

## Jacques Rancière; Voir les choses à travers les choses / Moscou, 1926

Et ce n'est pas seulement dans ses réalisations formelles, pas seulement parce qu'*Une sixième partie du monde* est un mot nouveau au cinéma, la victoire du fait sur l'invention, que ce film est précieux.

Il a réussi, peut-être pour la première fois, à montrer d'un seul coup tout le sixième partie du monde ; il a trouvé les mots pour nous forcer à nous émerveiller, à ressentir toute la puissance, et la force, et l'unité ; il a réussi à infecter le spectateur aussi avec une émotion élevée, à le projeter sur l'écran.

Dans les steppes poussiéreuses, il y a des troupeaux de chèvres. Dans la neige polaire, où l'on ne trouve aucune trace humaine à des centaines de kilomètres, les Zyriane paissent des troupeaux de cerfs. Dans les villes c'est le bruit des machines, des milliers et des milliers de machines, et les feux des réclames lumineuses brûlent. Dans le Grand Nord, à Matochkin Shar, les Samoyèdes s'assoient sur le rivage et regardent la mer. Une fois par an, le bateau à vapeur de l'Organisation commerciale d'État vient ici, apportant des chiens, des matériaux de construction, des tissus et les nouvelles du monde des Soviets et de Lénine, et emporte des fourrures...

Le long des rails des lignes longues de mille kilomètres, les trains prennent les marchandises ; les brise-glaces fendaient la glace gelée de la mer Baltique avec leur poitrine.

Et tout cela ressemble à un phénomène fantastique – une chose se dissout dans une autre ; vous voyez toutes choses et à travers les choses ; vous voyez des sables, et à travers les sables, des chouettes polaires et un seul skieur s'enfuyant dans les neiges ; vous vous voyez, assis au cinéma, regardant les gens du Nord manger du gibier cru, le plongeant dans du sang encore fumant.

N'était-ce pas un miracle ! Vous vous rasez un jour sur deux, vous allez au théâtre, vous montez dans un bus – vous vous tenez à l'autre bout de l'échelle culturelle – et *A Sixth Part of the World* a réussi d'une manière ou d'une autre distinctement et indiscutablement à vous lier à ces gens qui mangent crus viande dans le Nord. C'est presque comme une fantasmagorie. Regarder à travers les choses, et voir la logique de fer, la connexion de telles choses – dont le caractère commun ne peut être prouvé par aucune démonstration...

Il n'y a pas d'intrigue dans le film, mais on sent grandir son émotion, on se sent de plus en plus captivé par le déroulement du concept de "sixième partie du monde", projeté à l'écran, chez les Lapons, les Ouzbeks, et tours (stankam); vous sentez tout cela descendre de l'écran, dans l'auditorium et dans la ville, et devenir proche, devenir vôtre. ( 1 )

Tel est le miracle que le critique Ismail Urazov attribue au film de Dziga Vertov dans le livret qui accompagne sa sortie. Ce livret a manifestement été réalisé avec un soin particulier. Aleksandr Rodchenko était en charge de la conception graphique. Il a encadré ou découpé le texte de lignes strictement droites horizontales ou verticales, tout en laissant place à des photographies qui nous montrent un campement sibérien, un nomade bien emmitoufflé, une troupe de danseurs noirs ou une femme indolente en train de fumer. Quel rapport y a-t-il entre

la rigueur constructiviste des lignes coupant géométriquement la page et ces représentations des modes de vie primitifs ou des passe-temps bourgeois ? Cette question du formatage est bien sûr liée à la question de base : Comment comprendre la « fantasmagorie » affichée ici et la « logique de fer » qui s'affirme entre les images de skieurs et de rennes dans la neige, de Samoyèdes regardant la mer ou de chasseurs braconnant dans les bois ? La perplexité ne fait que grandir si l'on sait que ce film a été commandé par l'Organisation centrale du commerce d'État et avait un but précis : faire connaître l'Organisation soviétique du commerce extérieur à l'étranger, c'est-à-dire dans les pays capitalistes. Aucune image des services de cette organisation et des travailleurs impliqués n'apparaît dans le film ; aucune explication n'est donnée sur son fonctionnement. En effet, le film montre bien les produits préparés pour l'exportation et leurs modalités d'acheminement. Mais les fruits de Crimée – laine de mouton des steppes asiatiques et fourrures sibériennes – ne nous laissent guère une image grandiose de la production soviétique. Et en ce qui concerne les moyens de transport,

Et pourtant, le cinéaste n'a pas le sentiment d'avoir sapé la commande pour servir des intentions artistiques. Au contraire, il pense lui avoir donné tout son impact en montrant non pas les services d'une agence étatique mais l'ensemble vivant dont elle est un organe. Urazov le souligne encore : le cinéaste a voulu montrer « le pays dans son ensemble, une sixième partie du monde, un vrai corps vivant, un seul organisme, et pas seulement une unité politique ». ( 2 ) Mais il voulait le montrer *dans le langage du cinéma*. Ce langage, précise Vertov à propos de son prochain film, a trois caractéristiques : c'est le langage de l'œil, conçu pour être perçu et pensé visuellement ; c'est le langage du documentaire, le langage des faits notés sur film ; et c'est le langage du socialisme, le langage du « déchiffrement communiste du monde visible ». ( 3 ) Il faut bien comprendre ce que "langue" signifie ici. Le langage cinématographique n'est pas un outil disponible pour illustrer une idée avec des images ou pour traduire un message sous des formes sensibles. Vertov n'entend pas illustrer les slogans des politiques économiques soviétiques à l'usage d'un public défini. Il entend se montrer la sixième partie du monde, et ainsi la constituer comme un tout. Mais cela ne signifie pas montrer aux Soviétiques des images de la vie soviétique. Cela signifie : étendre le fait vivant de leur connexion à travers toutes leurs activités. Le cinéma est un langage dans le sens où il met des éléments en communication. Mais ces éléments sont des faits et des actions. Et elle peut le faire dans la mesure où elle est elle-même une pratique autonome, travaillant avec les faits sensibles de la vie soviétique,

« Voir les choses à travers les choses » : l'idée d'une nouvelle forme de communication est liée au credo qui dominait l'avant-garde politico-artistique de la révolution russe : le temps n'est plus aux œuvres d'art, aux dramaturges qui racontent des histoires, et des peintres qui représentaient des personnages ou des paysages destinés à un public pour qui les malheurs des princesses ou les travaux des paysans étaient autant d'incarnations de la beauté. Rompre avec ce monde de l'art ne consiste pas à représenter la « nouvelle vie » en illustrant les slogans du pouvoir soviétique et en substituant des ouvriers héroïques aux héros sentimentaux d'hier. Cela signifie plus de représentation. Mais cela n'implique pas qu'il faille produire de la peinture abstraite. Les portraits d'ouvriers héroïques ou les portraits abstraits sont encore des peintures. Et le problème est de ne plus en faire, de ne plus créer des objets destinés à une sphère spécifique de production et de consommation nommée « art ». Les artistes révolutionnaires ne font pas de l'art révolutionnaire. Ils ne font pas du tout de l'art. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'art dans ce qu'ils font. Ils utilisent leur art – c'est-à-dire leur conscience des nouveaux buts de la vie et leur savoir-faire pratique – pour développer des matériaux pour fabriquer des choses, des éléments matériels de la nouvelle vie. C'est le credo particulièrement développé par les artistes dits constructivistes, qui ont fourni à Vertov quelques-unes de ses idées maîtresses, et cru quelque temps avoir trouvé en lui le cinéaste

capable de porter leur drapeau. Un film ne consiste pas à mettre une histoire en images destinées à émouvoir les cœurs ou à satisfaire le sens artistique. C'est avant tout une chose, et une chose faite avec des matériaux qui valent la peine par eux-mêmes. C'est le principe adopté par Vertov : pas de cinéma joué, pas même – certainement pas – un cinéma où les acteurs remplaceraient les héros sentimentaux d'hier par des révolutionnaires ou des bâtisseurs du nouveau monde pour exalter les nouvelles énergies prolétariennes, au lieu des vieilles émotions bourgeoises. Seulement un cinéma du fait. Mais ce n'est pas non plus un cinéma qui représente le réel. Si les constructivistes incluent le Kino-journal de Vertov, l'architecture de Tatline, les tissus imprimés de Popova et Stepanova, ou les affiches de Mayakovski et Rodchenko parmi les choses qui doivent désormais remplacer les œuvres et les images d'hier, c'est parce que Vertov ne veut pas simplement filmer des faits. Il veut les organiser en un film-chose qui contribue lui-même à construire le fait de la vie nouvelle. Il renverse l'opinion courante qui traite les actualités comme un simple outil d'information sur la réalité brute ou de propagande au service de fins extérieures, par opposition à l'autonomie et au potentiel inventif du film d'art. C'est dans l'art supposé autonome que les procédés de construction artistique deviennent de purs moyens. Le film d'art, le film à scénario, destiné au plaisir des aficionados ou à l'émotion des âmes sensibles, fait de la caméra un simple instrument au service d'une fin extérieure. Elle subordonne en effet le montage des plans et des séquences aux besoins illustratifs de l'intrigue. D'autre part, « le film d'actualités cesse d'être un matériau illustratif reflétant tel ou tel lieu de notre vie contemporaine aux multiples facettes, et devient la vie contemporaine en tant que telle, hors des territoires, du temps ou de la signification individuelle ». ( C'est dans l'art supposé autonome que les procédés de construction artistique deviennent de purs moyens. Le film d'art, le film à scénario, destiné au plaisir des aficionados ou à l'émotion des âmes sensibles, fait de la caméra un simple instrument au service d'une fin extérieure. Elle subordonne en effet le montage des plans et des séquences aux besoins illustratifs de l'intrigue. D'autre part, « le film d'actualités cesse d'être un matériau illustratif reflétant tel ou tel lieu de notre vie contemporaine aux multiples facettes, et devient la vie contemporaine en tant que telle, hors des territoires, du temps ou de la signification individuelle ». ( C'est dans l'art supposé autonome que les procédés de construction artistique deviennent de purs moyens. Le film d'art, le film à scénario, destiné au plaisir des aficionados ou à l'émotion des âmes sensibles, fait de la caméra un simple instrument au service d'une fin extérieure. Elle subordonne en effet le montage des plans et des séquences aux besoins illustratifs de l'intrigue. D'autre part, « le film d'actualités cesse d'être un matériau illustratif reflétant tel ou tel lieu de notre vie contemporaine aux multiples facettes, et devient la vie contemporaine en tant que telle, hors des territoires, du temps ou de la signification individuelle ». ( Elle subordonne en effet le montage des plans et des séquences aux besoins illustratifs de l'intrigue. D'autre part, « le film d'actualités cesse d'être un matériau illustratif reflétant tel ou tel lieu de notre vie contemporaine aux multiples facettes, et devient la vie contemporaine en tant que telle, hors des territoires, du temps ou de la signification individuelle ». ( Elle subordonne en effet le montage des plans et des séquences aux besoins illustratifs de l'intrigue. D'autre part, « le film d'actualités cesse d'être un matériau illustratif reflétant tel ou tel lieu de notre vie contemporaine aux multiples facettes, et devient la vie contemporaine en tant que telle, hors des territoires, du temps ou de la signification individuelle ». ( 4 ) La caméra acquiert son autonomie lorsqu'elle plonge au milieu des faits pour en faire sa chose, et faire de cette chose un élément de construction sociale. Le choix n'est pas entre deux genres d'art. Elle se situe entre deux mondes sensibles : l'ancien où l'art était le nom par lequel les écrivains, artistes, sculpteurs ou cinéastes mettaient leur pratique au service d'une consommation particulière, et le nouveau par lequel ils fabriquaient des choses qui entrent directement dans la production. en commun, qui est la production de la vie commune.

Le film organise ainsi les faits. Elle les organise sous la forme d'un langage propre, un langage du visible qui les met en communication. Mais l'application des principes constructivistes au cinéma s'est vite avérée ambiguë. L'image générative du constructivisme reste en effet la matière première que la production transforme en objet, qu'il s'agisse d'un « contre-relief » abstrait, d'un tissu imprimé, d'un monument public ou de l'équipement d'un club ouvrier. La promotion de l'action productive implique la dépréciation d'un art voué uniquement à la production de formes visuelles. Mais le cinéma n'a pas d'autre matière première que l'image. *Une sixième partie du monde* ne travaille pas la laine ou le lin, mais « organise » des images de troupeaux de moutons baignés par des paysans dans une rivière, des fileuses de lin ou des machines à turbine filmées par des cameramen envoyés dans les différentes parties de la jeune Union des républiques soviétiques. Son matériau est composé de faits enregistrés sous forme d'images visuelles. Son travail d'organisation consiste à mettre en relation des images qui représentent des activités matérielles hétérogènes : le battage du blé, les pistons des machines, un navire brisant la glace, des rennes tirant des traîneaux dans la neige, un disque tournant sur un phonographe, un train en marche, des rameurs sur un rivière, des spectateurs dans un cinéma et des milliers d'autres activités. Mais ce lien sensé ne peut être une explication illustrée de l'organisation du commerce soviétique. Elle doit être la jonction sensible de toutes les activités en un tout directement donné. Dans ce sens, rendre la communauté visible signifie exposer deux de ses principales caractéristiques : l'une est la relation de toute activité à toutes les autres ; l'autre, leur similitude. Ces deux caractéristiques ne vont pas nécessairement de pair. Une économie peut être représentée comme l'unité globale d'activités hétérogènes. C'est ce que fait le film lorsqu'il suit les chemins qui vont des éleveurs des steppes et des chasseurs sibériens aux foires de Leipzig, en passant par les ports de la mer Noire ou de l'océan Arctique et le brise-glace qui ouvre la voie aux navires. Mais l'enchaînement sensible des activités est d'abord le rapport de leurs manifestations visibles. L'ancienne pédagogie des manuels scolaires suivait le chemin du blé ou de la laine depuis les semailles ou les pâturages jusqu'à la table ou l'habillement. Par contre, ici le parcours d'un produit de son origine à sa destination finale compte moins que le lien établi par le montage d'activités déconnectées de toute logique de cause à effet : les sirènes des steamers qui annoncent le chargement des sacs de blé et la zurna qui annonce les danses villageoises, les troupeaux traversant les rivières et les citrons qui s'empilent dans une caisse, dont le couvercle se referme comme par magie, avant de sauter tout seul en haut du tas. Ce qui unit ces activités, c'est leur capacité commune à se fragmenter pour s'imbriquer les unes dans les autres. C'est pour ça que l'affiche des frères Stenberg les troupeaux traversant les rivières et les citrons qui s'empilent dans une caisse, dont le couvercle se referme comme par magie, avant de sauter tout seul en haut du tas. Ce qui unit ces activités, c'est leur capacité commune à se fragmenter pour s'imbriquer les unes dans les autres. C'est pour ça que l'affiche des frères Stenberg *L'Homme à la caméra* symbolise : cette danseuse dont la facilité à se projeter dans l'espace tient à l'écartement même de ses membres. La fragmentation du montage peut ressembler de loin à une division du travail taylorienne. Mais c'est une analogie en trompe-l'œil. Le principe du montage vertovien n'est pas la fracturation des tâches en un nombre n d'opérations complémentaires. C'est la présentation simultanée d'activités normalement impossibles. Il est, en ce sens, fidèle à l'explosion cubiste et futuriste des surfaces qui présente non seulement les différentes facettes d'un même objet, mais le dynamisme des formes collectives qui traverse toute activité particulière.

L'unité d'un dynamisme collectif peut s'exprimer par la double exposition qui met travail,

semelles et récoltes sur le même écran, ou projette une vue aérienne de Leningrad sur le trottoir de la perspective Nevsky. Elle le fait plus communément par la rapidité du montage qui découpe la matière documentaire en autant de fragments qu'il est nécessaire pour unir et balayer tous ces éléments dans un rythme commun : les pieds qui dansent au rythme de la zurna et ceux qui piétinent le linge ; les mains des paysans enroulant le linge en gerbes et les mains du chasseur tirant son arc ; le mouvement de l'éleveur baignant ses moutons dans les flots et les spectateurs applaudissant son image. Même lorsque Vertov suit l'ordre qui va de la récolte du blé au chargement du grain sur les navires, l'enchaînement des activités complémentaires compte moins que l'équivalence donnée au rythme de la moissonneuse et des mains maniant les fourches, et aux sacs qui glissent sur les rampes, sont chargés sur le dos des dockers et transportés sur les navires. C'est le même dynamisme qui anime les machines à filer et l'effort des pêcheurs kalmouks tirant leurs filets, les roues des trains de marchandises, les caravanes de chameaux ou de rennes à travers les steppes ou la toundra, le blé tombant dans les cales, un vol de mouettes au-dessus la mer Noire, le courant tourbillonnant de la mer ou la cascade qui alimente une centrale électrique sur la Volga. Le principe du montage est d'établir une communauté de mouvements équivalents. Chaque séquence présente des corps en mouvement. Parmi ses projets, Vertov avait prévu un film sur les mains : 127 gestes possibles de la main, du plus banal au plus significatif. Le film n'a jamais été réalisé, mais c'est ce principe d'équivalence entre les formes et les mouvements visibles qui gouverne le « langage » du montage, et non une quelconque articulation linguistique des différences.

Le problème est que tous les gestes dont l'entrelacement constitue les sociétés humaines en général sont ainsi susceptibles d'être rendus équivalents. Un critique le soulignait : avec ce dispositif, rien ne serait plus facile que de représenter la nation américaine comme la terre du communisme en action. La similitude des gestes n'est communiste que si elle s'oppose à une différence. La première section de *Une sixième partie du monde* s'efforce de créer cette différence en montrant le monde capitaliste en déclin. Mais comment montrer ce déclin à travers l'activité des usines Krupp ? Les intertitres trahissent involontairement l'aporie de la tentative : « de plus en plus de machines », nous disent-ils avant d'ajouter, « mais ce n'est pas moins dur pour l'ouvrier ». Malheureusement, rien ne distingue l'image des machines capitalistes des machines soviétiques, ni le travail d'un métallurgiste allemand de celui d'un métallurgiste ukrainien. Pour marquer la différence entre les deux systèmes, il faut montrer la relation entre l'ancien monde et son ventre ténébreux : d'un côté, un groupe de la classe loisir filmé dans un salon où ils fument, boivent du thé, jouent avec un collier, ou dansent au son d'un tourne-disque ; de l'autre, leurs « esclaves » noirs qui travaillent dans les plantations ou sont enrôlés dans les troupes coloniales – le contraste visuel immédiat entre l'intérieur et l'extérieur, le costume et la semi-nudité, les loisirs et le travail forcé. Mais l'opposition s'estompe lorsque les oisifs enfilent leurs fourrures pour aller voir le spectacle des danseurs noirs. Un gros plan sur un coulisseau de trombone introduit le rythme d'un orchestre et d'une danse qui emporte les gestes des oisifs dans l'égalité de leurs mouvements exacts. La virtuosité des musiciens annule même le kitsch agressif des costumes nègres. Et le montage efface la différence qu'il était censé accentuer. Ainsi les mots des intertitres doivent montrer la différence, qui ne s'exprime pas par le simple fait visible ou le rythme des faits organisés. L'agrandissement d'un intertitre occupant tout l'écran vient ainsi témoigner de la difficulté supplémentaire du travail des ouvriers, et le mot souligné *verge* visualise le fait que le Capital est au bord de l'effondrement. De même que les images doivent cesser d'être des représentations des choses pour figurer le dynamisme de leur mouvement, les mots doivent cesser de nommer et de décrire. Ils doivent eux-mêmes agir comme conducteurs de mouvements.

L'utilisation des mots comme éléments visuels correspond à la tradition « cubo-futuriste » à laquelle les anciens amis constructivistes de Vertov ont emprunté cet élément. En 1922, leur théoricien Aleksei Gan célèbre l'innovation qu'il attribue à Rodtchenko : l'introduction d'intertitres dynamiques dans la *Kino-Pravda* numéro 13, tel un LENINE occupant tout l'écran : un mot-écran qu'il dit, un mot étiré comme « un cordon électrique, comme un conducteur à travers lequel l'écran se nourrit de la réalité brillante ». ( 5 ) *Une sixième partie du monde* est composé de 272 cordes de ce genre, tendues sur l'écran selon diverses répartitions spatiales, lacunes et tailles. Dès le début, c'est un énorme VIZHU ("je vois") qui remplit l'écran et commande, avec l'inventaire des ethnies et de leurs activités, l'incessante adresse à un VOUS, un VOUS TOUS et un TOUS appelés à se reconnaître collectivement en tant que propriétaires de TOUTES les richesses partagées, jusqu'à ce que les images elles-mêmes s'interrompent, laissant place au crescendo des mots, dont chacun occupe tout un écran, pour affirmer que tous sont ensemble maîtres de la terre soviétique (VY/VSE/KHOZYAYEVA/SOVETSKOY /ZEMLI) – une déclaration saluée par les mains de spectateurs enthousiastes, immédiatement suivie d'un nouveau crescendo visuel, en quatre plans et lettres énormes, affirmant que les mains de tous tiennent un sixième du monde. Le « cordon principal » de la matérialité filmique, qui lie les mains aux mains pour relier chacun à tous, commence alors à se scinder en deux fonctions. Premièrement, il s'identifie au mouvement graphique des lettres. Ils se comportent comme des formes visuelles pour fusionner leurs mouvements avec les vagues et les turbines, les navires et les foules ; mais aussi et surtout d'insister sur la différence que ce dernier ne peut exprimer : aucun gros plan ne contiendra jamais une foule en marche, mais un gros plan peut contenir les trois lettres pleinement rayonnantes de BCE (« tous ») ou le quatre dans MIRA (« monde »). Mais, en même temps, le dynamisme visuel des lettres prend le rôle de la voix, qui accompagne parfois les images de son refrain obsédant. A d'autres moments, la voix s'enfle pour affirmer la puissance, en quatre coups de cymbale, de ce que les images montrent sans jamais le dire suffisamment :

Ainsi les lettres doivent fournir la force du lien à laquelle le montage, qui enchaîne les fragments en un tout, ne suffit pas. Ils le font au prix d'être à la fois des formes matérielles – des faits visuels repris dans le mouvement de tous les faits visuels recueillis par la caméra – et la voix qui vient donner à ces faits visuels leur « organisation » – c'est-à-dire avant tout , leur ton et leur rythme. Mais cette double nature des mots ne fait que créer de l'hétérogénéité dans la similitude des faits et des mouvements pour renforcer le double doute auquel est vulnérable l'idée du langage des faits : un lyrisme impressionniste qui veut suivre la musique unitaire des faits au détriment de leur sens articulé; et un artifice qui transforme leur réalité matérielle en langage symbolique. Vertov a bâti son entreprise sur une alternative simple : soit on a le film d'art, le « drame joué » imitant le théâtre du passé, soit l'organisation de faits documentaires. Les critiques n'ont pas tardé à répondre que son alternative était intenable et conduisait à une oscillation incessante entre deux pôles. Soit des faits sans art, c'est-à-dire sans organisation, soit de l'art, au sens d'artifice : trucages de montage imposés avec force aux faits. Et ils n'eurent pas de mal à prouver que les deux voies, fétichisme des faits et montage, conduisaient à une forme particulière du même péché contre la nouvelle civilisation : l'esthétisme, ou l'art pour l'art. Soit des faits sans art, c'est-à-dire sans organisation, soit de l'art, au sens d'artifice : trucages de montage imposés avec force aux faits. Et ils n'eurent pas de mal à prouver que les deux voies, fétichisme des faits et montage, conduisaient à une forme particulière du même péché contre la nouvelle civilisation : l'esthétisme, ou l'art pour l'art. Soit des faits sans art, c'est-à-dire sans organisation, soit de l'art, au sens d'artifice : trucages de montage imposés avec force aux faits. Et ils n'eurent pas de mal à prouver que les deux voies, fétichisme des faits et montage, conduisaient à une forme particulière du même

péché contre la nouvelle civilisation : l'esthétisme, ou l'art pour l'art.

Le problème est que tous les gestes dont l'entrelacement constitue les sociétés humaines en général sont ainsi susceptibles d'être rendus équivalents. Un critique le soulignait : avec ce dispositif, rien ne serait plus facile que de représenter la nation américaine comme la terre du communisme en action. La similitude des gestes n'est communiste que si elle s'oppose à une différence. La première section de *Une sixième partie du monde* s'efforce de créer cette différence en montrant le monde capitaliste en déclin. Mais comment montrer ce déclin à travers l'activité des usines Krupp ? Les intertitres trahissent involontairement l'aporie de la tentative : « de plus en plus de machines », nous disent-ils avant d'ajouter, « mais ce n'est pas moins dur pour l'ouvrier ». Malheureusement, rien ne distingue l'image des machines capitalistes des machines soviétiques, ni le travail d'un métallurgiste allemand de celui d'un métallurgiste ukrainien. Pour marquer la différence entre les deux systèmes, il faut montrer la relation entre l'ancien monde et son ventre ténébreux : d'un côté, un groupe de la classe loisir filmé dans un salon où ils fument, boivent du thé, jouent avec un collier, ou dansent au son d'un tourne-disque ; de l'autre, leurs « esclaves » noirs qui travaillent dans les plantations ou sont enrôlés dans les troupes coloniales – le contraste visuel immédiat entre l'intérieur et l'extérieur, le costume et la semi-nudité, les loisirs et le travail forcé. Mais l'opposition s'estompe lorsque les oisifs enfilent leurs fourrures pour aller voir le spectacle des danseurs noirs. Un gros plan sur un coulisseau de trombone introduit le rythme d'un orchestre et d'une danse qui emporte les gestes des oisifs dans l'égalité de leurs mouvements exacts. La virtuosité des musiciens annule même le kitsch agressif des costumes nègres. Et le montage efface la différence qu'il était censé accentuer. Ainsi les mots des intertitres doivent montrer la différence, qui ne s'exprime pas par le simple fait visible ou le rythme des faits organisés. L'agrandissement d'un intertitre occupant tout l'écran vient ainsi témoigner de la difficulté supplémentaire du travail des ouvriers, et le mot souligné verge visualise le fait que le Capital est au bord de l'effondrement. De même que les images doivent cesser d'être des représentations des choses pour figurer le dynamisme de leur mouvement, les mots doivent cesser de nommer et de décrire. Ils doivent eux-mêmes agir comme conducteurs de mouvements.

L'utilisation des mots comme éléments visuels correspond à la tradition « cubo-futuriste » à laquelle les anciens amis constructivistes de Vertov ont emprunté cet élément. En 1922, leur théoricien Aleksei Gan célèbre l'innovation qu'il attribue à Rodtchenko : l'introduction d'intertitres dynamiques dans la *Kino-Pravda* numéro 13, tel un LENINE occupant tout l'écran : un mot-écran qu'il dit, un mot étiré comme « un cordon électrique, comme un conducteur à travers lequel l'écran se nourrit de la réalité brillante ». ( 5 ) *Une sixième partie du monde* est composé de 272 cordes de ce genre, tendues sur l'écran selon diverses répartitions spatiales, lacunes et tailles. Dès le début, c'est un énorme VIZHU ("je vois") qui remplit l'écran et commande, avec l'inventaire des ethnies et de leurs activités, l'incessante adresse à un VOUS, un VOUS TOUS et un TOUS appelés à se reconnaître collectivement en tant que propriétaires de TOUTES les richesses partagées, jusqu'à ce que les images elles-mêmes s'interrompent, laissant place au crescendo des mots, dont chacun occupe tout un écran, pour affirmer que tous sont ensemble maîtres de la terre soviétique (VY/VSE/KHOZYAYEVA/SOVETSKOY /ZEMLI) – une déclaration saluée par les mains de spectateurs enthousiastes, immédiatement suivie d'un nouveau crescendo visuel, en quatre plans et lettres énormes, affirmant que les mains de tous tiennent un sixième du monde. Le « cordon principal » de la matérialité filmique, qui lie les mains aux mains pour relier chacun à tous, commence alors à se scinder en deux fonctions. Premièrement, il s'identifie au mouvement graphique des lettres. Ils se comportent comme des formes visuelles pour fusionner leurs mouvements avec les vagues et les turbines, les navires et les foules ; mais

aussi et surtout d'insister sur la différence que ce dernier ne peut exprimer : aucun gros plan ne contiendra jamais une foule en marche, mais un gros plan peut contenir les trois lettres pleinement rayonnantes de BCE (« tous ») ou le quatre dans MIRA (« monde »). Mais, en même temps, le dynamisme visuel des lettres prend le rôle de la voix, qui accompagne parfois les images de son refrain obsédant. A d'autres moments, la voix s'enfle pour affirmer la puissance, en quatre coups de cymbale, de ce que les images montrent sans jamais le dire suffisamment :

Ainsi les lettres doivent fournir la force du lien à laquelle le montage, qui enchaîne les fragments en un tout, ne suffit pas. Ils le font au prix d'être à la fois des formes matérielles – des faits visuels repris dans le mouvement de tous les faits visuels recueillis par la caméra – et la voix qui vient donner à ces faits visuels leur « organisation » – c'est-à-dire avant tout, leur ton et leur rythme. Mais cette double nature des mots ne fait que créer de l'hétérogénéité dans la similitude des faits et des mouvements pour renforcer le double doute auquel est vulnérable l'idée du langage des faits : un lyrisme impressionniste qui veut suivre la musique unitaire des faits au détriment de leur sens articulé; et un artifice qui transforme leur réalité matérielle en langage symbolique. Vertov a bâti son entreprise sur une alternative simple : soit on a le film d'art, le « drame joué » imitant le théâtre du passé, soit l'organisation de faits documentaires. Les critiques n'ont pas tardé à répondre que son alternative était intenable et conduisait à une oscillation incessante entre deux pôles. Soit des faits sans art, c'est-à-dire sans organisation, soit de l'art, au sens d'artifice : trucages de montage imposés avec force aux faits. Et ils n'eurent pas de mal à prouver que les deux voies, fétichisme des faits et montage, conduisaient à une forme particulière du même péché contre la nouvelle civilisation : l'esthétisme, ou l'art pour l'art. Soit des faits sans art, c'est-à-dire sans organisation, soit de l'art, au sens d'artifice : trucages de montage imposés avec force aux faits. Et ils n'eurent pas de mal à prouver que les deux voies, fétichisme des faits et montage, conduisaient à une forme particulière du même péché contre la nouvelle civilisation : l'esthétisme, ou l'art pour l'art. Soit des faits sans art, c'est-à-dire sans organisation, soit de l'art, au sens d'artifice : trucages de montage imposés avec force aux faits. Et ils n'eurent pas de mal à prouver que les deux voies, fétichisme des faits et montage, conduisaient à une forme particulière du même péché contre la nouvelle civilisation : l'esthétisme, ou l'art pour l'art.

Le problème est que tous les gestes dont l'entrelacement constitue les sociétés humaines en général sont ainsi susceptibles d'être rendus équivalents. Un critique le soulignait : avec ce dispositif, rien ne serait plus facile que de représenter la nation américaine comme la terre du communisme en action. La similitude des gestes n'est communiste que si elle s'oppose à une différence. La première section de *Une sixième partie du monde* s'efforce de créer cette différence en montrant le monde capitaliste en déclin. Mais comment montrer ce déclin à travers l'activité des usines Krupp ? Les intertitres trahissent involontairement l'aporie de la tentative : « de plus en plus de machines », nous disent-ils avant d'ajouter, « mais ce n'est pas moins dur pour l'ouvrier ». Malheureusement, rien ne distingue l'image des machines capitalistes des machines soviétiques, ni le travail d'un métallurgiste allemand de celui d'un métallurgiste ukrainien. Pour marquer la différence entre les deux systèmes, il faut montrer la relation entre l'ancien monde et son ventre ténébreux : d'un côté, un groupe de la classe loisir filmé dans un salon où ils fument, boivent du thé, jouent avec un collier, ou dansent au son d'un tourne-disque ; de l'autre, leurs « esclaves » noirs qui travaillent dans les plantations ou sont enrôlés dans les troupes coloniales – le contraste visuel immédiat entre l'intérieur et l'extérieur, le costume et la semi-nudité, les loisirs et le travail forcé. Mais l'opposition s'estompe lorsque les oisifs enfilent leurs fourrures pour aller voir le spectacle des danseurs noirs. Un gros plan sur un coulisseau de trombone introduit le rythme d'un orchestre et d'une danse qui emporte les gestes des oisifs dans l'égalité de leurs mouvements exacts. La



virtuosité des musiciens annule même le kitsch agressif des costumes nègres. Et le montage efface la différence qu'il était censé accentuer. Ainsi les mots des intertitres doivent montrer la différence, qui ne s'exprime pas par le simple fait visible ou le rythme des faits organisés. L'agrandissement d'un intertitre occupant tout l'écran vient ainsi témoigner de la difficulté supplémentaire du travail des ouvriers, et le mot souligné verge visualise le fait que le Capital est au bord de l'effondrement. De même que les images doivent cesser d'être des représentations des choses pour figurer le dynamisme de leur mouvement, les mots doivent cesser de nommer et de décrire. Ils doivent eux-mêmes agir comme conducteurs de mouvements.

L'utilisation des mots comme éléments visuels correspond à la tradition « cubo-futuriste » à laquelle les anciens amis constructivistes de Vertov ont emprunté cet élément. En 1922, leur théoricien Aleksei Gan célèbre l'innovation qu'il attribue à Rodtchenko : l'introduction d'intertitres dynamiques dans la *Kino-Pravda* numéro 13, tel un LENINE occupant tout l'écran : un mot-écran qu'il dit, un mot étiré comme « un cordon électrique, comme un conducteur à travers lequel l'écran se nourrit de la réalité brillante ». ( 5 ) *Une sixième partie du monde* est composé de 272 cordes de ce genre, tendues sur l'écran selon diverses répartitions spatiales, lacunes et tailles. Dès le début, c'est un énorme VIZHU ("je vois") qui remplit l'écran et commande, avec l'inventaire des ethnies et de leurs activités, l'incessante adresse à un VOUS, un VOUS TOUS et un TOUS appelés à se reconnaître collectivement en tant que propriétaires de TOUTES les richesses partagées, jusqu'à ce que les images elles-mêmes s'interrompent, laissant place au crescendo des mots, dont chacun occupe tout un écran, pour affirmer que tous sont ensemble maîtres de la terre soviétique (VY/VSE/KHOZYAYEVA/SOVETSKOY /ZEMLI) – une déclaration saluée par les mains de spectateurs enthousiastes, immédiatement suivie d'un nouveau crescendo visuel, en quatre plans et lettres énormes, affirmant que les mains de tous tiennent un sixième du monde. Le « cordon principal » de la matérialité filmique, qui lie les mains aux mains pour relier chacun à tous, commence alors à se scinder en deux fonctions. Premièrement, il s'identifie au mouvement graphique des lettres. Ils se comportent comme des formes visuelles pour fusionner leurs mouvements avec les vagues et les turbines, les navires et les foules ; mais aussi et surtout d'insister sur la différence que ce dernier ne peut exprimer : aucun gros plan ne contiendra jamais une foule en marche, mais un gros plan peut contenir les trois lettres pleinement rayonnantes de BCE (« tous ») ou le quatre dans MIRA (« monde »). Mais, en même temps, le dynamisme visuel des lettres prend le rôle de la voix, qui accompagne parfois les images de son refrain obsédant. A d'autres moments, la voix s'enfle pour affirmer la puissance, en quatre coups de cymbale, de ce que les images montrent sans jamais le dire suffisamment :

Ainsi les lettres doivent fournir la force du lien à laquelle le montage, qui enchaîne les fragments en un tout, ne suffit pas. Ils le font au prix d'être à la fois des formes matérielles – des faits visuels repris dans le mouvement de tous les faits visuels recueillis par la caméra – et la voix qui vient donner à ces faits visuels leur « organisation » – c'est-à-dire avant tout , leur ton et leur rythme. Mais cette double nature des mots ne fait que créer de l'hétérogénéité dans la similitude des faits et des mouvements pour renforcer le double doute auquel est vulnérable l'idée du langage des faits : un lyrisme impressionniste qui veut suivre la musique unitaire des faits au détriment de leur sens articulé; et un artifice qui transforme leur réalité matérielle en langage symbolique. Vertov a bâti son entreprise sur une alternative simple : soit on a le film d'art, le « drame joué » imitant le théâtre du passé, soit l'organisation de faits documentaires. Les critiques n'ont pas tardé à répondre que son alternative était intenable et conduisait à une oscillation incessante entre deux pôles. Soit des faits sans art, c'est-à-dire sans organisation, soit de l'art, au sens d'artifice : trucages de montage imposés avec force aux

faits. Et ils n'eurent pas de mal à prouver que les deux voies, fétichisme des faits et montage, conduisaient à une forme particulière du même péché contre la nouvelle civilisation : l'esthétisme, ou l'art pour l'art. Soit des faits sans art, c'est-à-dire sans organisation, soit de l'art, au sens d'artifice : trucages de montage imposés avec force aux faits. Et ils n'eurent pas de mal à prouver que les deux voies, fétichisme des faits et montage, conduisaient à une forme particulière du même péché contre la nouvelle civilisation : l'esthétisme, ou l'art pour l'art. Soit des faits sans art, c'est-à-dire sans organisation, soit de l'art, au sens d'artifice : trucages de montage imposés avec force aux faits. Et ils n'eurent pas de mal à prouver que les deux voies, fétichisme des faits et montage, conduisaient à une forme particulière du même péché contre la nouvelle civilisation : l'esthétisme, ou l'art pour l'art.

*Aux critiques de son film suivant, La Onzième année*, Vertov crut répondre par une double manœuvre : il réduisit les intertitres à la taille modeste et uniforme d'une simple information. Et il a laissé derrière lui les attelages du Grand Nord et le spectaculaire *contre-jour* sur les vagues infinies pour célébrer les travaux colossaux de la centrale hydroélectrique du Dniepr, l'électrification des campagnes, des mines et hauts-fourneaux, des centrales électriques, des usines métallurgiques ou des cuirassés, et la foule rassemblée sur la Place Rouge. Mais la critique s'est déplacée presque aussitôt : composer des poèmes visuels à la gloire des machines était encore le fétichisme des esthètes. Les machines n'ont pas besoin d'être admirées, seulement utilisées. Et la première étape est de savoir à quoi ils servent. Or l'alternance entre plans de groupe et plans de détail, les superpositions qui exposent les rouages des machines sur le visage attentif de l'ouvrier – ou au contraire – ne nous apprennent rien à ce sujet. Cela s'applique aussi bien aux turbines des centrales électriques et des hauts fourneaux qu'aux traîneaux à chiens ou aux vols de mouettes. La caméra les célèbre toujours comme des choses, comme des phénomènes sans but, les unissant en mouvements abstraits équivalents. Il doit montrer non pas le fonctionnement interne des machines, mais les personnes qui les font fonctionner, les "personnes vivantes, authentiques bâtisseurs de la nouvelle vie", (10) ces hommes concrets en chair et en os, avec leurs efforts et leurs problèmes, que la doctrine officielle allait bientôt promouvoir pour faire taire les gênants artistes d'avant-garde, abstraits amateurs de machines et inventeurs de nouveaux langages incompréhensibles aux ouvriers soviétiques.

Voici l'autre pendentif de la critique. La passivité qui enregistre les courses de traîneaux du Grand Nord et les turbines des centrales électriques avec une égale exaltation panthéiste va de pair avec l'artifice « formaliste », qui fragmente les images à sa guise pour composer une symphonie extravagante de gestes ou de machines. L'artifice est déjà présent dans la présentation de ces faits supposés enregistrés par l'objectivité de l'œil-caméra. En effet, selon les critiques, force est de constater que les bourgeois dansant le fox-trot qui illustrent l'ancien régime capitaliste n'ont pas été surpris par la caméra dans l'intimité de leur appartement. Ce ne sont pas des faits enregistrés par un Kino-œil, mais des scènes de fiction spécialement jouées devant la caméra pour les besoins de la démonstration visuelle. Mais même lorsque l'auteur se contente de combiner la matière documentaire filmée par Kinocs, son montage compromet sa réalité. Et cette femme de paysan qu'on voit avec exactement le même sourire dans la campagne ukrainienne en train de regarder un électricien installer un fil, et sur la Place Rouge en contre-plan d'un discours officiel ? Ou les mains du pianiste entrelacées avec les jambes des danseurs et les leviers des machines ? Ou la grue portuaire ou le convoi de rennes qui se changent, sans qu'on sache comment, en ciseaux à tondre la laine de mouton, aussitôt transformés en caisses de fruits, qui s'effacent en paquebots fendant les vagues ? Les faits « organisés » sont des faits rendus douteux, absorbés par le montage et sur la Place Rouge en contre-champ d'un discours officiel ? Ou les mains du pianiste entrelacées avec les

jambes des danseurs et les leviers des machines ? Ou la grue portuaire ou le convoi de rennes qui se changent, sans qu'on sache comment, en ciseaux à tondre la laine de mouton, aussitôt transformés en caisses de fruits, qui s'effacent en paquebots fendant les vagues ? Les faits « organisés » sont des faits rendus douteux, absorbés par le montage et sur la Place Rouge en contre-champ d'un discours officiel ? Ou les mains du pianiste entrelacées avec les jambes des danseurs et les leviers des machines ? Ou la grue portuaire ou le convoi de rennes qui se changent, sans qu'on sache comment, en ciseaux à tondre la laine de mouton, aussitôt transformés en caisses de fruits, qui s'effacent en paquebots fendant les vagues ? Les faits « organisés » sont des faits rendus douteux, absorbés par le montage *tours* qui fonctionnent comme des tours de passe-passe. La loi de l'un ou *l'autre* ... ou... ne peut manquer de s'appliquer au spectateur qui a vu les citrons s'empiler dans des caisses :

Soit le spectateur croira sérieusement que dans notre pays les fruits s'emballent de façon miraculeuse sans l'intervention des mains ou des machines. Ou, devinant qu'il s'agit d'une blague, le spectateur se demandera : mais le chargement de vaches sur un bateau à vapeur avec une grue, n'est-ce pas une blague ? Et tous ces Esquimaux, Daghestanais, etc., ne sont-ils pas des acteurs de cinéma déguisés et maquillés ? Ayons une chose : soit une course de Kino-Eye à travers la vraie vie, soit les ficelles de l'animation. ( 11 )

Mais les adeptes du bon sens populaire ne sont pas les seuls à invoquer l'alternative « fiction ou réalité » pour protéger le spectateur sans défense. Les anciens alliés avant-gardistes et constructivistes de Vertov remettent eux-mêmes en cause le principe même de l'organisation des faits par le montage. Osip Brik a présenté l'objection sous sa forme la plus rigoureuse : un fait documentaire est un fait individuel qui a lieu une fois et une seule fois, à une date et une heure données. Sa présentation est compréhensible et complète en soi. C'est le cas, par exemple, de la séquence filmée par le caméraman qui suivait le troupeau de rennes. Mais, dans la salle de montage où se rassemblent les matériaux des quatre coins de la terre soviétique, la séquence des rennes a été découpée en morceaux pour être réassemblée avec d'autres séquences documentaires pour une comparaison logique et une intensification lyrique. Leurs images ne sont plus des représentations de faits documentaires ; pourtant ils ne sont pas non plus devenus des signes abstraits d'une langue. Brik tire une conclusion qui semble directement tirée des pages de Hegel sur les apories de l'art symbolique :

Au lieu d'un vrai cerf, nous obtenons un cerf comme signe symbolique avec une vague signification conventionnelle. Mais puisque ces cerfs ont été filmés sans aucune réflexion sur leur utilisation possible en tant que signes conventionnels, leur vraie nature de cerf a résisté à cela en les transformant en symboles, et par conséquent nous n'obtenons ni un cerf ni un signe, mais un espace vide. ( 12 )

En voulant assembler un film à partir de séquences adaptées à l'actualité, Dziga Vertov est tombé dans la contradiction entre la matière documentaire et les méthodes de montage propres au film d'art. Les faits sont devenus de purs symboles dont l'emblème est décidément le skieur se dirigeant vers un inconnu glacial, qui ne peut signifier la disparition de l'ancien monde qu'au prix de symboliser aussi une fuite sans fin dans le mauvais infini du « langage des faits ». A leur tour, ces faits ne peuvent signifier que s'ils sont sans cesse joints à d'autres faits de même nature ou de nature contraire.

La portée générale de cette critique du « symbolisme » vertovien est remarquable. Avant d'être une image qui incarne une idée, un « symbole » est le fragment d'un anneau brisé, un

élément qui demande à trouver son complément. C'est donc le sens même du montage, de la fragmentation et de l'assemblage des faits documentaires en un tout construit que la critique remet en question. La contradiction de la forme filmique avec la matière documentaire est la rupture déclarée au sein de la « factualité » que les innovateurs opposaient à l'art ancien des images picturales et des intrigues dramatiques. On pourrait travailler et assembler des matières premières ou articuler des éléments linguistiques insignifiants en eux-mêmes. On pourrait créer un montage d'images ou de mots choisis pour donner un sens à une œuvre de fiction. Mais il n'y a pas de montage des faits. Ils ne sont que cela, ils ne peuvent qu'échapper au flux indifférencié de la « vie », s'ils portent un sens qui les individualise. Et cette individualisation se perd quand on essaie de les fragmenter en éléments d'une langue. Les matériaux sont rassemblés, les éléments linguistiques articulés, mais les « faits » ne peuvent pas être rassemblés et articulés a posteriori sous forme de discours. À partir de là, Brik et Shklovsky ont simplement conclu à la nécessité d'un plan président au tournage des matériaux. Mais la conséquence de leur critique allait beaucoup plus loin. Il remettait en question l'idée même du montage cinématographique comme forme exemplaire de l'art devenu vie. Elle proposait une alternative : soit il y a l'assemblage de matières premières, soit le montage d'éléments fictifs. Le « langage » cinématographique doit choisir entre la narration des faits et la composition des intrigues, quitte à découvrir qu'il y a d'autres intrigues,

Sans doute un diagnostic et un défi aussi radicaux peuvent expliquer la réponse non moins radicale offerte par le film auquel le nom de Dziga Vertov restera associé, *L'Homme à la caméra*. Pour prouver que le Kino-œil est bien un langage, le film adopte un principe radical : la suppression des intertitres. Sans doute, cela avait-il déjà été fait par Carl Mayer, scénariste de Lupu Pick et Friedrich Murnau. Mais l'absence de paroles dans *The Last Man* était compensée par la lisibilité d'un récit de déchéance sociale que Carl Mayer avait même découpé en actes. Comme Walter Ruttmann dans *Berlin : Symphonie d'une métropole*, Dziga Vertov a adopté le fil conducteur minimal d'une ville décrite tout au long d'une journée. Mais Ruttmann décrivait la vie d'une seule ville dans un fil continu qui commençait par l'arrivée d'un train le matin et se terminait par les plaisirs nocturnes. D'autre part, la ville cinématographique de Vertov rejette d'emblée le choix entre faits et symboles, usant d'un montage parallèle pour nous emmener des environs du Bolchoï aux rives de la mer Noire. Plus tard, il traverse une galerie de mines dans le Donbass, nous emmenant d'un salon de coiffure non localisé au trafic moscovite de la rue Tverskaya. Les critiques ont protesté que l'unité montrée par *A Sixth Part of the World* n'était pas économique ou sociale, mais simplement géographique. L'unité spatio-temporelle de *l'homme à la caméra* n'est défini par aucun territoire géographique ou séquence historique, mais par la seule machine cinématographique. Le film s'annonce avec insistance comme une expérience. La caméra est d'abord présentée en gros plan comme sujet du film. Il est rendu métaphorique, se doublant dans le plan suivant, où le caméraman et son trépied grimpent sur le dos du premier appareil photo, tout comme, dans *The Eleventh Year*, un ouvrier géant devient la métaphore du travail des ouvriers du bâtiment, devenus fourmis à ses pieds. Le caméraman nous conduit ensuite à la salle de cinéma où les sièges répètent le tour des caisses de citrons en se rabattant automatiquement lorsque les spectateurs arrivent pour voir le film. Leur unité est rendue métaphorique par l'orchestre, avant que nous n'arrivions enfin au début de la « journée » avec un travelling vers une fenêtre révélant une femme endormie – qui n'est autre que la femme du cinéaste et la monteuse elle-même. Le temps qu'elle se réveille, sorte du lit et se lave, juxtaposée aux jets d'eau lavant la ville, la caméra a eu le temps de coller les images du corps allongé avec une table de restaurant dévoilant un gros plan d'une bouteille, un kiosque laissant entrevoir les colonnes néo-grecques du Bolchoï en arrière-plan, les sans-abri dormant sur des bancs qui visuellement riment avec crèches – déclenchant une série de rimes visuelles

entre l'automate utilisant une machine à coudre dans une vitrine et un automate faisant du vélo, un arrêt de bus et une calèche, un boulier et un ascenseur, un clavier de machine à écrire et un téléphone, une cheminée et une calandre de voiture, des voitures qui roulent dans la rue et des pigeons qui gambadent sur la corniche, le mouvement du train et la manivelle du caméraman qui les filme, et bien d'autres activités. Parmi ceux-ci, apparaît parfois de manière ludique une affiche pour un "film d'art", une cheminée et une calandre de voiture, des voitures qui roulent dans la rue et des pigeons qui gambadent sur la corniche, le mouvement du train et la manivelle du caméraman qui les filme, et bien d'autres activités. Parmi ceux-ci, apparaît parfois de manière ludique une affiche pour un "film d'art", une cheminée et une calandre de voiture, des voitures qui roulent dans la rue et des pigeons qui gambadent sur la corniche, le mouvement du train et la manivelle du caméraman qui les filme, et bien d'autres activités. Parmi ceux-ci, apparaît parfois de manière ludique une affiche pour un "film d'art", *L'Éveil d'une femme*, un éveil fictif qui ne rime qu'avec lui-même. Un critique de *La sixième partie du monde* se plaint de voir apparaître sur scène un orateur qui se fait entièrement engloutir par l'énorme roue d'une machine non identifiée. Mais dans *L'Homme à la caméra*, c'est la caméra et les ciseaux du monteur que l'on voit avaler sans cesse chaque séquence de la vie quotidienne, dans un rythme accéléré, pour joindre des fragments à des fragments équivalents de toute autre activité que la caméra a filmée afin de leur donner une nouvelle vie, une vie qui est son œuvre. La complémentarité des actions se réduit plus que jamais à leur similitude, et la lutte du neuf contre l'ancien s'estompe encore plus radicalement que dans la séquence fox-trot d' *Une sixième partie du monde*. Sans doute reconnaîtra-t-on une "Nepwoman" à la femme joyeuse qui se fait coiffer et faire les ongles dans un institut de beauté, et opposer son shampoing moussant au mortier mélangé par un ouvrier et la lessive d'une ménagère, comme l'affûtage de la hache d'un bûcheron contraste avec un rasoir de salon de coiffure. Mais son sourire ne diffère pas de celui de la jeune ouvrière de l'usine de tabac. Et l'opposition des actions est aussi leur similitude. D'abord, les mains actives du coiffeur ou de la manucure s'associent aux mains actives de l'ouvrier et de la ménagère, ou à celles du cireur de chaussures, avant de rimer avec les mains du monteur grattant la pellicule, tout comme le sèche-cheveux avec la manivelle du caméraman, dans un mouvement qui fusionne la suite en un montage accéléré : un semoir et la main d'une couturière tenant une aiguille, un boulier.

L'opposition entre l'élégante « Nepwoman » et la travailleuse du peuple est ainsi semblable à celle entre les couples qui vont à la mairie pour se marier et ceux qui y vont pour divorcer. Elle est entraînée dans la danse universelle qui rend toutes les activités égales les unes aux autres. Le communisme cinématographique est cette équivalence généralisée et accélérée de tous les mouvements. Le cinéaste ne craint donc pas la provocation : en réponse à l'accusation cent fois répétée de se vautrer dans des tours de magie, il allégorise ostensiblement son travail dans une séquence, tirée d'un film antérieur, qui nous montre des enfants étonnés par les tours d'un magicien chinois. Par des tours tout aussi ostentatoires, il nous montre son caméraman perché au sommet d'un immeuble avant de le faire surgir dans une chope de bière. Certains "Nepmen" suspects sont ceux qui boivent cette bière.

Cette salutation de bravoure qui proclame plus que jamais la puissance du Kino-œil et du montage qui assemble des images, ignore sans doute qu'il s'agit aussi de la cérémonie de clôture. Se revendiquant fièrement d'un film sans intrigue, sans acteurs ni intertitres, *L'Homme à la caméra* s'affirme comme l'aboutissement d'une décennie de travail, l'expérimentation suprême d'un « langage universel des images », constituant le tissu sensible d'une nouvelle monde. Mais lorsque le film est sorti à Moscou en 1929, cela faisait déjà un an que la voix de *The Jazz Singer* avait mis fin au rêve d'un langage universel des formes visuelles. Sans doute Vertov a su s'adapter à la nouveauté du cinéma sonore et proclamer que le langage conjugué des sons et des images était l'aboutissement de la recherche d'un nouveau

langage. L'enthousiasme a fait résonner à travers les images les slogans du plan quinquennal et les promesses des élites ouvrières. Le bruit des clochers abattus et les voix des radios noyant les chants liturgiques affirmaient clairement le conflit entre deux mondes, effaçant ainsi toute trace de l'unanimité dont *Une sixième partie du monde* était accusé. Mais le médium de l'enregistrement sonore était d'abord utilisé, naturellement, par ceux qui réclamaient que les exercices « formalistes » des constructivistes ou des surréalistes attardés soient remplacés par des films capables de montrer la condition et les problèmes des vrais vivants qui construisaient le nouveau pays, et de les distraire de leurs efforts. Entre la sortie de *La onzième année* et de *L'Homme à la caméra*, la Conférence du Parti, chargée de remettre de l'ordre dans la Babel du cinéma soviétique, adopte le mot d'ordre qui assignera désormais aux cinéastes leur tâche : « le critère principal d'évaluation du formel et du qualités artistiques des films est l'exigence que le cinéma fournisse une « forme intelligible pour des millions de personnes ». ( 13 ) Afin de se rapprocher des masses, dont ils ignoraient trop souvent la condition et les besoins, les cinéastes devaient soigneusement lier « des expériences à caractère intime et psychologique » à une cohérence artistique et idéologique. ( 14 ) Avec le film sonore, le « drame joué » d'hier était non seulement bien armé pour faire son grand retour, mais aussi pour s'imposer résolument comme l'art de ceux qui construisent l'avenir socialiste.

**1** Ismail Urazov, « Shestaia chast mira » (1926) ; "Une sixième partie du monde", trad. Julian Graffy, dans Yuri Tsivian, ed., *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties* (Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, 2004), p. 185. La plupart des textes utilisés dans ce chapitre sont tirés de cette magistrale anthologie.

**2** « Une sixième partie du monde », p. 185.

**3** « Discours lors d'une discussion sur le film *La onzième année à l'ARK* », dans *Lines of Resistance*, p. 290.

**4** Aleksei Gan, « Le dixième Kino-Pravda », *Kino-fot 4* (1922), dans *Lines of Resistance*, p. 55.

**5** Aleksei Gan, « The Thirteenth Experiment », *Kino-fot 5* (10 décembre 1922), dans *Lines of Resistance*, p. 56.

**6** SM Eisenstein, « Le problème de l'approche matérialiste du cinéma », dans *Selected Works*, vol. I, *Écrits 1922-1934*, trad. et éd. Richard Taylor (Bloomington : Indiana University Press, 1987), p. 62.

**7** SM Eisenstein, « Lettre à l'éditeur de *Film Technik* », 26 février 1927, dans *Lines of Resistance*, p. 146.

**8** P. Krasnov, *Uchitelskaia gazeta*, 5 février 1927, in *Lines of Resistance*, p. 208.

**9** Osip Beskin, « Shestaia chast mira », *Sovetskoe kino 6/7* (1926), dans *Lines of Resistance*, p. 205.

**10** Anonyme, « *Odinnadtsatyi* », *Molot*, 26 juin 1928, dans *Lines of Resistance*, p. 307.

**11** L. Sosnovsky, « Shestaia chast mira », *Rabochaia Gazeta*, 5 janvier 1927, in *Lines of Resistance*, p. 222.

- 12** Osip Brik, « Against Genre Pictures », Kino, 5 juillet 1927, dans *Lines of Resistance*, p. 227.
- 13** Party Cinema Conference Resolution (15-21 mars 1928), dans Taylor et Christie, *Film Factory*, p. 212.
- 14** Anatoli Lunacharsky, « Speech to Film Workers », *Zhizn' iskusstva* 4 (24 janvier 1928), dans Taylor et Christie, *Film Factory*, p. 197.