Vertov ou l'apothéose de l'appareil

Pascal Krajewski

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3457>

DOI : 10.4000/appareil.3457

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Pascal Krajewski, « Vertov ou l'apothéose de l'appareil », *Appareil* [En ligne], 22 | 2020, mis en ligne le 21 décembre 2020, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3457> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.3457>

Ce document a été généré automatiquement le 26 mars 2021.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Vertov ou l'apothéose de l'appareil

Pascal Krajewski

C'est l'histoire d'une rencontre ratée que nous voudrions envisager ici. Celle de Jean-Louis Déotte et de Dziga Vertov : rencontre qui, à notre connaissance, n'a jamais eu lieu mais dont tout porte à croire qu'elle eut été aussi naturelle que féconde. Bien sûr, cette rencontre s'orchestrerait autour de la notion d'Appareil.

- 1 On sait comme Déotte creusa tant et plus cette notion, l'érigea en concept. Au-delà du dispositif technique, l'Appareil fait époque, forge les sensibilités de son temps, imprègne, gauchit voire édifie un vivre-ensemble et une vision du monde. L'appareil perspectif permet de sortir le concept des limbes ; puis le musée, la photographie, la psychanalyse en offrirent autant de concrétisations. L'un d'entre eux attira particulièrement l'attention du philosophe : le cinéma. Tout comme le musée invente l'art, l'œuvre et l'esthétique au sens moderne – en sortant les tableaux de leur église pour les encadrer sur ses murs¹ – le cinéma invente l'œil analytique, le public projeté dans l'œuvre et la réception tactile².
- 2 L'œuvre de Dziga Vertov est tout entière questionnée par les enjeux et les problèmes du cinéma naissant. Théoricien autant que praticien, Vertov est le point à partir duquel le cinéma se comprend et peut être appréhendé comme appareil. Le cinéaste russe arrache cet art à son simple rôle de distraction populaire pour, l'épinglant en son médium, le montrer tel qu'en lui-même : un appareil, au sens fort, *i. e.* au sens de Déotte. Notre chance aujourd'hui est de pouvoir découvrir Vertov au-delà de *L'Homme à la caméra* (1929), en ayant accès à la plupart de ses œuvres³ allant de 1918 à 1934.
- 3 Nous voudrions laisser résonner l'œuvre de Vertov dans le système théorique déottien, l'ériger en figure exemplaire de l'appareil Cinéma qui réalise (pour son époque) le concept d'Appareil. Défiant le reproche d'anachronisme, nous voudrions montrer comme le cinéma de Vertov illustre le concept d'Appareil de Déotte et écouter ce qu'il a à en dire.

Comment fonctionne un appareil ? Comment fonctionne l'appareil Cinéma ? Quelles sont les leçons particulières de Vertov à ce sujet ?

Caractéristiques du dispositif perceptif, ou les conditions de possibilité d'un cinéma créatif

- 4 Un appareil est conditionné par un dispositif technique, bien souvent matériel. C'est d'ailleurs là le sens commun, banal, de la notion d'appareil. Pour le cinéma, on peut le décomposer en dispositifs de prises de vue (caméras, perches, décors, etc.), de composition (bobine, bancs de montage et de mixage, etc.) et de diffusion (salles de cinéma, écrans de projection). *L'Homme à la caméra* de Vertov, film muet de 1929, est à cet égard un véritable miroir du dispositif cinématographique.
- 5 Car au-delà du titre focalisant sur le caméraman et son outil *princeps* qu'il balade partout et pose aux endroits les plus incongrus, Vertov insiste tout autant sur les deux autres phases techniques de la création de l'œuvre cinématographique que sont la phase de montage, dont il exhibe et magnifie les gestes dans une grande partie du film, et la phase de diffusion, à laquelle il consacre le prologue et l'épilogue : allumage de la salle, abaissement des rangées de chaises, arrivée du public, préparation des musiciens dans la fosse et finalement allumage du projecteur qui lance le film pour ce public venu spécialement. De même, la fin montre les spectateurs réagissant aux images du film, à celles-là mêmes que nous voyons, et place donc le spectateur en abyme dans la trame du film.
- 6 Les intertitres qui ouvrent le film pour en expliquer le projet sont d'ailleurs extrêmement précis à cet égard : le film est un « essai de diffusion cinématographique d'expériences visuelles⁴ ». La caméra produit des traces visuelles et les expériences se décideront en préparant la « post-production » (dirions-nous aujourd'hui ; c'est-à-dire le montage, dans un *mano a mano* avec la bobine), pour être rendu public via une modalité de présentation spécifique au cinéma, la diffusion en salles. Si rien n'est dit du contenu, la forme, elle, est parfaitement campée dans cette formule et elle s'illustre dans la trame du film. Réunir du matériau visuel, le monter en une œuvre singulière pour finalement la diffuser dans les lieux de son apparaître : tel est le cinéma. Pour la première fois, un film exhibe son dispositif de création.
- 7 Que faire de ces outils ? Quelles formes spécifiquement cinématographiques pourra-t-il en sortir ? Là encore, le film de Vertov est un condensé des possibilités esthétiques du médium cinéma. C'est un film-manifeste, autant peut-être qu'un film didactique, à la manière des *Études au Piano* de Chopin ou du *Clavier bien tempéré* de Bach. Les possibilités techniques prennent leurs sources aux deux moments clés de la création : celui de la prise de vue et celui du montage. Le premier temps est ainsi lié à la caméra, à cet œil-caméra dont Vertov a tant parlé :

Je suis le ciné-œil. Je suis l'œil mécanique. Moi, machine, je vous montre le monde comme seule, je peux le voir.

Je me libère désormais et pour toujours de l'immobilité humaine, je suis dans le mouvement ininterrompu, je m'approche et je m'éloigne des objets, je me glisse dessous, je grimpe dessus, j'avance à côté du museau d'un cheval au galop, je fonce à toute allure dans la foule, je cours devant les soldats qui chargent, je me renverse sur le dos, je m'élève en même temps que l'aéroplane, je tombe et je m'envole avec les corps qui tombent et qui s'envolent. Voilà que moi, appareil, je me suis jeté le long de la résultante, en louvoyant dans le chaos des mouvements, en fixant le mouvement à partir du mouvement issu des combinaisons les plus compliquées⁵.

Et qui culmine dans un déchiffrement de l'univers :

Libéré de l'impératif des 16-17 images par seconde, libéré des cadres du temps et de l'espace, je juxtapose tous les points de l'univers où que je les aie fixés.
Ma voie mène à la création d'une perception neuve du monde. C'est pourquoi je déchiffre d'une manière nouvelle un monde qui vous est inconnu⁶.

- 8 La caméra est cet instrument de captation des phénomènes visuels dont l'optique peut voir ce que l'œil humain ne voit pas (gros plans), dont une manivelle manuelle contrôle la vitesse de défilement de la bobine, donc de captation des images (ralenti), qui peut enregistrer les phénomènes lumineux sur une portion de pellicule seulement (*split-screen* [écran divisé]) et qui peut réemployer de la pellicule pour un nouvel enregistrement (surimpression). Par ailleurs, la caméra est un boîtier mobile qui peut monter en voiture et en avion, se terrer à fleur de sol, grimper aux plus hautes cheminées. Enfin, la prise de vue (le cadrage et sa dynamique) est aussi riche de potentialités : zoom, plongées et contre-plongées, valse frénétique, chutes ou envois. Vertov, dans son « essai expérimental », a d'ailleurs moins à cœur d'illustrer les formules classiques du cinéma dramatique (*travelling*, cadrage, profondeur de champ, décor) que les procédés expérimentaux de son ciné-vérité, ceux aptes à produire cette esthétique visuelle nouvelle du médium cinéma. À ces images produites par la caméra s'ajouteront ensuite des effets générés par le montage.
- 9 À cette époque en Russie, le cinéma est un art du montage⁷ et Vertov y souscrit totalement⁸, puisque le gros de son travail, au sein des actualités comme plus tard pour ses autres films, consiste à monter du matériel filmique déjà constitué, archivé, pour en tirer un film neuf et une œuvre forte. Les ressources du montage sont en effet tout aussi fertiles que celles de la caméra : ralenti, accéléré, arrêt sur images, intertitres, mais surtout mise en rapport de diverses séquences filmées selon différentes formules esthétiques : causalité narrative, analogie sémantique ou poétique, parallélisme pictural ou dynamique (conservant les grandes masses de l'image ou les mouvements des objets). Le rythme même du montage (le nombre de séquences à la minute), son emballement secondé par la musique (prévue par Vertov), permet aussi de créer des effets quasi-physiques sur le spectateur. Walter Benjamin avait analysé le cinéma comme un art du choc ; nombre de séquences de *L'Homme à la caméra* lui donnent raison. Pour la première fois, un film exemplifie le potentiel esthétique de son nouveau médium.
- 10 Quel matériel premier emploiera-t-on ? D'où viennent ces images si grosses de promesses artistiques ? Le choix de Vertov, d'abord subi puis revendiqué, est de faire une place léonine aux images d'archives. Son cinéma est un cinéma de films documentaires d'archives et le laboratoire cinématographique qu'il appellera de ses vœux toute sa vie le confirme ô combien⁹. Il rappelle fièrement le travail réalisé par sa monteuse, Elisabeth Svilova, pour récolter des films inédits sur Lénine et ainsi produire un long-métrage commémoratif de sa mort¹⁰. La répétition d'images, l'exhumation d'archives, la commémoration des événements concourent à la « fabrique des faits » dont il se réclame. Le cinéma n'est pas un médium hors-sol, il doit être le relais de la réalité des faits.
- 11 Ce travail de documentaire archivistique, d'élaboration d'un film par l'archive, est un travail de remémoration et donc de connaissance¹¹. C'est le travail (au sens quasi-freudien) d'une conscience qui perlabore une perception brute (le vécu du quotidien, *Erlebnis*), en une vérité sur ce perçu, une expérience vraie (*Erfahrung*). C'est précisément le travail de l'œuvre d'art, qui agit non didactiquement (comme un essai ou un cours d'histoire) mais sensiblement, touchant plastiquement la conscience, y laissant, sans y

paraître, l'empreinte de cette vérité élaborée. Et cet acte est un acte politique, puisqu'il choisit d'exposer cette vérité. Artistique dans la forme, politique dans l'intention – Vertov se retrouve entièrement dans cette vision benjaminienne de l'archive. L'usage d'un matériau préexistant, extérieur au monteur, pourrait sembler exclure la possibilité d'une œuvre véritable, mais ce serait oublier *primo* que le « plan du film » (plus que le script ou le scénario) identifie des tropes ou des sujets plus que des séquences et des cadrages, *secundo* que les images retenues peuvent être ré-informées au détour du banc de montage, *tertio* que Vertov était tout aussi désireux de créer de nouvelles images pour répondre à ses dits plans et, qu'enfin, la cinémathèque telle qu'il a pu la rêver et la décrire est un puits inépuisable d'images de tout type. Voilà de quoi compenser la sécheresse supposée d'un film-documentaire dit d'archives. D'ailleurs, ces films ne sont-ils pas des poèmes ? Or, les poèmes sont bien faits de mots préexistants, agencés avec style, pour former une figure inédite ; pourquoi le ciné-poème ne pourrait-il se concevoir comme l'agencement d'images préétablies extraites de cette toute nouvelle culture visuelle ? L'imagination créatrice du cinéma est bien, comme chez Benjamin, déformation d'images archivées pour en soutirer des *apparitions*. La façon vertovienne de retravailler les mêmes images d'archives pour les éclairer dans de nouveaux contextes semble d'ailleurs prendre acte de l'essence même des arts de la copie. Plus encore, le retour, au sein d'un même film, de séquences antérieures vues cette fois comme images sur pellicule, permet au cinéaste de rappeler que tout film fait œuvre en produisant sa propre archive. Et le cinéma est cet art particulièrement puissant, capable de suivre et de calquer la cinématique d'apparition, de défiguration propre à l'imagination, tout en organisant son propre système de copies et d'archivage. *L'Homme à la caméra* est peut-être le premier film à démontrer le rôle artistique de l'archive et de la copie.

- 12 Le tour de force de *L'Homme à la caméra* est ainsi de fournir, en une œuvre filmique, un essai théorique sur le caractère d'appareil du cinéma. Il est l'équivalent du tableau de Vélasquez, *Les Ménines*, tel que Foucault (entre autres) a pu l'étudier. L'un comme l'autre illustre bien les caractéristiques techniques et artistiques, autant que les effets esthétiques, de leur appareil respectif (la perspective picturale pour l'un, la projection du temps animé pour l'autre), à savoir : la subjectivité¹² de l'un et la tactilité de l'autre.
- 13 *L'Homme à la caméra* est un événement épopéal au cube : une phénoménalité inédite, se prenant elle-même pour l'objet de son apparition, saisie dans l'appareil de son époque. Trois facettes de l'appareil-Cinéma s'y retrouvent : l'expérimentation du médium cinéma produisant de l'inédit et de l'inouï, la réflexivité de cet homme-caméra (ainsi que du travail de la monteuse et du film projeté en salle) qui se mire et se projette lui-même dans la matière de son discours filmique, le tout constituant une œuvre filmique pleine et sans équivalent. *L'Homme à la caméra* est alors presque moins une œuvre filmique (il n'y a pas de drame) que l'événement épopéal de l'appareil cinématographique (l'exemplification de son *aesthesis* et ses effets).

Forger une nouvelle image du monde

- 14 À la Renaissance, l'appareil perspectif, *i.e.* la projection du monde dans une représentation visuelle *via* une mensuration mathématisée, a changé la perception que l'homme avait de son monde et la place qu'il y occupait¹³. D'un point de vue artistique, la perspective est le garant et le pendant du mouvement intellectuel et

anthropologique qui définit la Renaissance. De même, l'appareil Cinéma produit une nouvelle façon pour l'homme d'appréhender son environnement et de s'y projeter. Les leçons synthétisées par Benjamin dans son *magnum opus* étaient dans l'air depuis la naissance du cinéma¹⁴ : celui-ci est un art plus tactile que visuel, un art du choc qui transit, voire hébète, le public hypnotisé par son écran luminescent et ses salles plus ou moins obscures. Le cinéma produit une esthétique du choc, une esthétique physique. Au-delà d'une simple projection fantasmée dans l'image fixe, le spectateur est plongé au cœur d'un flux de vie qu'il ressent dans son corps. Telle est la forme générale de l'*aesthesis* cinématographique. Dziga Vertov l'illustre parfaitement et va venir y ajouter de nouvelles composantes, donnant un tour plus personnel à ce terreau esthétique général. À cette époque, sur ce continent, pour ce petit groupe de cinéastes militants (les « kinoks »), le cinéma est effectivement un art d'avant-garde dont chaque œuvre est un manifeste esthétique et théorique devant asseoir les valeurs de cette nouvelle forme artistique.

- 15 La première de ces composantes typiquement vertoviennes consiste en une *esthétique spéculaire* qu'on peut lire comme un *manifeste scopique*. L'image cinématographique est une image miroir. Le trope du miroir est en effet extrêmement présent dans le film *L'Homme à la caméra*. Il permet des effets visuels très graphiques et révèle une dimension anthropologique supplémentaire. La puissance de sa version cinématographique est sans commune mesure avec les propositions de la peinture car, en y ajoutant le mouvement, il y implante le dynamisme, le geste, la vérité du geste. En effet, les plans que la caméra capture à travers une vitrine mi-réfléchissante, mi-transparente, ceux où une vitre réfléchissante tournant sur son axe vient réfléchir la caméra à mi-course, ceux où la caméra se filme de face dans un miroir, sont assez nombreux pour marquer les esprits. Il ne s'agit pas seulement d'une esthétique de la transparence des bâtiments, des vitres et du verre, tel que Paul Scheerbart l'avait analysée¹⁵ – mais d'une esthétique spéculaire où l'œil qui voit devient l'œil qui se voit et qui se laisse voir. L'image que l'on voit dans le miroir est une image virtuelle, tout comme l'image projetée sur l'écran de cinéma est une image irréelle : sa source est fixée sur une bobine, quand sa teneur est un fait du passé. Il s'agit donc de garder du monde une trace sous forme de reflet et de se souvenir de sa propre place d'observateur dans cette trace. La mise en abyme est elle aussi un trope spéculaire : le spectateur de salle se voit régulièrement convoqué à l'intérieur du film projeté.
- 16 Les manifestes théoriques de Vertov viennent consolider cette intuition plastique. Vertov voulait saisir le réel tel qu'en lui-même, en cueillant « la vie à l'improviste », en montrant sur l'écran non des drames bourgeois sans intérêt, mais la vie réelle des gens de tout le pays. C'est pourquoi la caméra devra rester invisible (ou se faire la plus petite possible), pour saisir les expressions vraies des personnes¹⁶. Les enfants qui rient, en gros plans, lors du spectacle de magie ne sont pas des acteurs ; les adultes qui s'échappent mécontents, après s'être laissé prendre par l'œil de la caméra, n'ont pas joué de rôle ; les tuberculeux du sanatorium ne surjouent pas leur folie. C'est aussi pourquoi la projection doit écumer tout le pays, pour montrer dans le plus de lieux possibles ce qui se passe chez le voisin¹⁷. C'est encore pourquoi on utilisera la caméra du convoi pour filmer, le jour, des saynètes prises sur le vif dans le nouveau village traversé, afin de les diffuser le soir en prémices du programme prévu. Vertov en appelle souvent à des anecdotes pour défendre sa thèse du cinéma à l'improviste permettant une fabrique des faits authentiques : cette femme qui s'est évanouie au

cours d'une projection en voyant sur l'écran une enfant courir, dont elle était la mère et qui n'est plus¹⁸ ; ces ouvriers curieux de voir en action tel tracteur dont ils entendent parler depuis quelque temps ; ces paysans heureux de voir comment leurs outils se fabriquent en usine renvoient aux ouvriers soucieux de voir comment les mêmes outils se comportent dans les champs¹⁹.

- 17 La seconde composante sature déjà l'air du temps : il s'agit d'une *esthétique de l'emballlement* conforme au *manifeste futuriste*. Le futurisme italien, traduit et modulé en URSS par Vladimir Maïakovski, a eu sur Vertov un impact reconnu. De fait, les thèses relatives au charme de la vitesse, à la sacralisation des puissances de la machine et de la production, trouvent chez Vertov leur compagnon de route idéal. Sans doute même bien meilleur que ce que les arts de la peinture et de la littérature purent offrir au futurisme. Vertov capte parfaitement ce *Zeitgeist* et il le fait, pourrait-on dire, *dans son médium même*. Sur la forme, on retrouve des cadrages dynamisés par leurs angles de vue improbables, des mouvements de caméra saccadés ou époustouflants, un montage rapide voire accéléré. Là encore, certains passages de *L'Homme à la caméra* sont exemplaires de cette esthétique de l'emballlement. Dans une séquence où bande sonore (écrite et prévue par Vertov), mouvements filmés (de mains qui s'agitent et de mécaniques qui s'affolent), cadrages chaloupés et montages saccadés se répondent, le spectateur se sent comme happé dans cette course folle de l'image projetée, qui est aussi celle de la machine productiviste, du progrès technique, de l'histoire en marche forcée (on nous rappelle la force des plans quinquennaux). Et elle est plus que celle de la vitesse pure, elle est celle de l'accélération. De même, *La Onzième année* se termine sur un bouquet final frénétique (comme *L'Homme à la caméra*). À l'opposé, les arrêts sur image (comme ceux du deuxième chant dans les *Trois chants sur Lénine*, scandés par leurs coups de canon), sont comme de formidables coups de frein dans la course de la bobine ; ils sont moins des temps suspendus que des moments de décélération maximale, des pics de freinage, des points où la machine de défilement pile ! L'emballlement, positif ou négatif, dit cette frénésie de l'accélération, bien plus sensorielle que ne l'est la vitesse (que le corps ne ressent pas) ; il penche donc bien plus du côté de la puissance que de la seule force. Et c'est justement la machine cinématographique, conçue sur la course d'un matériau en mouvement, qui permet ces accélérations folles et ces crescendos qui semblent sans fin. L'époque est à la vitesse – le cinéma est son porte-parole parce qu'il fonctionne sur son principe même – et Vertov le hisse à un degré de raffinement supérieur en faisant du cinéma un générateur d'accélérations.
- 18 Sur le fond, Vertov n'a de cesse de filmer des machines dynamiques ou des structures dynamisées par un cadrage en biais. Monstres d'acier qui s'élèvent dans le ciel (poteaux télégraphiques, cheminées d'usine, ponts, barrages) et qui ont sur le monde une vue imprenable (d'où l'intérêt pour l'homme à la caméra de s'y rendre) ; véhicules puissants et mobiles qui relient les hommes en ratissant la terre (chars, tracteurs, avions, voitures, wagonnets des mines, tramways des villes, trains des grands espaces) ; organes motorisés de machines qui s'ébrouent en cadence (pistons, roues, moteurs, presses, tapis roulants) – l'intérêt du *kinok* va au monde de l'industrie et à ses produits. Les scènes de forge, où les contrastes violents accentuent la dangerosité de l'acte ouvrier, sont spectaculaires et participent à l'édification de cet imaginaire tout de puissance, de cadence et de machines. Quant aux sujets non industriels, notons la place prégnante qu'y tiennent les séquences dévolues aux sports athlétiques, aux courses

hippiques et aux sports mécaniques²⁰, comme si une même flamme de la course irriguait tous les protagonistes, machiniques, humains, animaux.

- 19 La dernière composante vertovienne tient peut-être en une *esthétique de la magie* accompagnant un tacite *manifeste technologique*. La puissance de la machine productive n'est pas la seule chantée, celle de l'appareil de communication l'est aussi. Radio, téléphone, poteau de transmission, tourne-disque, etc., bénéficient d'une attention passionnée de la part du cinéaste ; mais de façon bien plus foncière, il en fait ses hérauts et ses homologues.
- 20 *L'Homme à la caméra* (1929) est certes un film sur une ville russe qui s'éveille, mais c'est d'abord et avant tout, le titre l'atteste, un film sur la technologie du cinéma. *Enthousiasme, la symphonie du Donbass* (1931) est un film sur la puissance du médium radio. Les *Trois chants sur Lénine* (1934) sont la version cinématographique de chansons populaires qui circulaient dans tout le pays. Dans leur forme même, ces trois œuvres sont des hymnes aux moyens de communication et à la transmission d'information : par le biais de la caméra, de la radio, et des chansons.
- 21 *Enthousiasme* est exemplaire. Le film commence par des plans d'une jeune femme, filmée en contre-plongée, radieuse, un casque audio vissé sur les oreilles. Elle semble attendre la diffusion d'une émission radiodiffusée. De fait, quelque part dans une station émettrice bardée de pavillons acoustiques qui captent les sons de musiciens jouant en direct sous la férule du chef d'orchestre, une pièce musicale démarre. Le film débute donc véritablement en même temps que la musique, comme le titre le suggérait. Dès lors, ce qui se projette devant nos yeux, ce sont sans doute les images qui germent dans l'esprit de l'auditrice, transportée par la seule écoute de sons portés par la radio. Tout le film est un film rêvé, occasionné par la puissance esthétique d'un appareil technologique. Comme pour *L'Homme à la caméra*. Les premières minutes fonctionnent donc comme un prologue, dévoilant les conditions technologiques de possibilité de tout le film et de sa puissance imaginaire et perceptuelle.
- 22 Le numéro 23 de *Kino-pravda* (1925) est intégralement dévolu à la radio, de son impact dans les villages à la technicité du récepteur ; le numéro 6 (1922) s'ouvre sur le plan d'un projectionniste ; une séquence du numéro 9 (1922) est consacrée à la démonstration d'une caméra américaine ; la fin du numéro 19 (1924) fait la part belle à la monteuse et à son travail. La fin reconstituée de *Ciné-œil* (1924) montre là encore des plans relatifs à la radio et à son effet social (les hommes qui achètent un récepteur et se réunissent dans une salle du village) autant qu'à son mode de fonctionnement technologique (le diamant qui reçoit des ondes – graphiques ingénieriques à l'appui !).
- 23 Même les moyens de communication plus archaïques ont une place importante dans les œuvres de Vertov : le journal sert d'intertitre au numéro 5 de *Kino-pravda* (1922), un journal mural est filmé en gros plan dans le dernier quart de *L'Homme à la caméra* (un article de Vertov y revient spécifiquement²¹), la chanson populaire est l'âme des *Trois chants sur Lénine*.
- 24 Les prouesses technologiques du temps, relayées par celles de la caméra (qui fait défiler les mouvements à l'envers ou au ralenti) ne sont pas sans rappeler les féeries de la magie. Il est à cet égard instructif de constater la place tenue par les séquences du magicien chinois, captivant et médusant son assemblée enfantine, *L'Homme à la caméra* recyclant des scènes déjà exploitées par le *Ciné-œil*. Le chapitre trois de *Ciné-œil*, à l'intertitre explicite « Kino-glaz et le magicien chinois », monte en parallèle la séance du magicien, le parcours inversé du pain et le ralenti explicitant l'art de bien plonger.

Autrement dit, le titre du chapitre a un sens bien plus profond : ce n'est pas seulement que la caméra nous montre l'épisode du magicien, c'est tout ce ciné-œil qui vient devant nos yeux faire des tours de magie ! Tout film est un exercice de magie, avec ces gros plans et ces focus sur des objets qui préparent un tour, en détournant l'attention.

- 25 L'intérêt de Vertov pour le son et pour la télé-transmission des images est là encore corroboré par ses textes théoriques qui sont à cet égard prophétiques²². Bien avant d'être cinéaste, Vertov avait d'ailleurs fondé un studio d'expérimentations sonores où il préfigurait l'approche concrète des compositeurs des années dix-neuf cent soixante.

Produire un être-ensemble

- 26 Vertov, comme la plupart des artistes et des intellectuels contemporains, inscrit son travail dans une vision politisée d'obédience léniniste. Il porte les discours, les valeurs et le culte de Lénine. Ses premiers travaux au sein des actualités n'avaient d'autres missions ; les années qui suivirent la mort de Lénine furent dédiées à l'érection d'un mythe politique auquel Vertov participa activement : « *voir et montrer le monde au nom de la révolution prolétarienne mondiale*, voilà la formule élémentaire des kinoks²³ ». Les anniversaires de la mort du chef révolutionnaire donnèrent lieu à nombre de documentaires et de films entièrement dédiés à sa mémoire, la célébration de ses actes et de ses idées. Le cinéma de Vertov est éminemment léniniste en ce qu'il porte haut ses couleurs et se fait le chantre de ses idées les plus populaires : progressisme, industrialisation, travail communautaire, mise à bas du religieux, lutte contre les vices sociaux (drogue, alcool), glorification de la saine jeunesse travailleuse et altruiste. Vertov raconte cette utopie sociale qu'est le léninisme en mettant en images la vie telle qu'elle est et en promouvant un cinéma-vérité en rupture avec les modèles antérieurs (largement littéraires et occidentaux).
- 27 Parce que le cinéma de Vertov est un cinéma-vérité, parce qu'il montre le réel et la vie authentique, il propose des modèles de société et de comportement dont le partage doit permettre d'ériger cette société plus égalitaire qu'il appelle de ses vœux. « La vérité était le but. Le *ciné-œil* le moyen²⁴ ». C'est en tendant ce miroir au peuple russe et au-delà aux camarades communistes de toutes les nations, qu'il vise à produire un modèle de vivre-ensemble léniniste. Les grands romanciers russes du XIX^e siècle avaient mis à jour ce qu'on appela « l'âme russe », il était temps à présent pour un art plus populaire et moins bourgeois, de montrer, sans filtre narratif ou artistique, la vie russe telle qu'elle était et de tendre au public cet autoportrait tout en lui fournissant un modèle de peuple russe sain.
- 28 Benjamin, plus porté sur le cinéma de Sergueï Eisenstein, avait noté comme la *foule* de ses films était moins une masse monumentale qu'une somme d'individus sculptant un collectif architectonique²⁵. Vertov s'évertue à créer une image du *peuple*, qui ne soit ni une foule, ni une masse, mais un réseau de communautés en actes, car ce peuple est un collectif relié par une infrastructure industrielle et technologique. La foule n'est qu'une construction éphémère, grosse d'une dynamique et d'une force explosive – quand le peuple est une structuration progressive et stable d'une puissance que rien ne peut ébranler. La foule est l'héroïne des tragédies de l'histoire, le peuple est l'acteur du drame quotidien, celui de la vie. Ce peuple est un système de groupes communautaires en interrelation, partageant un fonds commun tout en érigeant leur spécificité sur le même terreau : celui du travail, agricole ou ouvrier.

- 29 Les films de Vertov ne sont pas seulement des films sans littérature, ce sont aussi des films sans héros autre que le peuple. C'est pourquoi la caméra ne suit pas un personnage particulier (et ledit « homme à la caméra » n'est certainement pas le héros du film, il n'est que le *factotum* du réalisateur), mais des groupes d'individus, qui se connaissent ou non, qui interagissent ou sont simplement liés par le système socio-éco-politique qu'est le léninisme en actes. Par exemple, la jeunesse, belle, généreuse, pure et enthousiaste est particulièrement appréciée du cinéaste ; les *komsomols*, ces clubs de jeunes léninistes, ont souvent la part belle dans les films projetés (*Ciné-œil*). C'est en creux et par jalons que l'image du peuple selon Vertov se détermine le plus finement : au roman fantasmé, préférez la vie des gens réels ; au héros bourgeois, préférez le groupe d'anonymes ; à la masse inculte de Russes abêtis par l'opium chimique, ludique ou religieux, préférez la jeunesse communiste ; à la foule des puissances révolutionnaires, préférez le peuple des travailleurs du quotidien.
- 30 Certes l'individu n'est pas totalement absent des films de Vertov, qui aime à filmer des gros plans. Il est d'ailleurs considéré comme le premier à avoir proposé des interviews filmées et sonorisées de gens réels : il montre ainsi l'homme du peuple qui a arrêté la terroriste ayant tiré sur Lénine en août 1918 (*Kino-pravda* n° 21, 1925) ; telle « ouvrière de choc du Dnieprostoï » ayant chuté dans une cuve de goudron liquide pendant son travail et qui, à peine sauvée et débarbouillée, s'en fut retournée le jour même à son poste ; telle kolkhozienne en chef fière de transmettre les saines paroles du Parti (troisième chant des *Trois chants sur Lénine*). Certes, il y a des individus, mais ce sont des *emblèmes*, ce ne sont pas des héros. Ils n'ont aucune qualité supérieure à celle du commun, ils n'ont pas plus de chance ou de caractère qu'un autre : ils sont vous et moi, ils sont l'illustration du peuple russe et leur vie est celle de n'importe qui. Dans une certaine mesure, leurs exploits sont ordinaires, ils ne s'en vantent pas, ils ne bénéficient pas d'un statut supérieur, ils n'en tirent nulle gloire. Humblement, ils ont fait ce que tout un chacun aurait fait. La figure de Stakhanov qui apparaîtra quelques années plus tard (1935) est de la même eau : non pas un surhomme, mais un homme ordinaire, qui a le léninisme chevillé au corps.
- 31 Le cinéma apporte à cette glorification une puissance sans précédent, notamment le cinéma vertovien qui cherche une langue universelle, compréhensible par tous instantanément (d'où la réduction des intertitres au minimum). Le cinéma est cet art nouveau, né avec le léninisme, apte à porter un message à tout le monde (illettrés et étrangers compris), porté par les mêmes principes techniques que ceux qui gouvernent la vision de Lénine (« Le communisme, c'est le pouvoir des Soviets plus l'électrification du pays²⁶ »), capable de se diffuser dans toutes les régions du pays et au-delà, faisant naturellement groupe de par son mode de réception (le public des spectateurs) et pouvant cumuler progressivement une vaste audience. *Le cinéma est la parfaite infrastructure pour déployer la superstructure idéologique qu'est le léninisme, conçu comme la nouvelle forme de l'âme russe, bolchevisée*. Les dirigeants du parti communiste, Lénine puis Trotski, ne s'y étaient pas trompés : radio et cinéma sont les meilleurs instruments de la propagande²⁷. Le dispositif technologique du cinéma agrège un groupe, l'esthétique spécifique de Vertov le réveille et le dynamise selon une cadence machinique, le discours artistique du cinéma vertovien informe ce groupe, cultive sa nature, l'édifie comme *peuple russe*.

Vers le nouveau sujet

Qu'est-ce que le ciné-œil ? « Tous les procédés cinématographiques, Toutes les inventions cinématographiques, Tous les procédés et méthodes, Tout ce qui pouvait servir à découvrir et montrer la vérité²⁸ ».

- 32 Quelle vérité ? L'objectif que Vertov voulait atteindre et qu'il ne put réaliser pleinement est sans doute « la connaissance de l'homme dans son mouvement, son développement, son comportement²⁹ ». Derrière l'édification d'un mythe fondateur du peuple russe léniniste, se tient l'absolue conviction que le cinéma est l'outil idoine pour découvrir l'homme contemporain, ferment de l'homme de demain.
- 33 Commençons par clarifier la sorte d'homme que Vertov aime à styliser. Des corps beaux et jeunes (ceux des athlètes notamment), mais surtout des corps de travailleurs, c'est-à-dire des corps en actes, des corps tout en mouvement. La quête du mouvement, *principe cinématographique et réalité industrielle*, implique le choix des corps retenus, ceux qui, s'agitant en cadence, tout de puissance contenue, peuvent être comparés à celui de la machine. Les images d'hommes mus en rythme, aux mouvements calqués sur ceux de la machine, sont foisonnantes. Ces trois hommes fonctionnant comme un organisme autonome autour d'une immense masse qui martèle le sol, ne sont-ils pas l'ancêtre du marteau-piqueur (*Enthousiasme*) ? Cet homme qui doit, au sortir du fourneau, attraper la barre de métal en fusion pour la faire valser et la renvoyer vers le four, n'est-il pas le partenaire symbiotique de la machine (*Enthousiasme*) ? Machines et corps ne se mêlent-ils pas en une danse frénétique dans cette séquence montée à toute allure où alternent les prises de vues des mains des télégraphistes, des dactylographes, de la monteuse et des courses des pistons et des rotatives (*L'Homme à la caméra*) ? L'homme nouveau s'incarne dans ce corps qui a fait siens, digéré, les modes de fonctionnement de la machine industrielle.

Nous allons par la poésie de la machine, du citoyen traînard à l'homme électrique parfait. (...)

Nous apparentons les hommes aux machines³⁰.

- 34 C'est également un corps productiviste, les intertitres ou les mots en surimpression nous le rappellent : la Russie s'industrialise à tout va en outrepassant les objectifs fixés par le plan des dirigeants ! Toute *La Symphonie du Donbass* est un hymne à l'esprit de corps russe et sa productivité : face à une pénurie de charbon dans la région du Donbass, un appel est sonné, les travailleurs affluent, tout le monde se remonte les manches et finalement la production reprend et dépasse même les espérances, entraînant la bonne marche de l'industrie sidérurgique et *de facto* celle de l'agriculture outillée et machinique. Tout cela est possible parce que l'esprit du peuple russe est bien gouverné (il est enthousiaste) et qu'il se compose d'une myriade de corps de travailleurs ne faisant qu'un avec la machine (le travailleur de choc). Le montage de ce ciné-poème symphonique permet aussi de confronter les différentes gestiques ouvrières, non pour les opposer ou les comparer, mais plus sûrement pour mesurer comme elles en appellent toutes à un même souffle technique, une même rythmique machinique : de même que tous les arts japonais sont des voies partageant l'esprit commun du *geidō*, tous les ouvriers déclinent là une même expertise gestuelle générale en symbiose avec la machine, visant son efficacité pour obtenir son rendement. Un homme parfait par la machine, un homme magnifié par la caméra.

Je suis le ciné-œil.

À l'un je prends les bras, plus forts et plus adroits, à l'autre je prends les jambes, mieux faites et plus véloce [...] et par le montage, je crée un homme nouveau, un homme parfait³¹.

35 Cet homme nouveau est encore un homme appelé à vivre en étant intégré au vaste monde. Si la Renaissance et son appareil, la perspective, a permis à l'homme de se placer au centre du monde, la modernité (technico-technologique) et son appareil, le cinéma, permettent à l'homme d'être relié à toutes les parties du monde, de connaître ce monde dont il occupe le centre. Les technologies de diffusion – cinéma, radio, télévision – que Vertov avait parfaitement jugées, voire anticipées, sont devenues des moyens de forger cet homme nouveau, de lui donner une connaissance exhaustive de son environnement et de lui faire voir et entendre le monde comme il convient, dans toute la simultanéité de ses avancées et de ses événements. Toutes les actualités des *Kino-nedelia* puis des *Kino-pravda* permettent ainsi, en une dizaine de minutes, de prendre le pouls d'un continent immense (le sixième). Les expérimentations visuelles et sonores sont un moyen d'éduquer encore le spectateur à ce monde en perpétuel mouvement, en valse tourbillonnante, nécessitant la prise en compte de multiples points de vue simultanés (*split-screen*, sur-impressions) pour tout connaître, tout voir, tout comprendre. L'homme nouveau n'est pas qu'un corps machinique, il est aussi un esprit qui s'ouvre par la découverte de l'autre et du monde qu'il habite. La caméra ici est plus qu'un simple relais, elle est révélatrice. Comme Vertov l'a asséné régulièrement dans ses manifestes : elle est celle qui peut voir ce que notre œil ne peut regarder, qui peut le décomposer, le recomposer, afin de faire éclater une vérité nouvelle. La diffusion à rebours de la scène de l'abattage du bœuf redevenant une pièce de boucherie, comme de celle du pain remontant vers son état de blé, ne sont pas que prouesses expérimentales : c'est aussi le moyen de capter l'attention du spectateur pour qu'il voie avec des yeux neufs ce à quoi il ne prête plus attention. Cette caméra placée dans le wagon de la mine et qui suit le cheminement du charbon extrait (*La Onzième année*) offre à tous et jusqu'au mineur voisin, une vue sur un métier et sur son sens qui n'avaient sans doute jamais été perçus. Les prises de vue au sol du passage des trains et des tramways dans *L'Homme à la caméra* permettent encore de découvrir la machine sous un angle fascinant, dont le danger se mue soudain en beauté. Et que dire de cette prise de vue d'un atterrissage brinquebalant sur un champ de fortune, filmé en caméra subjective, dans *Kino-pravda* n° 24 (1923) ?

36 Le cinéma et le caméraman se révèlent alors comme l'avant-garde du monde et de l'homme de demain. La caméra n'est-elle pas cet outil particulièrement symbiotique, par lequel le cameraman et son geste ne font qu'un avec l'optique et la bobine ? *L'Homme à la caméra* est d'ailleurs riche d'images d'un artiste quasi-cyborg. Ce cameraman en voiture ou à moto est presque le centaure de nos villes modernes – cet œil noyé dans la focale est celui de l'androïde mi-homme, mi-machine, humain amélioré, qui perçoit mieux et plus vite. Le cameraman est donc déjà cet homme-cyborg qui anticipe l'avenir de l'homme moderne. Une autre séquence donne à voir la caméra comme une sorte de robot, quasi autonome, un peu pataude sur ses quatre pattes (le même genre de séquences ayant été déjà proposé avec des poupées dans *La Sixième partie du monde* : l'enchantement féerique de l'enfance est devenu la prouesse technologique de l'adulte). Vertov lui-même évoque dans ses écrits non seulement l'œil-cinéma, mais encore l'oreille-radio et l'œil-télé³², autant de façons de parler des inventions de l'époque (cinéma, radio, télévision), d'en parler comme de prothèses du corps d'un homme finalement hybridé. Car ces appareils hybrident le corps de l'homme ; ils sont autant de

prothèses qui lui permettront de se projeter à travers le monde, de le connaître sous toutes les coutures en ne faisant qu'un avec lui.

- 37 L'homme nouveau est un homme prothétique, au corps mi-machine, mi-appareil, aux gestes précis et à la perception acérée – apte à vivre harmonieusement dans la ville moderne et industrielle. Le cinéma est déjà cet art proposant une symbiose humain/mécanique. L'homme nouveau, lui, sera plus encore que le spectateur de cinéma, il sera une sorte de pellicule : un individu sensible, impressionnable, plongé dans un milieu constant de perceptions qui lui viennent du visible, de l'infra-microscopique ou du plus éloigné. On n'est pas loin, déjà, de l'homme bombardé de stimuli, qu'est l'*homo technologicus* contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

Albera François, « La Sixième partie du monde », 1895, *revue d'histoire du cinéma* [en ligne], n° hors-série : *Exotica. L'attraction des lointains*, 1996.

Austrian Film Museum, Collection Dziga Vertov [en ligne]. URL : <https://vertov.filmuseum.at/en> [consulté le 10/06/2020]

Banda Daniel et Moure José (dir.), *Le Cinéma : naissance d'un art : Premiers écrits (1895-1920)*, Paris, Flammarion, 2008.

Déotte Jean-Louis (dir.), *Appareils et formes de la sensibilité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2005.

Déotte Jean-Louis, *L'Époque de l'appareil perspectif (Brunellesci, Machiavel, Descartes)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001.

Déotte Jean-Louis, « La révolution des appareils », *Lignes* [en ligne], n° 4, 2001.

Déotte Jean-Louis (dir.), *Le Milieu des appareils*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2008.

Déotte Jean-Louis, « Le musée, un appareil universel », *Appareil*, rubrique « Articles », 2008.

Déotte Jean-Louis, « Sur la formule benjaminienne : peinture = copie + imagination », *Lignes* [en ligne], n° 11, 2003.

Eisenstein Sergueï, *Le Film : sa forme/son sens*, trad. du russe et de l'américain sous la dir. d'A. Panigel, Bourgois, Paris, 1976.

Kinoglaz.fr, « Dziga VERTOV ». URL : http://www.kinoglaz.fr/u_fiche_person.php?num=56 [consulté le 10/06/2020]

Marimbert Jean-Jacques (dir.), *Analyse d'une œuvre : L'Homme à la caméra, (Dziga Vertov, 1929)*, Paris, Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2009.

Oulianov Vladimir Ilitch (dit Lénine), « Notre situation extérieure et intérieure et les tâches du parti » [en ligne], *Bulletin communiste*, n° 52/53, 1920. URL : <https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1920/11/vil19201121.htm>

Rongier Sébastien, « La toupie du cordonnier ». URL : <http://sebastienrongier.net/spip.php?article177> [consulté le 11/06/2020]

Sadoul Georges, *Dziga Vertov*, Paris, Champ libre, 1971.

Scheerbart Paul, *Architecture de verre*, Paris, B2, coll. « Fac-similé », 2015.

Vertov Dziga, *Articles, journaux, projets*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1972.

Œuvres

Vertov Dziga, 3 DVDs : *L'Homme à la caméra* (1929), *Kino Glaz/La Vie à l'improviste* (1924), *Enthousiasme, La Symphonie du Donbass* (1931), *Trois chants sur Lénine* (1934), Paris, Lobster, DVD, 2014.

Vertov Dziga, *En avant, Soviet !*, 1926.

Vertov Dziga, *Kino-Nedelia* [1918-1919], in Austrian Film Museum, Collection Dziga Vertov [en ligne]. URL : <https://vertov.filmuseum.at/en/kinonedelja> [consulté le 11/06/2020]

Vertov Dziga, *Kino-Pravda* [1922-1925], in Austrian Film Museum, Collection Dziga Vertov [en ligne]. URL : https://vertov.filmuseum.at/en/film_online/kino-pravda [consulté le 11/06/2020]

Vertov Dziga, *La Onzième année*, 1928.

Vertov Dziga, *La Sixième partie du monde*, 1926.

Vertov Dziga, *Les Jouets soviétiques*, 1924.

NOTES

1. Jean-Louis Déotte, « Le musée, un appareil universel », *Appareil*, rubrique « Articles », 2008. DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.302>

2. Pour s'en convaincre, on se reportera aux premiers travaux d'Eadweard Muybridge et au texte de Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*.

3. Sans s'appesantir sur ses premiers films d'actualité *Kino-nedelia*, à travers lesquels Vertov apprend les rudiments du métier, on pourra s'intéresser prioritairement à *L'Homme à la caméra*, *Enthousiasme* ou *La Symphonie du Donbass*, *Ciné-œil – La Vie à l'improviste*, *La Onzième Année* ainsi que certains épisodes de *Kino-pravda* (notamment 4 et 14).

4. On oublie bien souvent cette première formule, pour ne retenir que les suivantes : un film sans intertitres, sans scénario, sans théâtre (sans acteurs ni décors).

5. Dziga Vertov, « Résolution du Conseil des Trois » [1923], in *Articles, journaux, projets*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1972, p. 30-31.

6. *Id.*

7. Par exemple chez Eisenstein : Serguei Eisenstein, *Le Film : sa forme/son sens*, trad. du russe et de l'américain sous la dir. d'A. Panigel, Bourgois, Paris, 1976.

8. « Dans le cinématographe artistique, il est convenu de sous-entendre par montage le collage de scènes filmées séparément, en fonction d'un scénario plus ou moins élaboré par un metteur en scène.

Les kinoks donnent au montage une signification absolument différente et l'entendent comme *l'organisation du monde visible*.

Les kinoks distinguent :

1. *Le montage au moment de l'observation* : orientation de l'œil désarmé dans n'importe quel lieu, à n'importe quel endroit.

2. *Le montage après l'observation* : organisation mentale de ce qui a été vu en fonction de tels ou tels indices spécifiques.
 3. *Le montage pendant le tournage* : orientation de l'œil armé de la caméra dans le lieu inspecté au point 1. Adaptation du tournage à quelques conditions qui se sont modifiées.
 4. *Le montage après le tournage* : organisation *grosso modo* de ce qui a été filmé en fonction d'indices de base. Recherche des morceaux manquants dans le montage.
 5. *Le coup d'œil (chasse aux morceaux de montage)* : orientation instantanée dans n'importe quel milieu visuel pour saisir les images de liaison nécessaires. Faculté d'attention exceptionnelle. Règle de guerre : coup d'œil, vitesse, pression.
 6. *Le montage définitif* : mise en évidence des petits thèmes cachés sur le même plan que les grands. Réorganisation de tout le matériau dans la succession la meilleure. Mise en relief du pivot du film. Regroupement des situations de même nature et, enfin, calcul chiffré des regroupements de montage.
- [...] *Le montage est ininterrompu, depuis la première observation jusqu'au film définitif* ».
- Dziga Vertov, « Instructions provisoires aux cercles "Ciné-Œil" » [1926], in *Articles... op. cit.*, p. 102-103.
9. Dziga Vertov, « L'organisation d'une ciné-station expérimentale » [1936], in *Articles... op. cit.*, p. 31-35.
 10. Dziga Vertov, « Comment nous avons réalisé le film sur Lénine » [1934], in *Articles... op. cit.*, p. 160-162.
 11. Tout ce paragraphe doit beaucoup à la lecture que Déotte propose de Benjamin dans : « Sur la formule benjaminienne : peinture = copie + imagination », *Lignes* [en ligne], n° 11, 2003.
 12. Jean-Louis Déotte, « La révolution des appareils », *Lignes* [en ligne], n° 4, 2001.
 13. Jean-Louis Déotte, *L'Époque de l'appareil perspectif (Brunellesci, Machiavel, Descartes)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001.
 14. Daniel Banda et José Moure (dir.), *Le Cinéma : naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*, Paris, Flammarion, 2008.
 15. Paul Scheerbart, *Architecture de verre*, Paris, B2, coll. « Fac-similé », 2015.
 16. Dziga Vertov, « Extraits de l'histoire des kinoks » [1929], in *Articles... op. cit.*, p. 142-143.
 17. Vertov travailla quelque temps dans les trains de propagande de Lénine. Dziga Vertov, « L'amour pour l'homme vivant » [article posthume, 1958], in *Articles... op. cit.*, p. 199-211.
 18. Dziga Vertov, « Du Ciné-œil au Radio-œil (extrait de l'ABC des kinoks) » [1929], in *Articles... op. cit.*, p. 121.
 19. Dziga Vertov, « Kino-Pravda et Radio-Pravda (à titre de propositions) » [1925], in *Articles... op. cit.*, p. 77-81.
 20. Par exemple, *Kino-pravda* n°5, 6, 10.
 21. Dziga Vertov, « Instructions provisoires aux cercles "Ciné-œil" » [1926], in *Articles... op. cit.*, p. 100.
 22. Dziga Vertov, « L'essentiel du Ciné-œil » [1925], in *Articles... op. cit.*, p. 72-74.
 23. Dziga Vertov, « Le Film Ciné-Œil » [1924], in *Articles... op. cit.*, p. 59.
 24. Dziga Vertov, « L'amour pour l'homme vivant » [article posthume, 1958], in *Articles... op. cit.*, p. 203.
 25. Jean-Louis Déotte, « Sur la formule benjaminienne : peinture = copie + imagination », *Lignes* [en ligne], n° 11, 2003.
 26. Vladimir Ilitch Oulianov (dit Lénine), « Notre situation extérieure et intérieure et les tâches du parti » [en ligne], *Bulletin communiste*, n° 52/53, 1920. URL : <https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1920/11/vil19201121.htm>
 27. Jean-Jacques Marimbert (dir.), *Analyse d'une œuvre : L'Homme à la caméra, (Dziga Vertov, 1929)*, Paris, Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2009, p. 13.
 28. Dziga Vertov, « Ciné-Œil » [1924], in *Articles... op. cit.*, p. 61.

29. Dziga Vertov, « Journal du 13/11/1936 », in *Articles... op. cit.*, p. 273.
30. Dziga Vertov, « Nous » [1922], in *Articles... op. cit.*, p. 17.
31. Dziga Vertov, « Résolution du Conseil des Trois » [1923], in *Articles... op. cit.*, p. 30.
32. Dziga Vertov, « Le “Radio-œil” » [1929], in *Articles... op. cit.*, p. 133-134.
-

RÉSUMÉS

L'article étudie comment le concept d'Appareil proposé par Jean-Louis Déotte pourrait s'éclairer du travail de Dziga Vertov, qui opta pour une approche réflexive, aussi pratique que théorique, de l'art cinématographique. En effet, les films de Vertov sont les premiers à avoir exhibé le cinéma en son dispositif, exploré son esthétique vibrionnante, réfléchi sur son impact politique et tenté de montrer la vérité de l'homme contemporain. Vertov faisait du cinéma documentaire comme un militant, un militant du cinéma-vérité et de la fabrique des faits fondés sur la connaissance, l'expérimentation et l'apparition de son médium de prédilection, à savoir les images cinématographiques d'archive.

INDEX

Mots-clés : cinéma, esthétique, technique, montage, dispositif, vérité, archive

AUTEURS

PASCAL KRAJEWSKI

Docteur en sciences de l'art, Pascal Krajewski est chercheur associé à la Faculté des Beaux-Arts de l'université de Lisbonne (Laboratoire CIEBA). Son travail de recherche porte sur l'art des nouveaux médias, la technologie, les appareils, les images, la bande dessinée. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont *L'Art au risque de la technologie* (2013), *L'Ordre technologique* (2016) et *Art, médium, média* (2018).