

Les sourires et les corps

L'homme à la caméra est un voyage qui articule un médium, un cadre et une façon de vivre, respectivement le cinéma, la ville et l'alternance du repos et du labeur. L'articulation se fait par le biais d'un point commun entre les trois, le mouvement. Si ses procédés optiques de défamiliarisation sont dans l'air du temps de la récréation photographique et des avant-gardes, il en va de même pour le portrait qu'il propose de la vie urbaine. Le long de ses larges avenues rectilignes, du haut de ses toits-terrasses, « la ville redéfinit le regard » (*the gaze*)¹. Vertov s'offre même luxe d'y jouer les *flâneurs* baudelairiens. « Flâner, c'est une façon de lire les rues, dans laquelle le visage des passants, les vitrines et les devantures, les terrasses de cafés, les voitures, la chaussée et les arbres se retrouvent à faire les lettres, les mots et les pages d'un livre qui toujours est nouveau »². A cet égard, il *parle la ville* au sens de Michel de Certeau³. C'est à cette occasion que le charme de la trace, prié par le constructivisme de sortir par la porte, revient par la fenêtre.

Quatre-vingts ans ont passé. Par-delà le feu d'artifice formel dont on vient de détailler l'éclat, l'image-trace fait plus que jamais son effet, cet effet révélateur de « miroir à reflet différé » cher à André Bazin ou d'« avoir-été-là » cher à Roland Barthes. *L'homme à la caméra* contient certes quelques passages « mitrailleuse » où la durée moyenne des plans descend sous les deux secondes et leur interdit d'exercer cet effet-miroir, mais ils sont plutôt rares. La plupart du temps, nous pouvons nous laisser happer par le spectacle des rues de Moscou et de Yalta, regarder les vêtements, les voitures, ou la lumière du matin qui tombe dans le hall d'entrée d'un immeuble. Nous pouvons nous demander à quoi servent ces machines, ces manettes. Nous étonner de voir un ascenseur surmonté de l'inscription « *Lift* » ou de constater que la voiture qui embarque Kaufman dans ses aventures à manivelle est une Peugeot. Nous étonner, si l'on ne connaît pas bien l'histoire politique, que la croix gammée symbolise déjà le fascisme alors qu'il reste cinq ans avant qu'Hitler arrive au pouvoir⁴. Remarquer qu'il est de coutume, quand on va boire un verre au café, de conserver sa casquette si l'on est un homme, son petit chapeau-cloche si l'on est une femme. Apprendre qu'on se tartine de boue, à défaut de crème protectrice, pour prévenir les coups de soleil ; constater que dans les clubs de remise en forme on essaie de faire fondre sa cellulite à l'aide d'invraisemblables machines à malaxer les bourrelets.

Nous pouvons regarder ces visages et ces corps, ces êtres qui ne sont plus. Nous demander comment ils ont traversé la Seconde guerre mondiale ou les années de plomb du stalinisme. Qu'est devenu le *Club des Travailleurs* d'Odessa où l'on jouait aux dames dans la lumière déclinante du couchant ? Comment s'appelle aujourd'hui, si ses murs sont encore

¹ *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Anne Friedberg, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 38

² Franz Hessel parlant de Berlin au début du XXe siècle, dans un livre paru en 1929 cité par Nancy Forgione, « Everyday Life in Motion: The Art of Walking in Late-Nineteenth-Century Paris », *The Art Bulletin*, Vol. 87, n° 4, déc. 2005, p. 677.

³ « L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue.... [C]'est un procès d'appropriation du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue); une réalisation spatiale du lieu (de même que l'acte de parole est une réalisation sonore de la langue) » (Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris: Gallimard, 1990, p. 148).

⁴ Séquence de la fête foraine. Une jeune femme tire à la carabine sur une figurine de métal représentant une personne laide surmontée de la mention « Oncle Fascisme » assortie d'une svatiska.

debout, le *Lenin Club* de Yalta, où l'on écoutait des concerts retransmis par la radio ?

Comme tous les films soviétiques de ces années-là, *L'homme à la caméra* passe pour montrer d'abord des masses⁵. Mais là encore il faut se méfier de la doxa. A l'écran, à bien regarder les plans qui se succèdent, nous passons souvent du groupe à l'individu - ou pour parler comme les membres du Cercle Moscovite de Linguistique contemporains de Vertov, nous passons souvent du *type* au *token*. Nous sommes comme le narrateur de *L'Homme des foules* :

« Mes observations prirent d'abord un tour abstrait et généralisateur. Je regardais les passants par masses, et ma pensée ne les considérait que dans leurs rapports collectifs. Bientôt, cependant, je descendis jusqu'au détail, et j'examinai avec un intérêt minutieux les innombrables variétés de figure, de toilette, d'air, de démarche, de visage et d'expression physiologique »⁶.

Le film reconduit aussi, si l'on veut, l'opposition entre « le *flâneur*, toujours en pleine possession de son individualité », et le *badaud* dont l'individualité disparaît car « elle est absorbée par le monde extérieur, qui intoxique le badaud au point qu'il s'oublie lui-même »⁷.

Et puis il y a tout ce quotidien singulier qui arrive à l'improviste. Dans combien de films voit-on un dos féminin en gros plan où deux mains attachent délicatement les deux agrafes d'un soutien-gorge ? Il y a un vérisme qui pourrait être gênant mais qui « passe » : une douche collective où tout le monde est nu sans façons, un accouchement filmé deux secondes en frontal. Le plus émouvant, sans doute, ce sont les sourires, ces sourires dont la franchise d'enfant nous stupéfie, ces sourires qui disent en passant devant l'objectif : « c'est à Moscou en 1928 que j'ai été le plus heureux de toute ma vie... c'est à Odessa que j'ai été la plus heureuse... à Kiev, à Leningrad... ». Derrière eux, nous imaginons des existences entières, comme Edgar Poe :

« Les étranges effets de la lumière me forcèrent à examiner les figures des individus ; et, bien que la rapidité avec laquelle ce monde de lumière fuyait devant la fenêtre m'empêchât de jeter plus d'un coup d'œil sur chaque visage, il me semblait toutefois que, grâce à ma singulière disposition morale, je pouvais souvent lire dans ce bref intervalle d'un coup d'œil l'histoire de longues années »⁸.

Bien sûr, ces visages et ces gestes qui se succèdent n'apportent guère d'informations sur la structure sociale, le degré de liberté ou les conditions de travail qui caractérisent l'URSS de 1928. Judith Mayne⁹ a raison de remarquer combien le brio du montage constructiviste peut servir de subterfuge, perpétuant en sous-main la rigidité d'une structure patriarcale répressive, cependant qu'en surface le feu d'artifice formel connote le changement. Dans le champ de l'art, nombre de personnes entretiennent et perpétuent d'ailleurs la croyance selon laquelle une modification dans les règles d'agencement du monde des signes¹⁰ peut finir par provoquer (quand elle n'en est pas purement et simplement la condition même) une modification dans les

5 Dans ses cours au Bauhaus, Kandinsky ne mentionne qu'une fois le cinéma, et c'est pour dire : « Cinéma : film russe = masses, technique » (Kandinsky *op. cit.* p. 170).

6 *L'Homme des foules*, Edgar Poe 1840, trad. Charles Baudelaire ; domaine public.

7 Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, A. Delahays, Paris 1858, cité par Nancy Forgione, *op. cit.*, p. 680.

8 *L'Homme des foules*, *op. cit.*

9 Judith Mayne, *Kino and the Woman Question: Feminism and Soviet Silent Film*. Columbus: Ohio State University Press, 1989.

10 Quand ces signes sont ceux du langage, la même croyance se retrouve parfois dans le champ académique, cf. le « *Linguistic turn* ».

structures sociales et les habitudes de vie¹¹. Dans le champ politique, on appelle cela de la propagande. Mais *L'homme à la caméra* est-il vraiment un film de propagande ? Il l'est moins qu'*Enthousiasme !*, et même dans celui-ci se glissera souvent dans un coin de l'image un contrepoint qui fera tache dans le « discours officiel »¹². Prudent, Vertov préférerait le terme de « cinéma révolutionnaire », comme pour éviter de trancher entre la velléité de bousculer les normes du langage cinématographique et la velléité de bousculer celles de la vie sociale ; de plus il ne se faisait guère d'illusion sur l'efficacité propagandiste de ses images¹³.

Mais peut-être la propagande se cache-t-elle dans la part respective des activités sociales filmées, c'est-à-dire l'alternance du labeur et des loisirs ? Quand on se penche sur la structure générale du « scénario » de *L'homme à la caméra*, c'est pour constater que deux tiers de sa durée (41') sont consacrés aux activités professionnelles. Le tiers qui reste est partagée entre le lever, au début du film (13' hors intertitres d'ouverture) et les loisirs à la fin du film (11'). C'est assez réaliste : à cette époque, on travaille entre 60 et 80 heures par semaine, une semaine qui compte si l'on ôte huit heures de sommeil par jour 112 heures. Les seuls qui ne travaillent pas, au beau milieu de la journée, sont les bourgeois dans leur calèche, bien habillés, un bouquet de fleurs sur les genoux de madame ; mais on les regarde avec sympathie. Il est douteux par ailleurs que le film ait pu être lu (ou aspire à être lu) comme une journée-type. Non seulement il manque la tombée de la nuit et le coucher, mais qui croira sérieusement que les plans de pratique sportive et de baignade, placés entre le travail et la sortie au café, « incitent » le spectateur à croire qu'après le travail, en URSS, tout le monde a le temps de se baigner et de jouer au football ?

Le « cinéma révolutionnaire » tel que l'entend Vertov constitue un programme foncièrement ambigu. Si vraiment la caméra est une orthèse qui se situe « dans la lignée du microscope et du télescope » et qu'elle a été « mise au point pour pénétrer plus profondément dans le monde visible, pour enregistrer et explorer les faits visibles »¹⁴, elle trahira par essence toute velléité propagandiste au profit d'une révélation scientifique de l'ordre exact des choses. A moins que le terme de « révolution » soit à prendre au sens où l'emploie la géométrie, comme un « mouvement effectué autour d'un axe de rotation immobile par une ligne, un plan ou une figure mathématique », ce qui éloignerait tout autant le cinéma de la propagande, mais pour le tirer du côté des acrobaties vertigineuses de caméra, là même où l'emmènera

11

Malevitch, dans un texte de 1919 intitulé « Des nouveaux systèmes de l'art », écrit « Le cubisme et le futurisme (...) ont présagé la révolution de 1917 » (Kazimir Malevitch, *Ecrits*, Gérard Lebovici, Paris 1986, p. 336). Les Constructivistes seront par la suite liés avec le pouvoir, plus particulièrement dans les quatre ans qui suivent Octobre. En 1920, le sculpteur russe Naum Gabo écrira dans son *Manifeste réaliste* : « La vraie modernité c'est la production ! ». Son collègue Vladimir Tatline renchérit : « L'art est mort ! Vive l'art de la machine ! ».

12

Cf. « Avant-garde de quoi ? A propos d'*Enthousiasme* », Jacques Aumont, *Vertov. L'invention du réel*, J.-P. Esquenazi dir., L'Harmattan, Paris 1997, p. 41-58.

13

« Si le public préfère les drames d'amour et de crime cela ne veut pas dire que nos productions ne valent rien ; cela veut dire que c'est le public qui ne vaut rien. Continuez, camarades, si ça vous chante, à ignorer notre existence et notre travail. Je vous l'affirme une fois encore : le chemin de l'essor du cinéma révolutionnaire est trouvé » (« Sténogramme abrégé de l'intervention de Vertov au cours d'un débat au Proletkino le 23 avril 1923. Inédit », Vertov *op. cit.* p. 50).

14

« Instructions provisoires aux cercles Ciné-œil, publiées dans le recueil *Sur les chemins de l'art*, édition du Proletkult, Moscou 1926 », Vertov *op. cit.* p. 97-98.

MTV et où le voient déjà les auteurs d'*Entr'acte*¹⁵. Dans les deux cas, il vaut mieux se méfier des déclarations d'intention aussi bien que de l'essentialisme technologique, pour en revenir à cette « émotion indéfinissable », comme dit J.-M. Leveratto¹⁶, que distille aujourd'hui *L'homme à la caméra*. Or ce sentiment doit sans doute autant aux gestes et aux sourires mentionnés plus avant qu'à une sorte de fascination pour le mouvement qui sourd de la succession des plans.

Pour citer ce texte : L. Jullier, "Les sourires et les corps", *Analyse d'une œuvre : « L'homme à la caméra »*, J.-J. Marimbert dir., Paris, Vrin, 2009.

15

Picabia déclara dans *Comœdia* du 21/11/1924 : « Le cinéma devrait, lui aussi, nous donner le vertige, être une sorte de paradis artificiel, promoteur de sensations intenses dépassant le *looping the loop* de l'avion et le plaisir de l'opium » (Francis Picabia, *Écrits* volume 2, Belfond, Paris 1978, p. 159).

16

"La succession de ces images nous propose de nous reposer, au terme d'une journée de travail, pour jouir de la beauté de l'ordre du monde que nous avons contribué à produire et dont nous faisons partie, mais que nous pouvons maintenant voir grâce à l'œil parfait de la caméra. C'est cette réalisation devant nos yeux d'un monde utopique, et non simplement la compétence de Vertov, qui incontestablement soutient l'émotion indéfinissable que communique *L'homme à la caméra*. Il convient donc de ne pas la faire disparaître dans un commentaire purement formel des films de Vertov, comme il convient de ne pas oublier les limites éthiques des prises de positions de Vertov. C'est une manière de rendre justice, non à l'artiste qui n'en a pas besoin puisqu'il a réussi à faire son œuvre, mais à tous ceux qui ont, par leur présence anonyme, rendu possible la production de cette image vibrante de l'utopie, et qui ont malheureusement souffert de l'horreur qu'elle a servi, aussi, à dissimuler. » (Leveratto 1997 *op. cit.* p. 188-189..