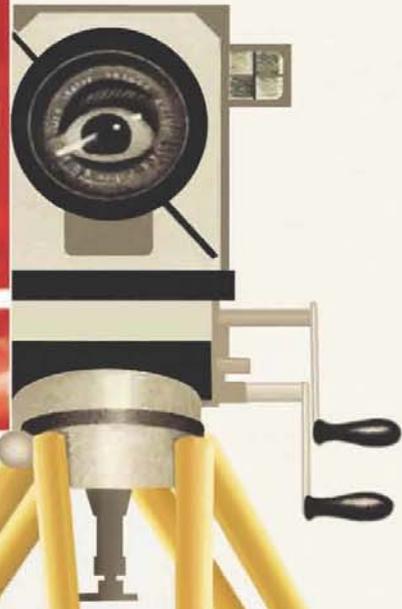


GALESHKA MORAVIOFF PRÉSENTE

UN FILM
**DZIGA
VERTOV**



DZIGA VERTOV



L'HOMME À LA CAMÉRA

VERSION RESTAURÉE HAUTE DÉFINITION

L'HOMME À LA CAMÉRA - DHELOVEK S KIND-APPARATOM AVEC MIKHAIL KAUFMAN
IMAGE MIKHAIL KAUFMAN GLEB TROYANSKI
MONTAGE DZIGA VERTOV YELIZAVETA SVILOVA SCÉNARIO DZIGA VERTOV
MUSIQUE GALESHKA MORAVIOFF KONSTANTIN LISTOV PRODUCTION STUDIOS DOVJENKO
RÉALISATION FRIEDRICH WILHELM MURNAU
DISTRIBUTION FILMS SANS FRONTIÈRES www.films-sans-frontieres.fr



DOVJENKO
1929

AU CINÉMA LE 28 OCTOBRE 2015
EN VERSION RESTAURÉE

GALESHKA MORAVIOFF
présente

L'HOMME À LA CAMÉRA

LE CHEF-D'ŒUVRE DE **DIZGA VERTOV**

Durée : 67 min. / URSS / 1929
DCP 2K / VOSTF / Noir & Blanc / 1.33:1 / Mono 2.0

Musique originale de GALESHKA MORAVIOFF

AU CINÉMA LE 28 OCTOBRE 2015

VERSION RESTAURÉE ET REMASTERISÉE EN HD

Photos et dossier de presse téléchargeables sur
www.films-sans-frontieres.fr/lhommealacamera

Presse et distribution

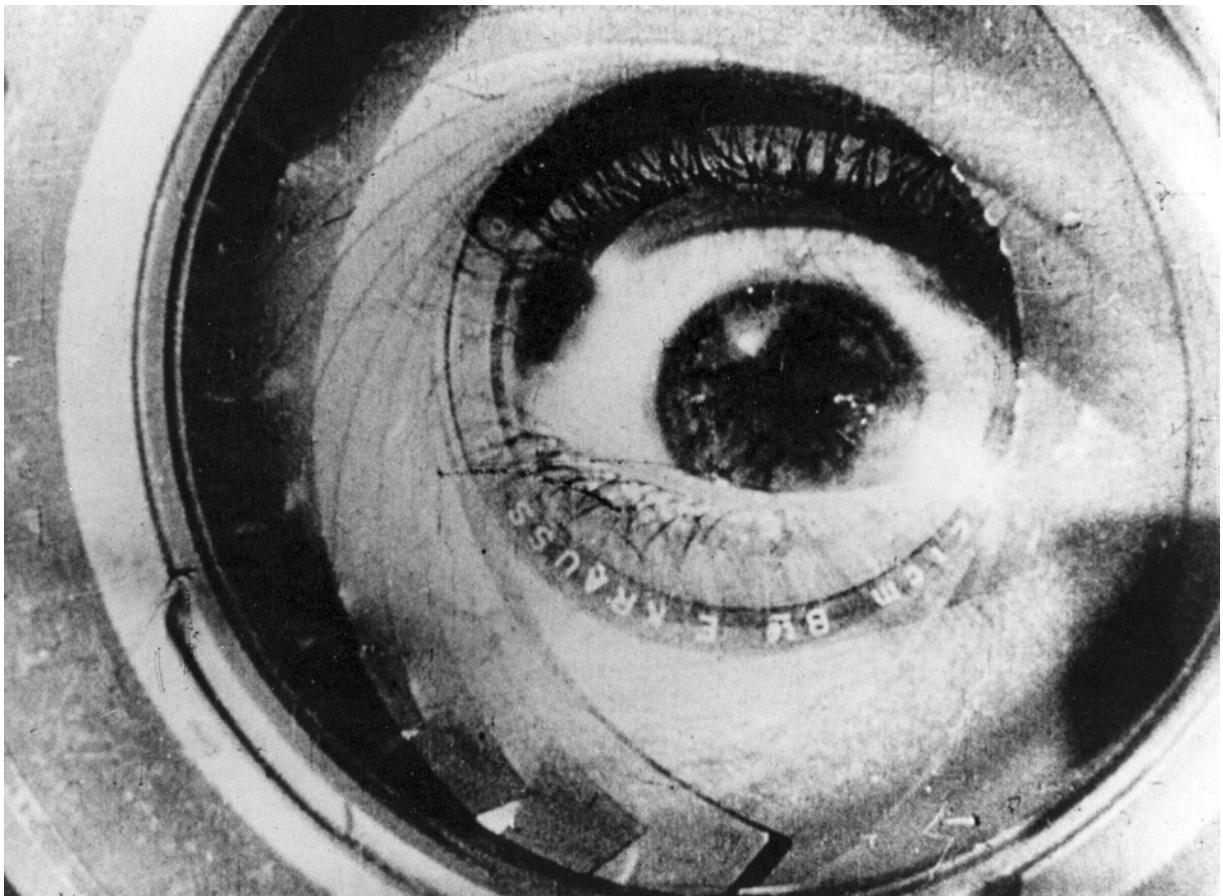
FILMS SANS FRONTIERES
Christophe CALMELS
70, bd Sébastopol - 75003 Paris
Tel : 01 42 77 01 24 / 06 03 32 59 66
Fax : 01 42 77 42 66
Email : distrib@films-sans-frontieres.fr



SYNOPSIS

En 1929, dans son grand film *L'Homme à la caméra*, Dziga Vertov pose les fondements d'un fantasme : celui d'une vision totale à la portée de tous. Un œil qui pourrait continuellement voir et enregistrer le meilleur et le pire – pour contempler la vie, mais aussi pour la surveiller.

Son personnage, toujours accompagné de sa caméra (comme une extension de lui-même), erre dans les rues d'Odessa pour enregistrer le moindre battement de la réalité – sans limite de temps, et sans interdit. Dans sa course effrénée, son œil cherche à pénétrer l'intimité du monde. Il filme le tout-venant de la vie : des clochards qui se réveillent sur un banc, la naissance d'un enfant, la mort d'une femme, l'agitation de la foule, etc.



UN FILM MYTHIQUE

Passage obligé pour tous les étudiants en cinéma, *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov ressemble à une sorte de documentaire expérimental, à mi-chemin entre manifeste politique et cinématographique, tant la richesse des techniques utilisées dévoile les possibilités de la caméra. Revoir ce film, c'est donc entrer dans le champ de l'expérimentation visuelle, de la construction d'un langage symbolique, mais c'est aussi être témoin de la « politisation » de l'image. Au-delà d'un simple hymne au communisme et au travail à la chaîne, *L'Homme à la caméra* offre une réelle réflexion sur l'image et son statut.



Le titre

Le titre du film situe le film dans un jeu sur la fiction et le non-fictionnel : il s'agit pour Vertov d'utiliser les codes conventionnels du cinéma narratif et de les importer dans un documentaire. C'est pour cette raison que l'on a souvent caractérisé ce film de « *manifeste exprimé en images* ». L'équipe du film définissait son travail ainsi : « *Nous étions des ingénieurs intellectuels qui étions en train de créer de la pensée à partir d'un matériau figuratif.* »

Vertov indique, au début du film : « *Ce travail expérimental a pour but de créer un langage cinématographique absolu réellement international et basé sur la séparation totale du langage du théâtre et de la littérature.* »

Le prologue

Dès le début du film, nous assistons à la préparation de la salle dans laquelle nous allons assister au film. Il est possible que la salle filmée soit celle dans laquelle ait été projetée la première du film. Cette scène pose d'emblée la situation paradoxale dans laquelle se trouve le spectateur, qui est à la fois spectateur et acteur, devant et dans le film. À cela s'ajoute la présence de l'orchestre, qui doit jouer, selon les indications de Vertov, le bruit d'une horloge, plaçant ainsi au centre la notion de temps qui sera déclinée tout au long du film. Le film peut alors enfin commencer avec un travelling avant vers la chambre d'une femme, confortable et décorée. L'affiche d'un mélodrame est accrochée au mur : il s'agit du film allemand *Das Erwachen des Weibes* de Fred Sauer (1927). Cette même affiche se retrouvera ultérieurement dans le film pour illustrer la tradition d'un style cinématographique que Vertov rejette totalement : le film narratif.

C'est donc dans une perspective documentariste qu'il faut regarder le film, dont l'objet pourrait être la ville. Que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur, la ville dort : presque inerte, la regarder dormir n'a que peu d'intérêt a priori. Vertov reprend en fait le motif du documentaire qui suit la vie des gens du matin au soir. Mais L'Homme à la caméra est plus qu'une symphonie de la ville. En effet, on y voit non seulement Moscou mais aussi Odessa. La Ville de Vertov ne s'appuie pas seulement sur des lieux connus, mais également des lieux anonymes, difficilement identifiables, qui n'ont d'importance que par ce qu'ils représentent et véhiculent : leur puissance symbolique.

Le regard

Le thème du regard revêt une extrême importance dans le film de Vertov : les poupées dans les vitrines, les mannequins inanimés qui nous regardent, comme s'il s'agissait d'une inversion du regard, une sorte de lèche-vitrine à l'envers. L'alternance entre plans rapprochés et plans généraux de la ville construit une dynamique qui nous donne à voir ce que nous n'avons pas l'habitude de regarder. Dans un « manifeste du ciné-œil » paru en 1923, Vertov affirmait vouloir rapprocher l'homme de la machine : le cinéma permet, grâce à l'image, d'effectuer ce rapprochement, grâce à l'utilisation de nombreux gros plans, sur une machine à écrire ou sur l'avant d'une automobile par exemple. Simplement juxtaposées à l'écran, ces suites de plans n'ont un sens que pour celui qui les perçoit, qui les relie entre eux.

Un critique du *Frankfurter Zeitung* écrit à l'époque : « Des fragments déconnectés se suivent l'un l'autre (un jardin vide, le buste de quelqu'un qui dort, des visages sur une affiche, des mannequins. Le secret de cette étrange chronologie, au sein de laquelle la relation entre la vie et la mort est inversée, n'a jamais été représenté d'une manière aussi authentique auparavant. Il est révélé à l'artiste surréaliste qui perçoit la conversation de la vie avec ses éléments fragmentés et construite à partir de choses vivantes. Un lien imaginaire qui se transforme ultérieurement en une nouvelle obscurité : dès que l'affiche se transforme en une affiche ordinaire en plein jour. »



Le jeu sur les conventions cinématographiques

Un plan nous montre l'homme à la caméra se lever avant les autres. Nous voyons, au plan suivant, l'homme de l'affiche qui semble lui dire « chut ! », comme s'il protégeait le sommeil de la femme montrée au début du film. Encore une fois, cette affiche revêt une importance considérable et surtout symbolique. Il s'agit d'un film allemand qui raconte la découverte de l'amour par une jeune femme. Cela nous permet de comprendre le double jeu du film : même si *L'Homme à la caméra* a l'apparence d'un documentaire, Vertov joue avec les techniques de montage empruntées aux films de fiction traditionnels en essayant paradoxalement de "masquer" la réalisation tout en la "montrant".

En effet, pour Vertov, le montage n'est pas seulement un outil mais il devient aussi l'un des objets du film : il l'utilise pour mieux nous le montrer ensuite, dans un geste de démythification. Lorsque l'homme à la caméra filme un train, il est allongé sur les rails, en danger devant le train qui arrive à toute vitesse. Le montage alterné avec la femme endormie qui s'agite dans son lit comme si elle faisait un mauvais rêve souligne la tension dramatique du passage : Vertov veut nous faire sortir de la salle en courant, comme le firent les premiers spectateurs de *L'Arrivée d'un train* à La Ciotat, des Frères Lumières. Son but est de nous faire réagir, de nous réveiller à l'instar de cette femme dans le lit. C'est ici le premier point du manifeste du ciné-œil : « Réveillez-vous ! Ouvrez les yeux sur la vie telle qu'elle est. »

Il s'agit de nous réveiller des cauchemars du film de fiction traditionnel, l'« usine à rêves » comme était ainsi appelé le cinéma d'Hollywood en Russie à l'époque. À cette usine des rêves, Vertov souhaite opposer « l'usine des faits ». Ainsi, la première bobine sert de métaphore au réveil du spectateur. Une jeune femme se lave, montage cut, un homme lave le trottoir : notre vie privée et la vie de la ville ne font qu'un. Le parallélisme entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'homme et la ville, devient alors le leitmotiv du film. Le plan de la jeune femme qui s'essuie les yeux est immédiatement suivi du plan d'une femme qui nettoie les fenêtres : les fenêtres deviennent les yeux de la ville. Par ce procédé de montage assez récurrent, Vertov dresse des parallèles qui fonctionnent comme des clés qu'il faut saisir pour comprendre le film et son message, qui deviendra progressivement politique.

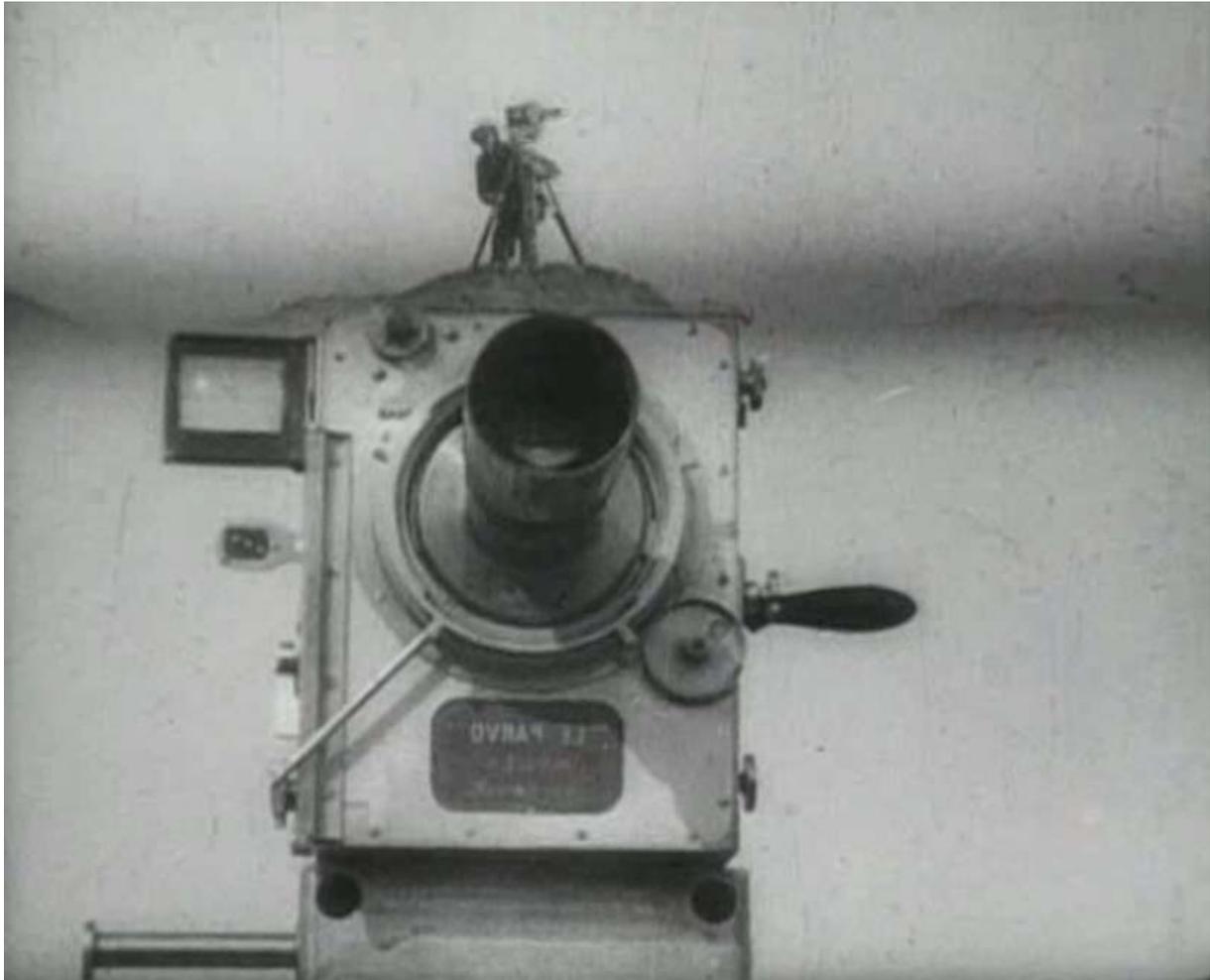
Une esthétique du hasard : La vie filmée « à l'improviste »

Essayer de filmer la vie, telle qu'elle est, est un des buts du documentaire, mais Vertov et son groupe ont vite compris les difficultés inhérentes à ce projet. Ils ont donc ainsi opposé deux manières de filmer la vie : « *filmer la vie telle qu'elle est* », et « *filmer la vie à l'improviste* ». Filmer la vie telle qu'elle est, c'est enregistrer les événements exactement comme ils sont arrivés quand on ne les enregistrerait pas. Malheureusement, cette optique a ses limites car les personnes n'agissent pas naturellement devant une caméra. La vie telle qu'elle est ne peut donc être enregistrée exactement telle qu'elle est vraiment. Cette incompatibilité entre la théorie et la pratique a poussé Vertov à développer l'idée de la vie prise « à l'improviste ».

Première possibilité : utiliser un téléobjectif pour observer les personnes de loin. Mais cette possibilité n'était limitée qu'aux tournages en extérieur. Deuxième possibilité : cacher la caméra ou déguiser le caméraman en réparateur de téléphone par exemple. Troisième méthode : utiliser une caméra factice mais bruyante, pour distraire l'attention des gens d'une caméra réelle mais plus petite. Quatrième solution: si les gens ne savaient pas se comporter devant la caméra, c'est qu'ils n'y

étaient pas habitués. C'est en posant un maximum de caméras, un peu partout, que leur comportement deviendra naturel devant la caméra. Sixième solution : filmer la vie à son insu, c'est-à-dire laisser les gens réagir, voir les pousser à réagir. Cette idée est la plus cohérente avec la philosophie du ciné-œil : d'ailleurs, on ne peut imaginer aujourd'hui un film de Vertov sans ces réactions.

C'est ainsi que l'on peut parler du cinéma de Vertov comme un «cinéma du hasard» : filmer sans savoir ce qui va arriver, quitte à ce que ce soit un échec.



Une caméra consciente d'elle-même

Lorsque l'on voit Mikhaïl Kaufman suivre une voiture en la filmant, Vertov renverse les rôles : l'observateur devient celui qui est observé. Le spectateur assiste non pas à la vie « telle qu'elle est » mais la vie « prise à l'improviste ». La scène est intensifiée par l'insertion de plans d'un train qui démarre. Aussi, la question que l'on se pose alors concerne l'image qui est projetée à l'écran : s'agit-il de la réalité avant le tournage ? D'un enregistrement de la réalité ? D'une réalité projetée à l'écran ? La distinction devient alors poreuse et Vertov s'amuse à la remettre en question. Cette

scène, que Vertov appelait « *la chasse à l'homme* » se clôt sur des images fixes, ce temps « paralysé » que la musique, selon les instructions de Vertov, doit illustrer par de brèves notes étouffées. Ce temps paralysé annonce la scène suivante : la chambre de montage, avec ses pictogrammes, de simples photos fixes qui, mises en mouvement, se transforment en film. On retourne alors au moment qui précède la naissance même du film que l'on est en train de regarder. Nous regardons le film se faire. Le spectateur assiste au montage, à ce caché que l'on ne montre pas d'habitude. La limite entre le caché et le vu devient particulièrement floue. Elizaveta Svilova, l'épouse de Vertov, prépare le montage, coupe les films et donne alors vie et mouvement à ces images. Elle devient une véritable magicienne, tenant entre ses doigts la vie des protagonistes du film.

Une vision politique : travail et loisir

Au-delà des considérations purement esthétiques, il ne faut pas oublier que Vertov souhaite transmettre un message politique. Le montage alterné entre le travail de l'esthéticienne et celui de l'ouvrière qui met du charbon dans une cheminée permet de donner lieu une réflexion sur le travail : les gros plans sur les mains sales des travailleurs contrastent avec les gros plans sur les visages. Le visage devient en quelque sorte le symbole du loisir ou de l'oisiveté tandis que le bras devient l'outil du travailleur. Ici, le montage alterné permet à Vertov de suggérer un message qui devient progressivement, mais explicitement, politique. Un plan particulièrement important d'un réalisateur en-dessous d'une banderole rappelle l'opposition entre les deux types de cinéastes en Russie à cette époque : ceux qui imitaient les Américains (les « cireurs de chaussures américaines ») et ceux qui s'en démarquaient (les « fabricants de chaussures »). La quatrième bobine est à cet égard particulièrement intéressante et correspond à l'apogée du discours politique sur le travail : l'accumulation de gros plans sur les mains et sur les. Certains commentateurs y ont vu une apologie du travail, voire une sorte de propagande dans le but d'inciter les travailleurs oisifs à se mettre au travail. Cette idée occidentale n'est peut-être pas si loin de la réalité du film, mais il est difficile de dire qu'il s'agit là des réelles motivations de Vertov.

Lionel Hurtez, Critikat.com

DZIGA VERTOV

"Je suis le ciné-oeil. Je suis l'oeil mécanique. Moi, machine, je vous montre le monde comme seul je peux le voir." *Dziga Vertov*

Fils de libraires russes, Dziga Vertov, de son vrai nom Denis (Abramovitch) Arkadiévitch Kaufman, étudie la musique et la médecine à Saint-Pétersbourg avant de se joindre en 1918 à la Révolution bolchévique. À cette période, il devient correspondant de guerre et réalise des films d'actualité, dont la plupart seront compilés dans un magazine, Kino Pravda (1922).

Fondateur du Conseil des Trois - qui deviendra en 1923 le groupe des Kinoki - l'avant-gardiste Dziga Vertov considère la caméra comme un perfectionnement de l'œil humain, qui lui, n'a qu'une vision partielle des choses. C'est dans cette optique qu'il met en scène plusieurs documentaires dont *La Sixième partie du monde* (1926) et *La Onzième année* (1928). Suivra l'expérimental *Homme à la caméra* (1929), film muet sans scénario et sans décors, autant dire émancipé des codes hérités du théâtre et de la littérature. Ici, c'est le montage-mouvement du réel qui prime. L'année suivante, Dziga Vertov signe *Enthousiasme*, documentaire ayant la particularité d'être sonorisé, un exploit pour l'époque.

Dans les années 30, les temps sont au réalisme socialiste, et le cinéaste n'a d'autre choix que de tourner principalement des reportages glorifiant le régime stalinien. En 1934, il se distinguera encore une fois avec *Tri Pesni o Lenine*, célébration des dix ans de la mort de Lénine montée à partir de témoignages et d'images d'archives.



FILMOGRAPHIE

- 1934** **Tri Pesni o Lenine**
- 1931** **Enthousiasme**
- 1929** **L'Homme à la Caméra**
- 1928** **La Onzième Année**
- 1926** **La Sixième Partie du Monde**
- 1924** **Kinopravda 21 : journal des funérailles de Lenine
(court-metrage)**
- 1922** **Kino Pravda**



REGARDS CROISÉS

« Il faut voir *L'Homme à la caméra* non pas uniquement parce que c'est une date-clé de l'histoire du cinéma, un classique parmi les classiques, mais parce que c'est un film somptueux et génial, une symphonie d'images sans intertitres, sans histoire et sans personnages, pleine de jeux de mots visuels, qui décrit une journée comme une autre dans la vie des habitants d'Odessa, leurs travaux et leurs jours. Chef-d'œuvre de Dziga Vertov (pseudonyme qui signifie "toupie virevoltante"), *L'Homme à la caméra* est un film galvanisant sur le cinéma, sur sa force d'expression intrinsèque. »

Jean-Baptiste Morain, LES INROCKS

« Par un pionnier soviétique d'un nouveau cinéma documentaire, la vie quotidienne à Odessa saisie sur le vif par une caméra libre de tous ses mouvements, et transformant la réalité en symphonie visuelle. Dziga Vertov tourna ce véritable manifeste d'écriture cinématographique avec son frère Mikhail Kaufman. »

Jacques Siclier, LE MONDE

« Ce film est un cas-limite. Muet, il n'a ni scénario, ni acteurs, ni texte. Or il est fascinant de bout en bout, par la beauté et la force des images, par le dynamisme du rythme, et peut-être surtout par l'intelligence de sa " proclamation " .

Vertov, qui avait alors trente-trois ans, travaillait depuis onze années aux actualités du Ciné-Comité de Moscou, - il y était entré au printemps 1918. Il pensait que le " ciné-œil " permettrait de découvrir " la vie à l'improviste ". La vérité des images et la lumière de leurs confrontations (par le montage) permettaient, selon Vertov, d'appréhender le monde réel, et de réfléchir sur lui et sur nous, bien mieux que le théâtre, le roman, toutes les formes " anciennes " .

De cette conception en tout cas enthousiaste, *L'Homme à la caméra* est un manifeste jusqu'au-boutiste. Une heure de cinéma absolu. C'est un formidable torrent d'images brutes, de toutes les données de la vie. Étreintes, accouchements, levers de soleil, courses paniques de foules dans la rue, ruées de locomotives, jeux d'enfants, rentrées d'usines, chirurgie d'urgence, étraves de navires, mariages ou enterrements, salades au marché, dessins d'ingénieurs aux ateliers, fouillis de tramways et piétons sur les avenues, regard angoissé d'une femme solitaire, galopade de bétail sortant de l'écurie, tous les mouvements des vies se croisent et se heurtent ici, dans un élan irrésistible, hallucinant. Peu de films ont ce souffle, ce rayonnement, cette énergie.

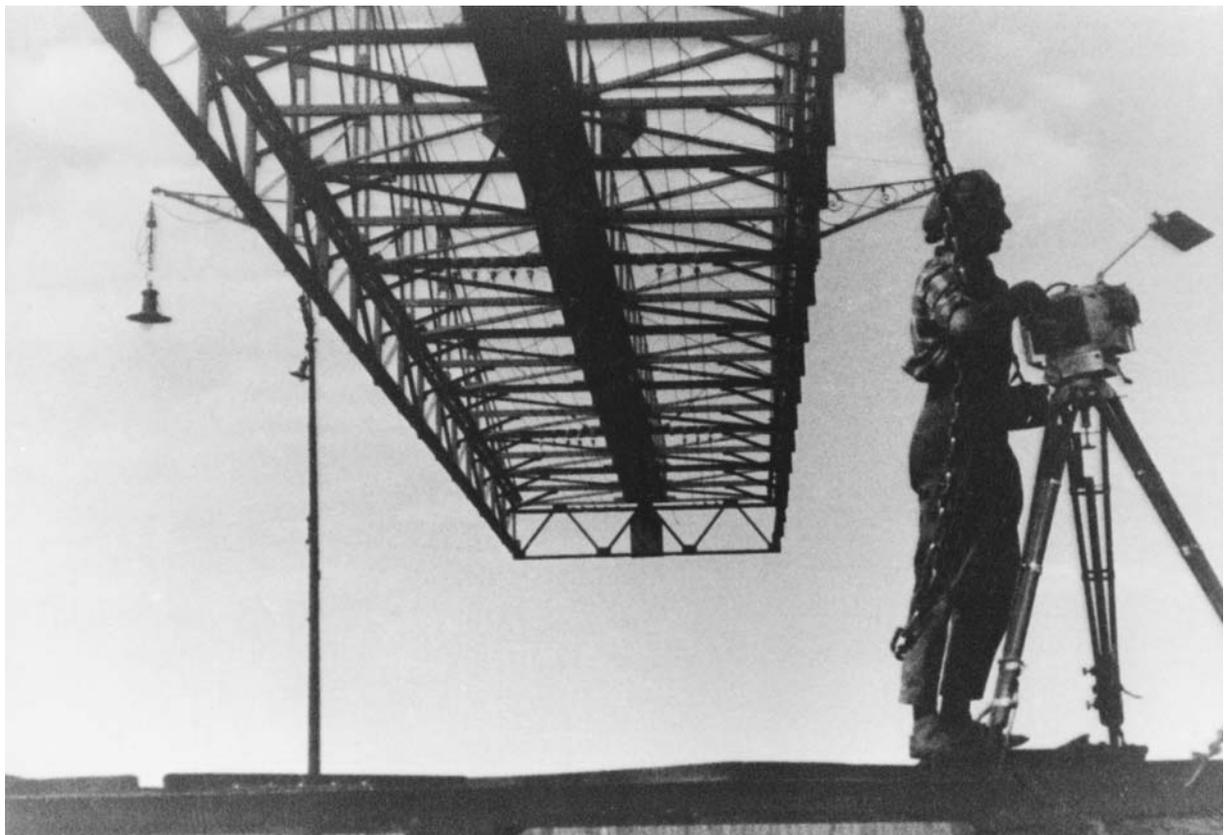
En même temps, Vertov filme le cinéma lui-même. Il filme le cinéaste qui court et

grimpe partout, comme un acrobate : il filme la caméra, son optique, ses mécanismes ; il filme le film, les bouts de film que la monteuse découpe aux ciseaux et assemble à la colle sur sa table ; il filme aussi les spectateurs, la salle de cinéma, l'écran.

Il exhibe, presque, il " dénonce ", carrément, la technique de la chose, la cuisine, comme il exhibe et dénonce la part d'inertie, de non-activité, du public devant l'écran de cinéma, devant le film que lui, Vertov, a réalisé. Et c'est cette franchise, ce recul, plus sans doute que l'humour très violent de certaines images " directes " d'industrie ou de vie quotidienne, qui " déplu " dans les instances de Moscou et de Leningrad. Les premières attaques contre Vertov datent de l'Homme à la caméra. Cinq ans plus tard, en 1934, Vertov allait être mis sur la touche pour s'être montré trop ambigu avec ses *Trois chants sur Lénine*.

Il faut saisir cette occasion de voir *l'Homme à la caméra*, éblouissant chef-d'œuvre à part. »

Michel Cournot, LE MONDE



« Une salle de cinéma – siège, écran, lumière, cabine du projectionniste, fosse d'orchestre – et des spectateurs qui la remplissent peu à peu. La séance commence. Sur l'écran, une ville s'éveille sous le regard minutieux d'un cameraman (Mikhaïl

Kaufmann) qui traque les milles choses de la vie : un tramway passe, un avion s'envole, les rues débordent d'activité, les ateliers se remplissent et les machines se mettent à tourner. Tout vibre, bruisse, s'accélère, s'emballe jusqu'à l'éblouissant montage final qui relie les spectateurs de la salle à la vraie vie de l'écran... A la fois manifeste futuriste et traité de grammaire cinématographique, le film se veut l'archétype de ce « ciné-œil » (kinoglaz), défini par le conseil des trois (Vertov, Kaufmann et Svilova), refusant pêle-mêle l'art bourgeois, la fiction, le jeu d'acteurs, et la facilité des intertitres. Un festival d'effets spéciaux donne sa force à ce film manifeste, véritable pilier du septième art. »

Xavier Leherpeur, TÉLÉRAMA.

« *L'Homme à la caméra* construit sur un système d'échos et de rimes, apparaît comme une version cinématographique de l'abstraction naissante en peinture. Vertov aspire à réconcilier le cinéma et le monde, à embrasser le réel grâce à son "*ciné-œil*", qui "*montre le monde comme, dit-il, moi seul je peux le voir.*"

Ce que l'homme-caméra voit à Moscou et à Kiev, c'est un monde mécanisé où les mouvements des hommes et des machines semblent rimer selon une poétique étrange et puissante. Passé l'ouverture, où des spectateurs envahissent une salle de cinéma filmée dans ses moindres recoins, des sièges du public à la cabine de projection, place à la ville déserte, avec ses dormeurs - une femme dans sa chambre, un homme sur un banc public... -, ses véhicules au repos, ses automates dans les vitrines. La présence matérielle de la caméra est un leitmotiv obsédant. L'objectif, le trépied et la manivelle apparaissent sur l'écran, au même titre qu'un visage de vieille femme ou un carrefour filmé en plan large. Le mouvement premier, ce n'est pas celui des roues du train - que Vertov montre régulièrement -, c'est celui du film lui-même, de la pellicule qui défile selon le processus dont le cinéaste nous rappelle constamment l'existence.

En intégrant la mécanique cinématographique à son film, Dziga Vertov en réinvente l'écriture. Le prodige de *L'Homme à la caméra* tient à l'intelligence rapide, lumineuse, du montage, la mise en rapport de formes géométriques et la suggestion d'associations riches de sens. »

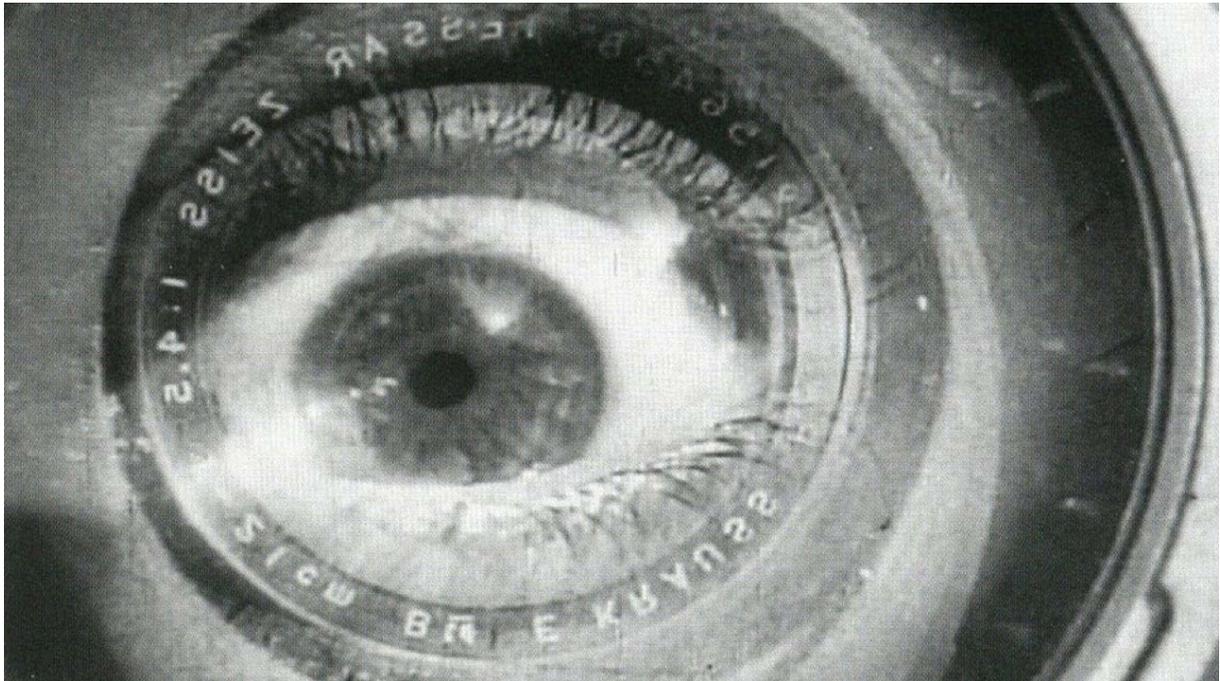
Florence Colombani, LE MONDE

« Quand il tourne *L'Homme à la caméra*, Dziga Vertov (pseudonyme qui signifie littéralement « la toupie qui tourne ») a 33 ans. Il travaille depuis onze ans aux actualités du Comité du cinéma de Moscou. A plusieurs reprises, il a tenté de dépasser le documentaire. Le cinéma, pour lui, doit devenir un art total, universel, qui rejette les procédés du théâtre et de la littérature. Pas de scénario ni d'intertitres dans *L'Homme à la caméra*. On suit à la fois une représentation cinématographique et le film projeté. Sur l'écran, un cameraman semble obstiné à tout enregistrer : les flux incessants d'une ville (tramways, voitures, foule), le monde du travail, la vie, la mort... Il s'agit de dévoiler la vérité au public, de lui montrer ce qu'habituellement on

lui cache : la caméra, dont la présence est constamment rappelée, tel un oeil vigilant et actif - la dernière image est celle de la fermeture d'un iris d'objectif sur lequel se surimpressionne celui d'un oeil. La monteuse apparaît également à l'image. Il s'agit aussi d'enseigner la grammaire cinématographique, dont tous les procédés sont illustrés : gros plan, surexposition, ralenti, animation... Vertov parie sur le travail du spectateur, dont il se refuse à faire un voyeur.

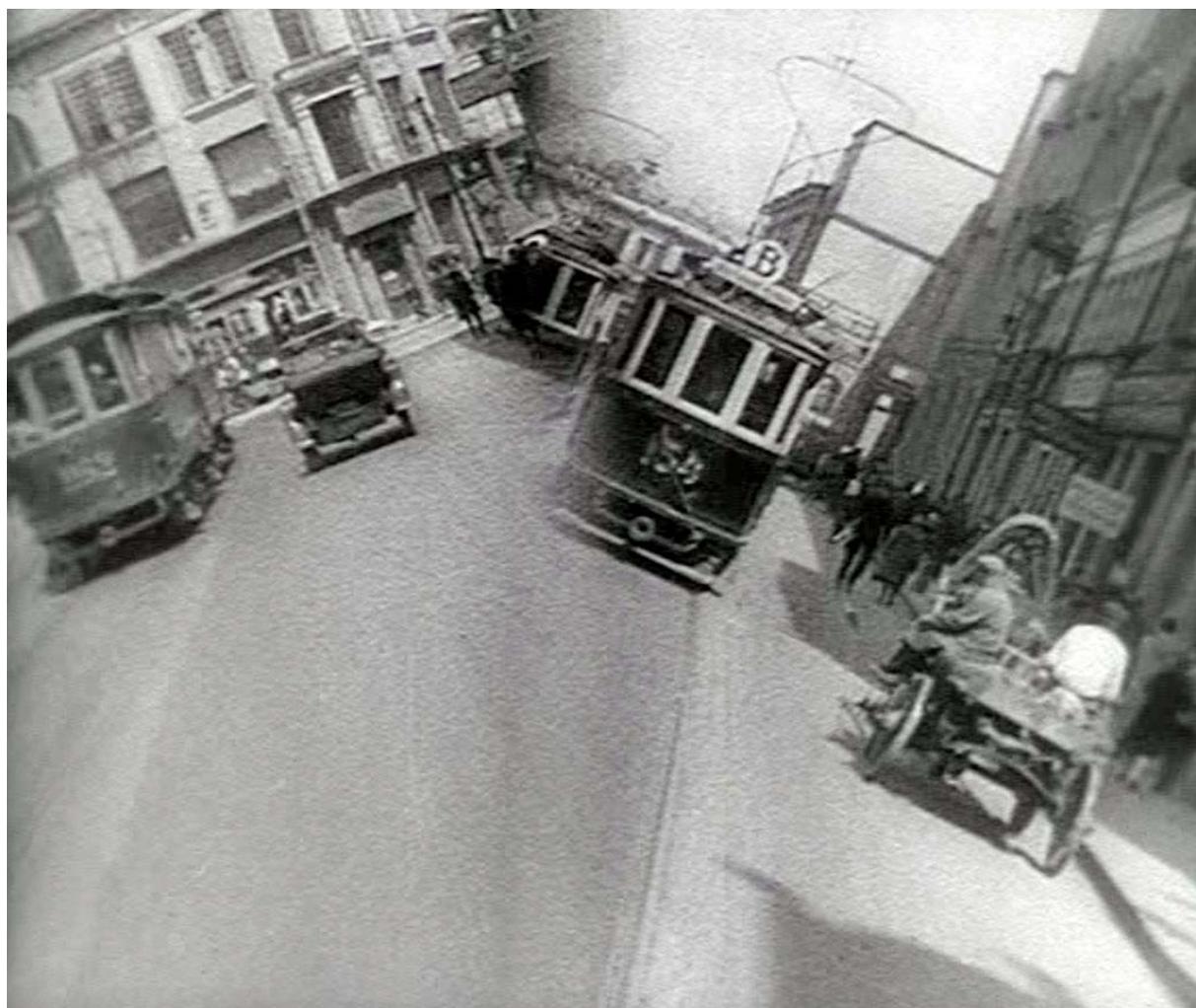
Le rythme s'accélère de plus en plus, jusqu'aux dernières séquences, qui culminent en une sorte d'ivresse lyrique, annonciatrice de Pelechian, le dernier des héritiers de Vertov. Dans ce flux torrentiel, certaines images ne plairont pas aux autorités soviétiques (c'est à partir de *L'Homme à la caméra* que Vertov devra faire face à certaines attaques). Cinq ans plus tard, en 1934, l'art révolutionnaire était officiellement redéfini par la fameuse théorie du « réalisme socialiste », qui allait entraver un peu plus la liberté des cinéastes.

Bernard Génin, TÉLÉRAMA



FICHE ARTISTIQUE

Mikhail Kaufman : Le caméraman



FICHE TECHNIQUE

Réalisation, Scénario et Montage : Dziga Vertov

Producteurs : Studio Dovjenko VUFKU

Photographie : Mikhail Kaufman

Musique : Galeshka Moravioff

Durée : 67 minutes

Distribution : Films Sans Frontières