gros plan) et **ville en PDE** (Plan d'ensemble parfois cadré pour une caméra en surplomb de la rue dans un angle de prise de vue qui est la plongée). L'illusion que le fondu/enchaîné fait partie de l'objectivité du film, inscrit sur une pellicule résultante issu d'un travail de laboratoire (opérant le mélange de prises de vues distinctes sur deux pellicules sources re-filmées) ou fondu/enchaîné obtenu au tournage par rembobinage et re-filmage à partir d'une pellicule déjà impressionnée, repose en fait sur le phénomène subjectif (ou si l'on préfère dire, "physiologique" pour souligner le caractère universel de cette perception) de la **persistance** (pendant un petit temps suffisant pour que l'illusion se fasse) de **l'impression lumineuse sur la rétine**. Cette condition physiologique rend possible le cinéma, s'ajoutant au couple "prise de vue par caméra et projection sur grand écran via le projecteur".

Le film de Vertov répond également à une volonté d'explorer et de mettre en évidence le plus large éventail possible des moyens d'expression cinématographique : film programmatique, ou manifeste, voire didactique sur l'art du cinéma.

### La question du son :

«Cette réalisation nous paraît le centre palpitant de l'œuvre de Dziga Vertov ; c'est aussi le dernier film muet – ou plutôt non sonorisé – de l'auteur, son ultime symphonie sans son, qui précède d'un an le célèbre Enthousiasme, Symphonie du Donbass, documentaire dans lequel Vertov offrira des effets sonores inédits méritant à eux seuls une étude complète »<sup>1</sup>

Autour du centenaire de la naissance du cinéma et de diverses manifestations plus ou moins prestigieuses auxquelles cet événement (l'invention des frères Lumière en 1895), les années quatre-vingt dix ont été celles de diverses commandites de partitions musicales destinées à des Ciné-concerts. L'une de ces commandes fût faite en 1993 au compositeur de Musique Concrète Pierre Henry, le fameux compositeur des *Variations*

---

<sup>1</sup> Etude sur *L'homme à la caméra* par Frédérique Delvaux, éditions Yellow Now, coll. Long Metrage, 1990, pp. 14-15.

*pour une porte et un soupir* en 1963 et d'un *opéra-rock (version jerk)* en collaboration avec un groupe pop dans les années soixante-dix. En 1975, il se lance dans le spectacle total, avec *Futiristie*, en hommage au bruitiste Luigi Russolo. En 1983, il fonde Son-Ré, un nouveau studio de musique électroacoustique. En 1995, il crée pour *l'homme à la caméra* son *Kynosyntonie* (cf. texte en annexe).

Le DVD (*arte-video*), sorti en 2004) présente deux pistes sonores que l'on peut indifféremment ajouter au visionnage du film de Vertov.

- *Volga select*, musique électronique de IvanSmagghe et Marc Collin
- Une composition musicale classique exécutée par le *Alloy Orchestra*.

### **Ordre des séquences : (agencements, blocs de mouvement-durée et séries).**

« *L'Homme a la caméra n'est pas construit sur un scénario, au sens où l'on a coutume de définir l'écriture des faits et gestes devant être montrés à l'écran. Réalisé en 1928, il se compose d'un nombre inhabituel de plans, multiplication de mini-événements dont le montage, plus que dans n'importe quel autre film, assure la cohérence, tout en permettant de percevoir un ordonnancement chronologique. Paradoxalement, cette singularité interdit de décrire le film en quelques phrases. Comment rendre compte en effet d'un défilé ultra-rapide d'images sans trahir le propos initial de l'artiste ? Pour cette raison, au classique synopsis nous préférons l'alignement, certes lacunaire et peut-être subjectif, de faits bruts choisis parce qu'ils nous paraissent univoques.* »<sup>2</sup>

---

Un homme juché sur une caméra, en contre-plongée, face à nous. Le haut d'un théâtre. Une ombre avance vers un rideau : un homme pénètre dans un lieu de spectacles. Un public qui s'installe dans un théâtre. Un orchestre immobile. L'intérieur d'une salle de projection. L'orchestre s'anime doucement. La séance de cinéma commence, pour ce premier public et pour nous.

Des plans fixes de la ville qui dort, de ses habitants qui s'éveillent doucement à une nouvelle journée. Un homme en voiture vient chercher un comparse muni d'un trépied et d'une caméra portable.

L'« équipage » arrive près d'une voie ferrée pour filmer un train. L'engin manque d'écraser un des deux hommes ; ceux-ci repartent vers de nouvelles aventures. / Des sans-logis dorment sur des bancs publics. / Un œil puis un homme superposés à l'objectif d'une caméra en marche. / Une femme qui fait sa toilette. Des plans en plongée sur la circulation dans une grande ville : des trains qui se croisent. / À la gare, un train arrive sur nous. Nous voilà postés dans une carriole, non loin de l'opérateur qui filme des voyageuses aux ombrelles. / Une salle de montage : des photogrammes défilent, s'arrêtent, s'écoulent à nouveau sous les doigts gantés d'une monteuse.

Les passagères de la gare sont arrivées à destination après ce petit «intermède» qui les avait figées sur une *moviola*<sup>3</sup>. / Dans une petite pièce, des couples se succèdent pour se marier puis

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 6

<sup>3</sup> Il s'agit de la table de montage cinématographique : les bobines sont portées par des plateaux, supportées par un axe vertical et les images défilent sur un écran situé entre la bobine «émettrice» et la bobine «réceptrice».

demander le divorce. Une femme âgée pleure sur une tombe. Un enterrement. Un mariage. Un accouchement. / Les trajectoires des tramways tissent une image de plus en plus dense. Le va-et-vient dans les lieux publics, les ascenseurs. / Nous roulons en pleine circulation à vitesse accélérée.

Un œil nous regarde. Des plans mouvementés, incertains, filés, un montage ultra-rapide entre l'œil et les objets de ce regard.

Des voitures de pompiers sortent d'un hangar. Une ambulance part d'un autre lieu en sens inverse. Un homme blessé à terre.

Une femme de ménage ; une femme chez le coiffeur ; des mains féminines qui tordent du linge ; les gestes du barbier ; le travail d'une manucure ; la monteuse polit le filin et colle les fragments de Celluloïd ; une couturière à sa machine ; la monteuse fait défiler les photogrammes sous ses doigts.

Une usine de filature ; divers travaux à la chaîne (certains sont montrés en accéléré) ; une symphonie de rouages, de machines ; la monteuse range précautionneusement des *rushes* de film, L'homme à la caméra dans une aciérie puis dans une sorte de benne transbordeuse (une *louma* artisanale) au dessus des eaux bouillonnantes.

Dans les usines, les machines s'arrêtent doucement.

Un ouvrier, des femmes qui se nettoient le visage.

Une plage fourmillante de monde. Des femmes apprennent à nager.

Un prestidigitateur éblouit des enfants par ses tours de passe-passe. / Des chevaux de bois.

Des sports très divers, montrés au ralenti.

Dans les tavernes, les femmes jouent aux dames, les hommes aux échecs. L'homme à la caméra surgit d'un verre de bière au milieu d'un repas de riches ; il est comparé dans la séquence suivante à un crustacé qui s'écroule du sommet d'une pyramide d'animaux de mer.

A l'heure des réjouissances, les plus démunis improvisent un orchestre avec des cuillers, des verres, tapent du pied ou s'amuse sur l'air de l'accordéon.

Nous revenons à la salle de projection du début du film. Sur l'écran, une caméra s'anime sur son trépied et fait de grands gestes de manivelle.

Ici, on joue du piano ; des jeunes filles dansent un ballet.

Après l'entracte dans la salle de cinéma (elle nous est montrée en parallèle avec ce qui se passe sur l'écran et défile en accéléré), l'opérateur devient provisoirement le centre du spectacle : nous le voyons filmer en moto, surveiller des avions, etc.

Un regard frontal en gros plan. La monteuse continue son travail sur les photogrammes. Une suite d'images que l'on a déjà vues défile très vite sur l'écran. Deux opérateurs dominent la foule. Le diaphragme de la caméra et l'œil superposé au centre de l'objectif se ferment face à nous.<sup>4</sup>

---

Remarque :

*« Ainsi présenté, cet alignement pourrait renforcer l'idée selon laquelle l'Homme à la caméra serait d'abord un documentaire sur «la journée d'une grande ville, de l'aube à la nuit», comme on l'a écrit trop souvent. Toutefois, dès la vision de l'œuvre - et cette étude entend le démontrer - on s'aperçoit tout au contraire que le montage, la répétition régulière des mêmes images, les surimpressions ou les rythmes inhabituels du défilement des photogrammes (accélérés, ralentis, arrêts sur image) obligent à tenir compte de l'existence d'un discours plus implicite, d'un deuxième énoncé qui serait apporté par ces procédés divers ; on en arrive alors à noter une dualité de fond - au-delà de la pluralité des formes utilisées - que l'on*

---

<sup>4</sup> Ce relevé se trouve dans l'ouvrage sous le nom de Synopsis, p. 6 à 8.

pourrait résumer ainsi : « je » - homme à la caméra, omniprésent dans le film - capte et vous donne à entrevoir quelques moments de la vie d'une grande ville ; très vite s'opère un glissement de sens où « je » qui est aussi autre - en l'occurrence, le réalisateur de l'expérience, Dziga Vertov (et plus insidieusement la femme à la moviola, sa monteuse) - nous donne à déchiffrer une autre histoire, celle de l'Homme à la caméra, work in progress, œuvre inachevée et pourtant terminée, que les regards successifs de Vertov, de l'opérateur<sup>5</sup>, de la monteuse et du public dans le film et le nôtre arriveront à suturer. »<sup>6</sup>

Rappel : *Berlin, symphonie d'une grande ville* par Walter Ruttmann date de 1927 (All.)

Vertov l'a vu à Berlin en 1931, l'année de sortie de son propre film.

Citons Frédéric Devaux :

« De fait, Ruttmann deviendra le rival de prédilection de Vertov. Pourtant les films ont autant de points de ressemblance apparents que d'évidentes différences. Le film de Ruttmann a une construction linéaire, sans ambiguïté ; on se situe très bien du matin au soir dans le temps et dans l'espace. Chez Vertov les repères sont d'autant moins évidents que le retour incessant à la fabrication du film nous évacue sans cesse de ce temps et de ces espaces. »<sup>7</sup>

---

Document annexe : réflexions du compositeur Pierre Henry auquel fut passée commande de deux compositions musicales pour l'Homme à la caméra diffusé en ciné-concerts en 1993.

### **Kinosyntonie**

« On entendra deux films, on verra deux musiques. *L'Homme à la caméra* projeté à 18 images/seconde est la première version de cette kinosyntonie. *L'Homme à la caméra*, deuxième version, est projeté à 20 images/seconde. Deux vitesses, deux versions musicales différentes.

Kino-Glaz... Ciné-œil. Il est évident que Dziga Vertov a cherché la vérité à l'état brut. Il a voulu saisir la "vie à l'improviste". De même, pour moi, le son est spontané et les manipulations déformantes ne changent rien vraiment. J'ai souvent saisi le fait auditif dans son naturel extrême (*Variations pour une porte et un soupir*). Ma musique se veut objective. J'attaque l'univers sonore de façon visible. L'oreille joue le rôle de l'œil. Un œil parfois surréel qui est utilisé comme capteur, comme analyseur. Réalité nouvelle des sons.

---

<sup>5</sup> P.L. : Pour notre part nous préférierions faire état du personnage de l'opérateur (personnage filmé filmant dans le film de Vertov) et dire « ...les regards successifs de Vertov, (et de son frère, opérateur « réel ») de l'opérateur (le personnage qui tient ce rôle dans le film), de la monteuse et du public dans le film et le nôtre ... » Certes, le personnage qui filme dans ce film (mise en abyme) est bien représentant du réalisateur et de son opérateur et en ce sens on peut dire que ce double point de vue est synthétisé d'une certaine façon sur l'écran, mais l'image englobant le personnage affirme la primauté de l'angle de vue du réalisateur (lequel commande à son opérateur).

<sup>6</sup> Frédérique Delvaux in *op.cit.*, p. 8

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 13.

*L'Homme à la caméra* est un traité d'écriture de cinéma extraordinaire. Je propose donc deux écoutes, deux visions pour rendre perceptible ce réservoir de technicité. Deux versions : une globale instantanée, l'autre linéaire temporelle. Equivalence avec la musique. Equivalence des procédés film/audition. Les deux bandes son de *l'Homme à la caméra* constituent un répertoire commun, un inventaire formel et poétique, kaléidoscope dissocié ou homogène pour un film sans intertitres. C'est une double tentative de "musique visuelle". Vision d'une ville en soi, toute une journée, mais seulement quelques instants répétés comme thème, comme leitmotiv. En voici les principaux : l'activité du cameraman, la vie des 'gens, les mouvements de l'objectif, le film dans le film. Spectacle drôle et lyrique, musique hors récit, hors incident, hors situations dramatiques. Intensité voisine, tonalité semblable, alchimie des correspondances.

Entrée dans le silence, rupture, entrechoc d'éléments quasi simultanés, anecdotes contraires ou même pléonasmes. Ce "discours sur le monde", ce montage d'idées musicales brisé, haché, fragmenté, apparaît discontinu dans la première version. Les cellules sonores en développement perpétuel assouplissent la continuité de la deuxième version. Pour cela, j'ai décidé une musique anti "music score", une musique décorative, harmonique. Une linéarité de rituel avec des sons dédoublés, décomposés, surmultipliés. Sons différentiels, sons additionnels. Enrichissement, appauvrissement : dynamique des surimpressions. Une recherche de synchronisme. Un jeu logique avec le réel. Quant à l'orchestration, pas de voix, peu de bruits, instruments joués, frappés, répétitions, pulsations douces ou frénétiques, vina, sitar, métaux de sculpteur, battements de mille métronomes. Analogie et identité sonore. Artifices et variations signes ».

**Pierre Henry**, compositeur de musique contemporaine<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Travail musical sur le film *l'Homme à la caméra* de Denis Arkadiévitch Kaufman alias Dziga Vertov, p. 180 de l'ouvrage édité dans le cadre du 3<sup>o</sup> festival international de Ciné Mémoire, Paris : 1993)