

**Valeurs et modes de vie :**  
**« L'Homme à la caméra » annonce "l'ère de l'individu"**

Plus de 1 000 millions de personnes sont aujourd'hui sous-alimentées.  
*Le Monde (19/06/2009).*

L'économie mondiale au bord du gouffre... Alors que les conséquences dramatiques de la crise financière la plus grave qu'ait connue le monde capitaliste depuis celle des années 30 ne cessent de s'amplifier, le Président Sarkozy, pourtant fervent défenseur des thèses libérales, a plaidé à la tribune de l'ONU pour un capitalisme « régulé ». (...) Aux USA, pour permettre le redémarrage de l'économie, le plan soumis par la Maison Blanche au Congrès prévoit d'autoriser l'Etat à dépenser jusqu'à 700 000 millions de dollars pour prendre les hypothèques et actifs douteux des banques américaines et étrangères.  
*La presse mondiale – Septembre 2008.*

« La chute de la bourgeoisie et la victoire du prolétariat sont également inévitables. (...) Que les classes dirigeantes tremblent devant une révolution communiste ! Les prolétaires n'ont rien à y perdre que leurs chaînes, ils ont un monde à gagner. Les ouvriers n'ont pas de Patrie. Prolétaires de tous les pays, unissez-vous ! »  
*Karl Marx / Friedrich Engels (Manifeste du Parti Communiste - 1848).*

▪ **Introduction :**

"L'homme à la caméra est à la fois un film d'avant-garde, et un film politique, réalisé dans un contexte révolutionnaire, "communiste". Les célébrations qui ont marqué le vingtième anniversaire de la chute du Mur de Berlin (pour beaucoup le mur "de la honte", mais « certains Berlinoises en appréhendent un nouveau, le « Mur de l'Argent<sup>1</sup> ») ont rappelé que le régime communiste de l'URSS<sup>2</sup> est devenu un synonyme de totalitarisme, de répressions et d'injustices.

Et pourtant, c'est dans un tel régime, en exerçant des responsabilités importantes et en étant toujours impliqué dans ce combat politique que Dziga Vertov (1896 – 1954) a réalisé ses films, qu'il a tenté (quand des espaces de liberté étaient encore possibles) de mettre en place de nouvelles conceptions esthétiques de l'Art cinématographique (la théorie du "ciné-œil", qui aura une grande influence sur les avant-gardes cinématographiques européennes des années vingt, tiraillées entre abstraction et documentaire social) .

Aujourd'hui, l'URSS a disparu, et le Communisme (en Chine, à Cuba, en Corée du Nord) n'est plus porteur d'espérance. Le bilan du communisme se solde par des millions de morts. Le Communisme (avec "l'Islamisme") reste la menace potentielle qui requiert toute la vigilance – armée - des régimes démocratiques.

Et pourtant, en ce début de 21ème siècle, chaque fois que l'"Homme à la caméra" est projeté (avec accompagnement musical original dans le cadre d'un ciné-

<sup>1</sup> Vallet, Odon, « *Principes du politique* », Masson, Concours culture, 1991.

<sup>2</sup> Union des Républiques Socialistes Soviétiques.

concert), ce film "communiste", en noir et blanc, muet, émerveille le public par son style, ses fulgurances, sa virtuosité, mais aussi, certainement, par la vision du monde qu'il propose (même si cette vision repose sans doute aujourd'hui sur des malentendus que nous essaierons d'éclaircir).

Pour tenter de comprendre la complexité du rapport qu'entretient le film avec le public de notre époque, il conviendra tout d'abord de rappeler les conditions de réalisation et les principales caractéristiques de la société communiste dans laquelle le film a été produit.

Dans un deuxième temps, nous examinerons plus précisément comment Vertov, un "travailleur" comme les autres, mais aussi "un artiste soucieux de rompre avec la culture bourgeoise"<sup>3</sup>, est à la fois totalement engagé dans un combat politique pour propager le Communisme<sup>4</sup>, et comment sa démarche artistique en fait, au final, un contestataire des thèses artistiques majoritaires dans l'URSS de son époque<sup>5</sup>.

Enfin nous essaierons de comprendre quelle est la vision de la société proposée par le film. Nous verrons que "l'Homme à la caméra", œuvre virtuose, n'a rien d'un film de propagande communiste "ordinaire" (illustré ultérieurement par le "réalisme socialiste" des années trente), et que, bien au contraire, il annonce d'une manière visionnaire les mutations qui vont modifier profondément les individus et les relations sociales à la fin du 20<sup>ième</sup> siècle (triomphe de l'individualisme, du Libéralisme<sup>6</sup>, "fin de l'Histoire", société urbaine éclatée au rythme trépidant). On pourrait dire aujourd'hui, en modifiant la célèbre formule de Lénine<sup>7</sup>, que "l'Homme à la caméra", c'est "l'électricité (le triomphe de la Technique) et le ciné-œil (l'image partout présente), moins les Soviets (la fin des idéologies)".

Tentons maintenant de mettre en évidence les principales caractéristiques de la société (l'URSS à la fin des années vingt) qui a servi de cadre au film, sans oublier de rappeler que « l'analyse d'un film suppose toujours une longue immersion dans son contexte de production, mais que celle-ci n'est jamais suffisante... Cette seule étude ne rendra jamais compte de la façon dont le film fonctionne<sup>8</sup> ».

---

<sup>3</sup> Tsikounas, Myriam, *Les origines du cinéma soviétique, un regard neuf*, Les éditions du cerf, 7<sup>o</sup> Art, 1992.

<sup>4</sup> Le collectif prime sur l'individuel. L'Égalité, dans une société sans classes, aura pour conséquence la Liberté

<sup>5</sup> Dans une société communiste et révolutionnaire, comment s'opposer au cinéma dit "Bourgeois" (basé sur le scénario, l'acteur, le décor, le réalisateur) ?

<sup>6</sup> La Liberté, fondée sur l'intérêt particulier et l'égoïsme des individus, aura pour conséquence l'Égalité.

<sup>7</sup> Vladimir Ilitch Oulianov, dit Lénine avait déclaré : "Le Communisme, c'est le pouvoir des Soviets et l'électrification". (Œuvres complètes - Tome 31).

<sup>8</sup> Marie, Michel, *Texte et contexte historique en analyse de films*, in Garçon, François (dir), « *Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro* », CinémAction n°65, Corlet, 1992.

# **1. Le Marxisme, une philosophie combattante « scientifique » qui va déboucher, par le matérialisme historique, par la dialectique, sur la « victoire du Proletariat ».**

« Ce n'est pas la conscience des hommes qui détermine leur existence, c'est au contraire leur existence sociale qui détermine leur conscience » - Karl Marx (Critique de l'économie politique - 1859).

Il est difficile de comprendre, en ce début de 21<sup>ème</sup> siècle l'intensité des luttes entre deux systèmes de pensée, deux visions du monde radicalement opposées (le Libéralisme et le Communisme) jusqu'à la disparition de l'URSS en 1991. Chaque domaine de l'activité humaine (économique, bien sûr, mais aussi social, technologique, sportif et même culturel<sup>9</sup>) servait de « révélateur » à la « supériorité » d'un système sur l'autre. La puissance des arsenaux nucléaires détenus par les deux « grands » a même fait planer des menaces sur le destin de la planète toute entière pendant la guerre froide. Examinons quelques caractéristiques de la pensée marxiste.

Karl Marx (1817 – 1883) va élaborer un système philosophique et économique basé sur le matérialisme historique pour expliquer l'histoire : « ce ne sont pas les idées qui mènent le monde, au contraire, ce sont les conditions économiques, les rapports de force entre classes (au 19<sup>ème</sup>, la Bourgeoisie et le Proletariat) qui conditionnent les idées les « superstructures ». Pour comprendre les institutions religieuses, juridiques, politiques d'une société, il convient, disent les marxistes, d'étudier sa structure économique, et les contradictions qui la font évoluer »<sup>10</sup>.

Dans une société « communiste » à venir, ces contradictions seront résolues par la victoire définitive du Proletariat qui marquera la fin de l'exploitation de l'Homme par l'Homme.

La pensée marxiste explique l'évolution du monde par le mouvement, le dynamisme, la dialectique ; la confrontation, le choc entre une thèse et son contraire (antithèse) viennent créer une nouvelle réalité (la synthèse), qui englobe et « dépasse » les deux précédentes. Ces évolutions permanentes proviennent de la matière, et non de l'esprit. Nous verrons comment le film s'inscrit lui aussi dans une démarche dialectique.

« L'homme à la caméra » se situe dans un pays (l'URSS) et à une époque (1928) où la révolution communiste a triomphé, où, si l'on en croit la propagande, le Proletariat a pris le pouvoir (1917) en éliminant la Bourgeoisie<sup>11</sup>. Théoriquement, dans ce contexte en voie de stabilisation, l'idéologie marxiste voudrait que l'Histoire soit finie (ce qui n'est pas sans poser bien des questions : que faire des

---

<sup>9</sup> Il convient de rappeler ici que la diffusion en salles du chef d'œuvre d'Eisenstein, "Le Cuirassé Potemkine" (1925), n'a été autorisée en France qu'en 1952, car ce film "communiste" subversif prônait la Révolution et la lutte contre les oppressions du régime tsariste, mais pouvait donner des idées dans d'autres pays à d'autres exploités...

<sup>10</sup> Foulquié, Paul, « *La dialectique* », PUF, Que sais-je n°363, 1976.

<sup>11</sup> Il va de soi que le travail des Historiens a prouvé depuis que la réalité (politique, économique, intellectuelle, etc.) de l'époque est bien plus complexe et contradictoire. Il s'agit ici simplement de rappeler le point de vue communiste sur ces événements.

œuvres d'art « bourgeoises » d'avant la Révolution<sup>12</sup> ? A quoi peut ressembler et servir le nouvel Art « prolétarien » ? Quelle est désormais, puisqu'il est entièrement sous le contrôle de l'Etat et du Parti communiste, la nouvelle place du cinéma ?).

Le marxisme se fixe des objectifs inédits, comme, par exemple, faire apparaître un « homme nouveau » : « la modification de l'homme est la condition de réalisation de la société communiste. Il faut qu'il ait une mentalité nouvelle et qu'il ait perdu toutes traces d'esprit bourgeois. L'homme communiste, homme « total », est libéré de toutes les aliénations, y compris l'aliénation religieuse »<sup>13</sup>.

Ces théories vont susciter de la crainte mais aussi de la dérision de la part des intellectuels des démocraties occidentales. Ainsi l'humoriste Bernard Shaw (1856 – 1950) n'hésite pas à affirmer : « Si vous n'êtes pas communiste à vingt ans, c'est que vous n'avez pas de cœur ; si vous l'êtes encore à quarante, c'est que vous n'avez pas de tête !<sup>14</sup> ».

## **2. L'URSS à la veille des années 30 : un pays ruiné qui se reconstruit lentement.**

« En 1921, le pays, essentiellement rural, sort de la guerre civile totalement ruiné, détruit, sous alimenté<sup>15</sup>. Lénine lance la NEP (Nouvelle Politique Economique) qui revient à restaurer un retour mesuré de l'économie de marché, une « transition » dans le chemin vers le socialisme. En 1927, les résultats économiques sont encourageants. Les « koulaks » (paysans aisés) se sont enrichis dans les campagnes et la bourgeoisie urbaine (les « nepmen », petits industriels et petits commerçants), s'est consolidée. Les champs sont à nouveau cultivés, la production industrielle augmente. En 1928, des tensions surgissent, obligeant le pouvoir à réquisitionner les récoltes (ce qui entraîne des trafics clandestins parallèles) »<sup>16</sup>.

« Si la condition de l'ouvrier s'est nettement améliorée durant la NEP, le nombre de chômeurs, en 1926, reste préoccupant. Malgré le développement industriel, la ville n'attire pas les hommes, car les conditions d'existence y sont très précaires – logement, habillement, pain, transports, chauffage, tout est difficile<sup>17</sup> ». Mais, « d'un point de vue empirique, la NEP est une période évidemment très supérieure au chaos et à la pénurie du « communisme de guerre » qui la précède<sup>18</sup> ». La NEP est une période de paix sociale. Elle atteint son point culminant de liberté en 1925.

---

<sup>12</sup> Le « programme » annoncé par l'Internationale, chant révolutionnaire, s'annonce radical : « Du passé, faisons table rase ! »

<sup>13</sup> Lavroff, Dimitri Georges, « *Histoire des idées politiques* », Dalloz, Mémento, 1990.

<sup>14</sup> Meynaud, Jean, Lancelot, Alain, « *Les Attitudes politiques* », PUF, Que sais-je ? n° 993, 1964.

<sup>15</sup> La reconstruction du pays sera le sujet de « En avant, Soviet, Pour la Reconstruction ! », que Dziga Vertov présentera en 1926.

<sup>16</sup> Ellenstein, Jean, « *Histoire du Communisme 1917 – 1945* », Jannink, 1980.

<sup>17</sup> Carrère d'Encausse, Hélène, « *Lénine, la révolution et le pouvoir* », Flammarion, Champs, 1979.

<sup>18</sup> Malia, Martin, « *La tragédie soviétique, 1917 – 1991* », Seuil, 1995.

A partir de 1928, Staline lance le pays dans un plan quinquennal aux objectifs démesurés qui va se dérouler dans la terreur.

### **3. L'URSS à la veille des années 30 : des rivalités politiques exacerbées qui débouchent sur un régime totalitaire dirigé par Staline.**

La Constitution de l'URSS donne tous les pouvoirs à l'Etat et au Parti Communiste, le seul parti légal ("Le Parti est désormais un clergé, réuni autour d'une Eglise, donc unanime comme elle"<sup>19</sup>). Dans les années 20, 10 000 dirigeants bolcheviks exercent le pouvoir dans un pays rural de plus de 120 millions d'habitants. Les élections ne sont pas libres (le vote est public et non secret ; la voix d'un ouvrier vaut celle de 6 paysans). Le Guépéou (police politique toute puissante au service du Parti) peut décider la déportation en Sibérie de tout suspect ayant eu une activité contre-révolutionnaire. « Le réseau des camps fondé par Lénine en 1922 constituait un véritable état parallèle où l'espérance de vie ne dépassait pas trois ans, alors que les tribunaux condamnaient couramment à dix, quinze, voire vingt-cinq années de détention<sup>20</sup> ». En 1928, on estime le nombre des déportés soumis au travail forcé à 60 000 (dans les régions éloignées et inhospitalières).

Lénine meurt en 1924. En devenant en 1929 secrétaire général du Parti Communiste, Staline, après avoir exclu et forcé à l'exil Trotski et ses amis intellectuels en 1927, centralise tous les pouvoirs (armée, police politique, prisons, fonctionnaires jouissant de privilèges au-dessus de la masse). La dictature politique, prenant appui sur une bureaucratie envahissante, est identifiée à la dictature du prolétariat. Le parti devient de plus en plus une caste privilégiée d'origine ouvrière<sup>21</sup>. La révolution a renforcé le pouvoir de l'Etat. « La violence d'état va se déployer en terreur contre des groupes sociaux entiers (les paysans enrichis, les croyants, les vieux communistes, les minorités nationales, ainsi que tous les opposants virtuels qualifiés de réactionnaires)<sup>22</sup> ». Alors Staline va devenir le théoricien officiel du marxisme : « la tradition s'établit que celui auquel le parti confie la tâche de le conduire est nécessairement celui qui détient la vérité théorique<sup>23</sup> ».

Après l'échec de la révolution en Allemagne et en Hongrie, l'URSS est désormais la patrie sacrée du socialisme, la forteresse assiégée par le capitalisme qu'il convient de défendre à tout prix, en suivant les directives données par Moscou. C'est dans ce contexte politique inédit que « les cinéastes des années 1920 et 1930 participent à l'édification d'une société socialiste : mythes fondateurs (exploits de la guerre civile, etc.) et pédagogie des nouveaux rapports sociaux »<sup>24</sup>.

---

<sup>19</sup> Furet, François, *"Le passé d'une illusion, essai sur l'idée communiste au XX<sup>e</sup> siècle"*, Robert Laffont, 1995.

<sup>20</sup> Fédorovski, Vladimir, « *Le fantôme de Staline* », Editions du rocher, un nouveau regard, 2007.

<sup>21</sup> Ellenstein, Jean, (op. cité).

<sup>22</sup> Braud, Philippe, « *Sociologie politique* », 7<sup>ième</sup> édition, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, 2004.

<sup>23</sup> Favre, Pierre et Monique, « *Les marxismes après Marx* », PUF, Que sais-je ? n° 1408, 1975.

<sup>24</sup> Albéra, François, *Cinéma soviétique des années 1924 – 1928 : commande sociale, commande publique*, in Bertin-Maghit, Jean-Pierre (dir), « *Une histoire mondiale des cinémas de propagande* », nouveau monde, 2008.

#### **4. La propagande communiste : de la "diffusion des idées" au contrôle des individus, la place particulière du cinéma.**

"Le principal, c'est l'agitation et la propagande dans toutes les couche du peuple" (Lénine).

Même s'il défend un idéal de liberté et de progrès, commun à tous les hommes, un parti se doit d'expliquer comment il entend mettre en place une politique qui va permettre d'atteindre ses objectifs. Dans une démocratie, le discours politique est relayé (ou non) par une presse pluraliste, qui a pour souci d'informer le public avec objectivité. Dans un pays dirigé par un parti unique (c'est le cas de l'URSS à la fin des années 20), le pouvoir entend garder un contrôle total et neutraliser les oppositions possibles, soit en les faisant disparaître (prison, exil), soit en les empêchant de s'exprimer. De tous les citoyens, le pouvoir attend un comportement de soumission et d'abnégation. Rappelons ici une nouvelle fois que les hommes qui occupent ce pouvoir « sont en proie à un véritable fanatisme idéologique ; alors qu'ils ont bénéficié d'une éducation familiale, d'une formation intellectuelle bien au-dessus de la moyenne (comme Lénine ou Trotski), leurs conviction politiques extrêmes vont lever chez eux les interdits moraux élémentaires, au nom d'une « autre morale », celle de la nécessité révolutionnaire<sup>25</sup> ».

Pour "diffuser ses idées", le Parti Communiste avait actualisé de nombreuses techniques aussi anciennes que l'Humanité (parades, défilés, manifestations, contrôle de la presse, encadrement de la jeunesse<sup>26</sup> ) auxquelles il avait ajouté de nouveaux outils, issus des évolutions technologiques (le cinéma). L'enjeu était de taille : unifier dans le "marxisme-léninisme" qui servait de colonne vertébrale au Parti Communiste, des groupes (intellectuels, paysans, ouvriers) aux intérêts contradictoires. Il convenait de trouver, pour chaque catégorie, un discours qui à la fois tienne compte de ses spécificités et à la fois l'englobe dans une totalité indépassable, celle de la société sans classes, ce nouveau corps collectif dirigé par le Prolétariat. Lénine et le Parti Communiste allaient développer de nouvelles techniques de propagande (on peut donner à ce terme la définition suivante : « Ensemble des méthodes utilisées par un groupe organisé en vue de faire participer activement ou passivement à son action une masse d'individus psychologiquement unifiés par des manipulation psychologiques et encadrés dans une organisation<sup>27</sup> »).

C'est ainsi qu'est née "l'agit-prop"<sup>28</sup>, un théâtre imaginaire d'intervention politique destiné à mobiliser le peuple autour des consignes données par le parti communiste. Il s'agissait de s'adresser au peuple, sur ses lieux de vie ou de travail,

---

<sup>25</sup> Courtois, Stéphane, « Cent millions de morts ? le bilan d'une tragédie » (in) « *L'histoire numéro spécial les crimes du communisme* », octobre 2000.

<sup>26</sup> Pionniers et Komsomols.

<sup>27</sup> Ellul, Jacques, « *Propagandes* », Armand Colin, 1962.

<sup>28</sup> Abréviation de "agitation et propagande"

dans un langage simple, de marteler les slogans politiques du moment. Cela avait l'apparence d'un spectacle théâtral, mais l'objectif premier était bien d'asservir, de contrôler, d'annihiler l'esprit critique des auditeurs, d'expliquer l'actualité en légitimant la justesse des analyses et des positions du parti communiste.

Que devient le cinéma dans ce contexte (qui n'a qu'un très lointain rapport avec l'activité artistique)? "Le cinéma et un instrument de propagande particulièrement efficace, soit qu'on l'utilise pour sa valeur documentaire, soit qu'on l'utilise, comme le théâtre, pour propager certaines thèses à travers une vieille légende, un sujet historique ou un scénario moderne<sup>29</sup>".

Dans les années 20, le cinéma permet, bien avant l'invention de la télévision, d'accéder aux images d'actualité. Ces images sont filmées et montées pour servir la propagande officielle. Pour, à la fois, apporter les messages de propagande aux populations les plus éloignées, et pour rapporter des images de leur engagement spontané dans le marxisme-léninisme, les bolcheviques créèrent au début des années 20 une unité roulante d'agit-prop (un train que l'on baptisa train Lénine). Il emportait une troupe de théâtre, un cinéma ambulant, des opérateurs, un petit laboratoire de tirage-montage, une bibliothèque, des orateurs politiques, une imprimerie...

En 1923, rappelle Marc Ferro, Trotski affirmait : "Le fait que, jusqu'ici, nous n'ayons pas mis la main sur le cinéma prouve à quel point nous sommes maladroits, incultes, pour ne pas dire stupides. Le cinéma est un instrument qui s'impose de lui-même, le meilleur instrument de propagande<sup>30</sup>"... C'est dans ce contexte artistique très particulier que des cinéastes vont réaliser des œuvres majeures : "Koulechov, Vertov, Eisenstein, Dovjenko se sont engagés avec enthousiasme au service des idéaux révolutionnaires, et la plupart sont restés fidèles au communisme, y compris pendant la période stalinienne<sup>31</sup>".

## **5. Divergences concernant la fonction des Arts dans une société communiste**

« Historiquement, l'art cinématographique s'est constitué au carrefour de deux traditions : la première est celle du film d'actualités non artistiques, la seconde celle du théâtre. Dans un film d'actualités, le degré de réalité d'un homme et des choses qui l'environnent est le même. On attribue aux choses la même quantité de réalité qu'aux gens<sup>32</sup> ».

En 1927, la révolution fête ses dix ans. Une société nouvelle est née, qui a enfin, assure la propagande, réconcilié le travail manuel et le travail intellectuel, qui a supprimé l'exploitation de l'homme par l'homme. Mais le prolétariat ne peut réellement exercer son rôle de classe dominante qu'après avoir "révolutionné" également le monde de la culture, puisque cet enjeu figure déjà dans les écrits de

---

<sup>29</sup> Domenach, Jean-Marie, "*La propagande politique*", PUF, Que sais-je ? N° 448, 1973.

<sup>30</sup> Ferro, Marc, « *Cinéma et histoire* », Gonthier, Médiations, 1977.

<sup>31</sup> Bauchard, Pascal, "*Le cinéma en URSS des années 1920 aux années 1940 : entre art et propagande...*", site internet [http://www.ac-strasbourg.fr/sections/enseignants/secondaire/intro\\_cinema-URSS/](http://www.ac-strasbourg.fr/sections/enseignants/secondaire/intro_cinema-URSS/), consulté le 01/10/09.

<sup>32</sup> Lotman, Iouri, « *Esthétique et sémiotique du cinéma* » - Editions Sociales, Ouvertures, 1977.

Marx (« La culture dont le bourgeois déplore la perte n'est, pour l'immense majorité, qu'un dressage qui en fait des machines <sup>33</sup> »).

Comment "faire vivre ensemble" un peuple essentiellement composé de paysans illettrés, un prolétariat ouvrier misérable, une "avant-garde politique" qui entend garder le pouvoir à tout prix, et des intellectuels qui défendent le patrimoine et la culture "bourgeoise" ? Pour exister, les novateurs ne peuvent que s'attaquer aux conservateurs pour imposer une nouvelle esthétique, qui, avec le temps, risquera fort de se figer à son tour en nouveau classicisme sclérosé... Dans un régime communiste, les artistes ne peuvent "révolutionner" l'Art que sous le contrôle et avec l'accord du parti communiste, qui est le seul et unique "Parti du prolétariat". Pour réussir la révolution, Lénine s'appuie sur un parti communiste tout puissant, réorganise l'économie, bâillonne les oppositions, mais cela ne suffit pas. Il entend également « élever le niveau culturel des masses, et avant tout donner une instruction générale et technique (gratuite, laïque, mixte) à une population qui compte 70 % d'analphabètes.

Dans le domaine de l'Art, il demande aux artistes de « s'engager » de prendre parti contre la bourgeoisie. Mais Lénine est hostile à l'art moderne et à ses tendances non figuratives. Ses goûts sont simples. Il déclare : « Je ne puis considérer les œuvres de l'expressionnisme, du futurisme, du cubisme et tous les autres « ismes » comme la manifestation suprême du génie artistique. Je ne les comprends pas, et je n'en tire aucun plaisir ». Lénine redoutait le fond anarchique inhérent à l'Art et aux artistes. Il affirmait : « On ne peut construire une culture ; on ne peut que reconstruire la culture résultant de l'évolution de l'humanité toute entière. C'est pourquoi je préconise l'assimilation critique du legs bourgeois ». Lénine fut l'inspirateur de la lettre sur les Proletkults (Comités de culture prolétarienne lettre qui, en 1920, dénonçait « l'idéologie étrangère au peuple » de la « prétendue gauche artistique » et jetait les fondements du futur « réalisme socialiste » qui allait mettre l'art au seul service du régime totalitaire de Staline »<sup>34</sup>.

La révolution russe va permettre l'éclosion de courants artistiques nouveaux qui ambitionnent (dans un bouillonnement et un enthousiasme parfois confus) de "refaire le monde", en tous cas de se démarquer de la culture "bourgeoise", la seule qui avait pignon sur rue (« Dziga Vertov n'hésite pas à déclarer : Le drame cinématographique est l'opium du peuple. A bas les fables bourgeoises ! )<sup>35</sup> ». Vertov affiche un réel mépris pour ses collègues qui ne partagent pas son point de vue : "Nous nous appelons les *Kinoks* pour nous différencier des "cinéastes", troupeau de chiffonniers qui fourguent assez bien leurs vieilleries<sup>36</sup>".

Très tôt, les cubistes, les constructivistes et les futuristes vont se rallier à la révolution. Les futuristes voient déjà la révolution couronnée par une utopie esthétique : "Un monde où chacun deviendrait artiste de sa propre vie, et où toute

---

<sup>33</sup> Marx, Karl, Engels, Friedrich, « *Manifeste du Parti communiste* », Editions sociales, 1973.

<sup>34</sup> Gourfinkel, Nina, « *Lénine* », Seuil, Le temps qui court, 1976.

<sup>35</sup> Laurent, Natacha, « *L'œil du kremlin* », éditions Privat, 2000.

<sup>36</sup> Vertov, Dziga, "Nous", *Kinophot* n°1, 1922, (in) Vertov, "*Articles, journaux, projets*", Cahiers du cinéma, UGE, 10/18, n°705, 1972.

l'activité de l'homme serait placée sous la domination de l'art. Mais ces conceptions rencontrent une vive résistance au sein du parti bolchevique, dont les dirigeants restent pour la plupart attachés à l'esthétique du réalisme, et ne voient dans le futurisme que... de la décadence bourgeoise<sup>37</sup> (...) Certains artistes appellent à une disparition pure et simple des formes traditionnelles de la littérature, poésie lyrique et roman. Ce mouvement radical trouve aussi son expression dans le domaine du cinéma, où « Dziga Vertov (avec son équipe du Ciné-œil) prône un cinéma-vérité opposé au cinéma dramatique traditionnel et fondé sur le montage de documents pris sur le vif<sup>38</sup> ».

## **6. Le cinéma soviétique : menacé de disparition, il atteint, en dix ans, les sommets du cinéma muet.**

"Appartenant à l'Intelligentsia, la plupart des dirigeants bolcheviques considéraient le cinéma tout au plus comme une distraction pour le peuple; ils se sentaient concernés essentiellement par les actualités<sup>39</sup>".

La révolution de 1917 précipite le départ des professionnels du cinéma (le réalisateur Protazanov, l'acteur Mosjoukine) qui ont fait naître le cinéma russe. Au début des années 20, le pays est ruiné, la famine et les épidémies font des ravages. La production cinématographique est au plus bas (10 films produits en 1921 et 1922). Le cinéma est nationalisé par Lénine car il a pour vocation d'instruire le peuple et de le rallier à l'idéologie communiste (Lounatcharsky, Commissaire du peuple à l'instruction publique, fut chargé de réorganiser ce secteur, car tout manquait : matériel, caméras, pellicule vierge). Les cinéastes réalisent donc leurs films à la demande de l'Etat, du parti communiste. Le parti souhaite faire du cinéma un instrument "d'éducation" (élargi aux questions scientifiques et techniques), et attend qu'il produise une image idéale de la société soviétique (la dimension "propagandiste" de l'art cinématographique, parfaitement assimilée par les cinéastes, est acceptée par les spectateurs). Le parti communiste déploya des efforts importants pour développer les langues, les cultures nationales des différentes républiques soviétiques (on assiste au renouveau du cinéma en Ukraine, Géorgie, Azerbaïdjan). Pendant la NEP, de nombreuses productions américaines ou allemandes (le plus souvent médiocres) sont projetés dans les cinémas soviétiques.

Mais, « peu à peu, le spectateur soviétique fut mis à l'abri des dangers représentés par les divertissements venus de l'étranger et qui, toujours, soulevaient cette

---

<sup>37</sup> A l'inverse, Vertov et les écrivains de gauche considèrent que le théâtre du Bolchoï – fendu en deux à la fin du film par un trucage – est le symbole d'un art ancien et révolu ; ils militent pour que ce bâtiment prestigieux soit reconverti en quelque chose de plus utile.

<sup>38</sup> Aucouturier, Michel, *"Le réalisme socialiste"*, PUF, Que sais-je ? n°2230, 1998.

<sup>39</sup> Ferro, Marc, *Le cinéaste dans la cité*, in *"Culture et Révolution"*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1989.

angoissante question : la jeunesse, qui consommait ces films, parviendrait-elle à se forger une identité soviétique ? »<sup>40</sup>.

Si le cinéma est considéré par les dirigeants comme un outil de propagande (« C'est tout le sens de la fameuse formule de Lénine : « De tous les arts, le cinéma est pour nous le plus important »<sup>41</sup> », la valeur artistique des films reste un sujet de discussions : Trotski publie en 1923 un article dans lequel il considère le cinéma comme une simple distraction, un nouvel "opium du peuple", fort utile cependant pour renflouer les finances de l'Etat... et combattre la religion !

Malgré cette mainmise de l'Etat, ce contrôle exercé sur la création cinématographique, l'URSS va permettre, au cœur d'une production qui totalise environ 800 films, à une nouvelle génération de jeunes cinéastes novateurs (issus de la révolution) de réaliser quelques uns des chefs-d'œuvre universellement reconnus du cinéma muet : "Le cuirassé Potemkine" (Eisenstein / 1925), "La Mère" (Poudovkine / 1926) – "Octobre" (Eisenstein / 1927) – "Tempête sur l'Asie" (Poudovkine / 1928), et, bien sûr, « l'Homme à la caméra » : « Le cinéma muet est surdéterminé par la dimension plastique de l'image. L'homme à la caméra, film-manifeste, film radical par son montage intellectuel, repose sur le recours exclusif à l'image muette et aux virtualités du montage<sup>42</sup> ».

## **7. Dziga Vertov, à la fois poète, bolchevik, artiste d'avant-garde et visionnaire.**

"Dans ses écrits, Vertov rejetait l'étiquette de propagandiste, aussi bien que celle d'artiste; il se proposait seulement de déchiffrer le monde<sup>43</sup>".

"Il ne s'agit pas pour Vertov de produire des contenus différents (artistiques, politiques, sociaux) à l'intérieur de la structure cinématographique, mais de faire exploser le cinéma en tant que machine capitaliste de production du visible<sup>44</sup>".

### **7.1. Un artiste au service de la Révolution**

"Dziga Vertov-Kaufman est né en 1896 (ses parents, nommés Kaufman, étaient bibliothécaires). Il écrit des poèmes, entreprenant des études de médecine à Moscou où il fréquente les futuristes. Il accueille avec enthousiasme la Révolution d'Octobre et se met au service du gouvernement des soviets. Il organise le travail des opérateurs sur les fronts de la guerre civile et monte leurs matériaux. Il se met à travailler à la *Kinonédélia* (la semaine cinématographique), un journal d'actualité dont le premier numéro fut édité en 1918. Vertov se passionna pour les actualités et leur montage. Il forme, avec sa femme (la

---

<sup>40</sup> Bulgakowa, Oksana, *Rêves éveillés collectifs : le cinéma soviétique de 1927 à 1939*, in Bertin-Maghit, Jean-Pierre (dir), « *Une histoire mondiale des cinémas de propagande* », nouveau monde, 2008

<sup>41</sup> Aumont, J, Bergala, A, Marie, M, Vernet, M, « *Esthétique du film* », Nathan, UIF, 1983.

<sup>42</sup> Marie, Michel, « *Le cinéma muet* », Cahiers du Cinéma / SCEREN-CNDP, 2005.

<sup>43</sup> Jullier, Laurent, *Enthousiasme ! Travail de l'ouvrier, travail du cinéaste* in "Vertov, l'invention du réel !", (dir. Esquenazi, J. P.), Champs visuel, L'Harmattan

<sup>44</sup> Lazzarato, Maurizio, "La machine de guerre du Ciné-Ceil et le mouvement des Kinoks lancés contre le spectacle", site internet <http://www.korotonometrya.net>, consulté le 01/10/2009.

monteuse Elizaveta Svilova) et quelques amis, un petit groupe d'avant-garde qu'il baptisa les *kinoks* (de *Kino*, cinéma, et *Oko*, œil) : "Le Conseil des Trois s'appuie sur le programme communiste et s'efforce de faire pénétrer les idées léninistes dans le cinéma<sup>45</sup>". Il réalise plusieurs documentaires sur la révolution (dont "le train de propagande Lénine") et fonde en 1922 un périodique filmé, la *Kino-Pravda* (de *Pravda*, vérité) Les conditions de tournage sont loin d'être de tout repos ("Pendant la guerre civile, il nous est arrivé de nous trouver dans des trains en flammes, dans des zones infestées de bandits, et nous filmions dans le train en flammes<sup>46</sup>"). Le montage d'actualités ou même de documentaires en partant d'évènements pris dans celle-ci était un travail assez ingrat; la *Kino-Pravda* permit à Vertov de réaliser ce qu'il voulait et de s'imposer comme créateur.

Il souhaite faire "du passé table rase" : "Nous déclarons que les vieux films romancés, théâtralisés et autres ont la lèpre<sup>47</sup>". Il développe ses prises de position théoriques (« s'il existe en Art une gauche plus extrémiste que la gauche extrémiste, la place revient de plein droit à Vertov »<sup>48</sup>) et, en futuriste convaincu, il proclame son admiration pour les machines, messagères des temps futurs<sup>49</sup> ("L'Homme nouveau, qui aura les mouvements précis et légers de la machine, sera le noble sujet des films<sup>50</sup>").

En 1922, « il démontre l'importance fondamentale du montage au cinéma (il crée une séquence cohérente avec des éléments disparates dans leur origine, mais offrant une parenté dans leur sujet. Du réel, il passe à l'imaginaire, et le théoricien devient démiurge; il prend un ton messianique qui tourne à l'extravagance. Il entend engendrer un nouvel Adam, et aussi un espace non plus à trois mais à multiples dimensions, et cela à partir d'un matériau qu'il n'a pas préparé, qu'il n'a pas mis en scène. Pour Vertov, le cinéma fut la structuration, par le montage, soit d'éléments nés du hasard, soit d'éléments organisant la prise du hasard sur le vif, en établissant, au préalable, non pas un scénario, mais un plan de tournage<sup>51</sup>". S'il est bien un cinéaste majeur du montage, Jacques Aumont signale que « Vertov n'aura que peu évoqué dans ses textes la notion de cadrage<sup>52</sup> ».

Artiste visionnaire, « Il voulait traquer avec son œil mécanique l'invisible dans le visible<sup>53</sup> », théorie que « les techniciens du monde entier considéraient comme impossible, absurde, utopique...<sup>54</sup> ». Chaque film de Vertov constitue une expérience particulière, « qui mériterait d'être commenté du point de vue de ses

---

<sup>45</sup> Vertov, Dziga, "Le ciné-œil", 1923 (in) Vertov, "Articles, journaux, projets", Cahiers du cinéma, UGE, 10/18, 1972

<sup>46</sup> Vertov, Dziga, "Extraits de l'histoire des Kinoks", (in) Vertov, "Articles, journaux, projets", Cahiers du cinéma, UGE, 10/18, 1972

<sup>47</sup> Vertov, Dziga, "Nous", *Kinophot* n°1, 1922, (in) Vertov, "Articles, journaux, projets", Cahiers du cinéma, UGE, 10/18, n°705, 1972

<sup>48</sup> Schnitzer, Luda et Jean, « *Histoire du cinéma soviétique, 1919-1940* », Pygmalion, 1979

<sup>49</sup> En 1921, l'industrie de l'URSS est incapable de construire un tracteur.

<sup>50</sup> Vertov, Dziga, "Nous", *Kinophot* n°1, 1922, (in) Vertov, "Articles, journaux, projets", Cahiers du cinéma, UGE, 10/18, n°705, 1972

<sup>51</sup> Sadoul, Georges, "Histoire générale du cinéma 5. L'art muet 1919 / 1929", Denoël, 1975.

<sup>52</sup> Aumont, J, Marie, M. « *L'analyse des films* », Nathan, Université, 1988.

<sup>53</sup> Lagny, Michèle, *Film-outil : le cinéma exploité*, in *Trafic* n°50, Été 2004, P.O.L.

<sup>54</sup> Schnitzer, Luda et Jean, « *Histoire du cinéma soviétique, 1919-1940* », Pygmalion, 1979.

liens aux institutions qui le financent ou le commandent afin de saisir la nature du lien entre le cinéaste et sa tâche propagandiste »<sup>55</sup>.

Militant (il participe à de nombreuses conférences et discussions consacrées par le parti communiste à l'avenir du cinéma) et cinéaste visionnaire se confondent : Vertov (« représentant d'une image perception<sup>56</sup> ») entendait créer un langage universel, éloigné du récit mais compréhensible par les prolétaires de tous les pays (Notons toutefois le décalage avec la réalité, puisque, à sa sortie, le film reçut un accueil mitigé). Engagé avec conviction dans l'action politique, « Vertov ne cherche pas à montrer le monde tel qu'il est, mais tel qu'il « doit » être »<sup>57</sup>. Comme le feront d'autres auteurs marxistes (Lénine, Trotski, Gramsci ou Lukacs) Vertov « voudra abolir cette séparation idéaliste de la théorie et de la pratique<sup>58</sup> ».

## 7.2. Le difficile combat de l' « avant-garde »

Dans les années 30, Vertov sera accusé de "formalisme" et se retrouvera, pendant le stalinisme, isolé, sans commandes (« cette difficulté grandissante à produire ses films fournira les symptômes les plus manifestes de la trahison des idéaux révolutionnaires par le pouvoir d'Etat, qui pourtant s'en réclame toujours<sup>59</sup> »). Son nom sera retiré des écoles de cinéma et ses films ne seront plus montrés. Entre 1947 et 1954, il tournera principalement des actualités au service de la propagande du régime stalinien. Maintenant une page essentielle de l'histoire du cinéma soviétique s'était tournée, et le temps était venu où le camarade Staline guidait les cinéastes, les inspirait, et "corrigeait leurs erreurs".

Vertov est un modeste travailleur, un humble chef d'équipe, mais il est aussi le "Sur-homme" tout puissant, doué d'ubiquité, capable, par sa maîtrise du cinéma (réalisateur, scénariste et monteur) et par la fulgurance révolutionnaire et provocatrice de ses théories, de refonder le monde de l'art ("Vous avez peut-être parmi vous un Lénine du cinématographe russe, et vous ne le laissez pas travailler sous prétexte que les produits de son activité sont neufs et incompréhensibles...<sup>60</sup>"), de déchiffrer le monde communiste et de construire la nouvelle vérité qui va guider le prolétariat (épaulé maintenant par de merveilleuses machines de plus en plus rapides et précises) vers de nouveaux horizons, vers de nouvelles vies (un Communisme "Plus"), que ni Marx ni Lénine ni les bolcheviks ne pouvaient imaginer !...

Par le mariage mystique de l'Art et de la Science, l'œil de la caméra va réinventer le monde, et c'est Dziga Vertov qui en dirige l'objectif. Ce pourrait être là la dernière utopie, l'étape indépassable de toute l'évolution de l'Humanité qui accèdera enfin au Bonheur. Le prolétariat pourra-t-il jamais parvenir à cet "avenir

---

<sup>55</sup> Albéra, François, *Cinéma soviétique des années 1924 – 1928 : le film de montage/document, matériau, point de vue*, in Bertin-Maghit, Jean-Pierre (dir), « *Une histoire mondiale des cinémas de propagande* », nouveau monde, 2008

<sup>56</sup> Leutrat, Jean-Louis, « *Le cinéma en perspective : une histoire* », Nathan Université, 128, 1992.

<sup>57</sup> Rossignol, Véronique (dir), « *Filmer le réel, Ressources sur le cinéma documentaire* », BiFi, 2001.

<sup>58</sup> Jameux, Dominique, « *L'Art* », Larousse, Encyclopoche, 1976.

<sup>59</sup> Brenez, Nicole, « *Cinémas d'avant-garde* », Cahiers du Cinéma SCEREN-CNDP, 2006.

<sup>60</sup> Vertov, Dziga, "L'importance du cinéma non joué" (in) Vertov, "*Articles, journaux, projets*", Cahiers du cinéma, UGE, 10/18, n°705, 1972

radieux et paradisiaque » que lui promettent, collégialement, le cinéaste, sa femme et son frère ? Il semble bien que non... ("La bourgeoisie cultivée s'est évaporée ou a disparu, victime de la révolution et de la guerre civile. De sorte que le cinéma le plus avant-gardiste du monde s'adresse désormais à un public prolétaire et paysan... L'écart culturel entre le public et les cinéastes révolutionnaires est trop important<sup>61</sup>").

## 8. Peut-on vraiment filmer "L'Homme à la caméra" ?...

« En bref, il s'agit en prenant des documents pris dans des films d'actualités, de juxtaposer des faits authentiques selon un arbitraire convenu. On exprime alors une idée qui n'existe qu'en raison de ces assemblages, lesquels en arrivent, parfois, à faire dire aux images le contraire de ce qu'elles montrent. C'est – ou ce peut être – l'art de faire du faux avec du vrai<sup>62</sup> ».

La juxtaposition des plans d'un film va, par nature, induire un sens, une signification (« La succession des plans donnait le sens du film et imposait au spectateur le discours du réalisateur<sup>63</sup> »). Si certains plans de "L'Homme à la caméra" sont "pris dans la vie", n'ont pas fait l'objet d'un projet de filmage, avec une mise en scène, leur seule présence dans la continuité du film, dans l'ordre choisi au montage, révèle des choix qui eux sont parfaitement maîtrisés...

De plus, certaines séquences (la poursuite de l'ambulance par l'opérateur dans les rues de la ville) sont impossibles à réaliser sans préparation préalable (quand, par exemple, la caméra filme le passage de la voiture de l'opérateur depuis les étages d'un immeuble).

La présence du cinéma et de ses techniques dans l'œuvre peut tout à fait être intégrée par une analyse filmique<sup>64</sup>. Cette présence ajoute du sens au sens des autres séquences.

Même si c'est « la vie » elle-même qui doit être filmée, cet objectif n'est-il pas trop ambitieux ? (« Le réalisateur, s'effaçant derrière l'objectivité absolue – ou tenue pour telle – de la caméra, enregistre une quantité de documents à partir d'un thème assez vague qui servait de fil conducteur. L'art consistait simplement à « cadrer » les prises de vue, à les ordonner et à les monter. Les faits enregistrés se trouvaient « orientés », transformés, en raison du rôle qu'on leur faisait jouer dans la continuité. L'objectivité poursuivie n'était en fin de compte qu'un trompe-l'œil ou un mythe...<sup>65</sup> »). Certains critiques affichent un réel scepticisme : "Malgré l'authenticité des prises de vues, ce film célèbre n'est pas vraiment un documentaire; il relève plutôt de la poésie constructiviste<sup>66</sup>".

---

<sup>61</sup> Ferro, Marc, Le cinéaste dans la cité, in "Culture et Révolution", Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1989.

<sup>62</sup> Mitry, Jean, « *Le cinéma expérimental, histoire et perspectives* », Seghers, Cinéma 2000, 1974.

<sup>63</sup> Pinel, Vincent, « *Le montage* », Cahiers du cinéma / Scéren-CNDP, Les petits cahiers, 2001.

<sup>64</sup> Comme on pourrait le faire, dans un autre contexte, avec "Le Caméraman" de Buster Keaton.

<sup>65</sup> Mitry, Jean, « *Esthétique et psychologie du cinéma* », Editions Universitaires, 1990.

<sup>66</sup> Gauthier, Guy, " *Le documentaire, un autre cinéma* ", Nathan cinéma, 2002.

Pour d'autres observateurs, ce projet est trop ambitieux ("Dans "l'homme à la caméra", résumé de toute sa théorie, c'est toute la vie sous toutes ses formes que l'opérateur est censé saisir : ce vaste sujet, ne nous étonnons pas que Vertov y échoue<sup>67</sup>". « Ses films truquent, manipulent, mais avec une désarmante sincérité...<sup>68</sup> »).

Pour obtenir un maximum de naturel, des sujets filmés qui ne soient en rien troublés par la prise de vue, Vertov a dû cacher l'opérateur ("nous avons aménagé sur un boulevard de Moscou un petit bâtiment qui ressemblait à une cabine téléphonique, et je me suis caché à l'intérieur<sup>69</sup>"), ou créer des diversions ("Bien souvent, il faut avoir recours à une deuxième caméra...<sup>70</sup>"). Malgré toutes les ruses du cinéaste et de son frère opérateur, on voit bien qu'il est difficile, sinon impossible, de "saisir la vie à l'improviste" !). Le "document brut" est bel et bien une utopie technique, mais aussi sociale et politique

## **9. Le FILM : Un pari utopique sur le futur de la société communiste.**

« En définitive, tout repose sur le « contrat de croyance » entre énonciateur et spectateur<sup>71</sup> ».

Première constatation, la saison est fort ensoleillée et la journée s'annonce vraiment clémente. Alors que les stéréotypes associés à la Russie renvoient le spectateur au froid, aux tempêtes de neige, aux forêts interminables de sapins, nous voici parfaitement à l'opposé : cette "ville" moderne qui baigne dans la douceur estivale, offre aussi à ses habitants des possibilités sportives variées et des espaces balnéaires fort prisés.

Si l'on observe de plus près le public qui assiste à la projection du film dans la salle de cinéma, on constate qu'il est majoritairement féminin et que son apparence est soignée. Il s'agit donc d'un public urbain, "intellectuel", ouvert aux formes nouvelles de l'Art, toutes choses en décalage complet avec la société soviétique de la fin des années 20.

La situation économique décrite par le film occulte grandement les difficultés du moment, pourtant bien connues du réalisateur : banditisme, prostitution, spéculateurs, millions de sans-abri, chômage ("L'organisation des Kinopravda a pour but d'enfoncer, par un travail organisé, le front de désespoir causé par le chômage ou d'autres raisons<sup>72</sup>"),.

---

<sup>67</sup> Bardèche, Maurice, Brasillac, Robert, "*Histoire du cinéma – I Le muet*", Les sept couleurs, 1964.

<sup>68</sup> Prédal, René, « Histoire du cinéma, abrégé pédagogique », *Cinéma'Action*, n°73, Corlet Télérama, 1994.

<sup>69</sup> Sadoul, Georges, "*Dziga Vertov*", Editions champ libre, 1971.

<sup>70</sup> Vertov, Dziga, "Extraits de l'histoire des Kinoks", (in) Vertov, "*Articles, journaux, projets*", Cahiers du cinéma, UGE, 10/18, n°705, 1972

<sup>71</sup> Jullier, Laurent, « *Qu'est-ce qu'un bon film ?* », La dispute, 2002.

<sup>72</sup> Vertov, Dziga, "Conseil des Trois du 10.4.1922", (in) Vertov, "*Articles, journaux, projets*", Cahiers du cinéma, UGE, 10/18, 1972

Cette société est incontestablement "post-révolutionnaire", mais ici aussi toute référence à la police (en dehors des agents chargés de réguler la circulation routière), à la police secrète chargée de protéger le régime, à l'armée, tout cela est occulté.

Puisque le prolétariat a désormais pris le pouvoir, le film « dépasse » également la vision marxiste du travail dans la société capitaliste (« Le développement du machinisme et la division du travail, en faisant perdre au travail de l'ouvrier tout caractère d'autonomie, lui ont fait perdre tout attrait. L'ouvrier devient un simple accessoire de la machine, dont on n'exige que l'opération la plus simple, la plus monotone, la plus vite apprise<sup>73</sup> »).

Paradoxalement, ce monde que le film propose aux spectateurs, bien que composé d'éléments saisis "dans le réel", est fort éloigné de la réalité et des enjeux de l'époque. Il est difficile de partager l'opinion formulée par Alain Weber : « De nos jours, le film garde un intérêt par sa valeur informative sur les « moments » de la vie d'une ville composite ressemblant aussi bien à Moscou qu'à Odessa<sup>74</sup> ». Non, le hasard n'a que peu de place dans ce film dont on peut fortement douter qu'il ait été "tourné sans plan préconçu<sup>75</sup>".

Remarquons que la construction du film répond – globalement - aux critères de la dialectique marxiste, mais en les détournant de manière audacieuse : le monde du travail et la ville (thèse), le monde des loisirs, du sport et de la plage (antithèse), et... le cinéma (synthèse) ! Cette synthèse pourrait sembler, dans un régime communiste, bien iconoclaste. Mais elle est parfaitement orthodoxe, puisqu'elle s'incarne bien dans l'articulation idéale entre Art prolétarien et idéologie marxiste. Il paraît pourtant bien dangereux de visionner ce film pour avoir un témoignage objectif sur la société soviétique qui l'a produit... Certes, « un travail matérialiste de dévoilement de la causalité complexe des rapports sociaux, et donc de dénonciation des idées dominantes comme appartenant à la classe dominante<sup>76</sup> » a bien été effectué, mais il est politique, révolutionnaire et donc antérieur au film. Vertov est bien, précise Jean Douchet, « un cinéaste du nouveau. En supprimant l'ancien, Vertov a aussi supprimé le passé<sup>77</sup> ». C'est bien pour cette raison que le film, d'une certaine manière, « ne se démode pas ».

Posons ici une hypothèse : par l'agencement des éléments qu'il a sélectionnés, Vertov nous propose moins un témoignage sur le présent (1928) qu'un pari sur l'avenir, quand toutes les contradictions (il en reste encore quelques unes) de la société communiste auront définitivement été résolues, quand la science aura permis de nouveaux miracles ("L'avenir verra le kinok-ingénieur qui dirigera les appareils à distance<sup>78</sup>"). L'avenir radieux ne peut-être que communiste, et le

---

<sup>73</sup> Marx, Karl, Engels, Friedrich, « *Manifeste du Parti communiste* », éditions sociales, classiques du marxisme, 1973.

<sup>74</sup> Weber, Alain, « *Idéologies du montage ou l'art de la manipulation* », CinémAction n°23 – 1982.

<sup>75</sup> Encyclopédie Hachette Multimédia, article Vertov, 2005.

<sup>76</sup> Marie, Michel, *Impression de réalité*, (in) Collet, J, Marie, M., Percheron, D., Simon, J. P., Vernet, M., « *Lectures du film* », Albatros, ça cinéma, 1975.

<sup>77</sup> Douchet, Jean, *La ville tentaculaire*, (in) « *Catalogue de l'exposition Cités-ciné* », Ramsay, 1987.

<sup>78</sup> Vertov, Dziga, "Conseil des Trois du 10.4.1922" (in) Vertov, "Articles, journaux, projets", Cahiers du cinéma, UGE, 10/18, n°705, 1972

cinéma, dans cette société du bonheur, sera reconnu pour ce qu'il est déjà : un art majeur, peut-être le plus important de tous les arts. Si les spectateurs sont « dans » le film, c'est qu'ils sont aussi « dans » l'action révolutionnaire, parce que le cinéma est bien l'art révolutionnaire par excellence. Vertov filme l'avant-garde du prolétariat qui guide le peuple vers le bonheur : nul besoin de scénario, ce "sujet" (la glorification enthousiaste de la révolution soviétique), ce thème fédère, rassemble et dépasse toutes les histoires que peut raconter le cinéma "bourgeois" !

Examinons maintenant de manière plus précise ce monde (nécessairement "communiste") décrit par le film et qui doit bientôt servir de modèle au monde entier. Nous allons constater, de manière très troublante, que cette "nouvelle société à venir" ressemble beaucoup à notre monde contemporain qui voit le triomphe de l'individu et du Libéralisme (il se situe donc aux antipodes de l'utopie collective communiste des années vingt !).

## **10. « Modernité » du film :**

### **10.1. Déjà un « son » envahissant !**

De nombreuses séquences (l'orchestre dans la salle de cinéma, les « bruits » de la ville, le « concert » improvisé final montrent la volonté de Vertov de plonger ses spectateurs dans un spectacle total, dans lequel le son jouerait un rôle aussi important que celui des images. Il est "le premier cinéaste au monde à pressentir que le cinéma futur verrait son art fondé sur le montage combiné des sons et des paroles"<sup>79</sup>. « L'homme à la caméra » décrit un environnement sonore qui rappelle nos sociétés où l'on travaille, fait du sport, déambule, tout cela dans un bain musical qui nous autorise à être à la fois « ici » et dans notre « bulle » narcissique.

### **10.2. Une société individualiste, efficace et harmonieuse**

« Lénine le prédit : « C'est la dialectique matérialiste de l'histoire, en faisant mûrir économiquement le communisme, qui permettra l'avènement d'une société où les hommes se seront si habitués à observer les règles fondamentales de la vie en société, où leur travail sera devenu si productif que, d'eux-mêmes, « volontairement », ils travailleront selon leurs capacités<sup>80</sup> ». Pour la première fois dans l'histoire des hommes, par la magie de la pensée et de l'action communiste, une société juste et égalitaire s'offre à notre regard. Nulle menace à l'extérieur, aucune raison (religieuse, ethnique, sexiste) de réguler des conflits. Le travail est une occupation banale, dans lequel chacun trouve « naturellement » sa place : la standardiste, la plieuse de boîtes, le sidérurgiste, le mineur et... l'homme à la caméra, un travailleur comme les autres. La société représentée par le film est bien celle des individus, liés entre eux par un programme politique, l'acceptation d'une idéologie implicite, la mise en pratique d'un pacte social que

<sup>79</sup> Sadoul, Georges, "Dziga Vertov", Editions champ libre, 1971.

<sup>80</sup> Chevalier, Jean-Jacques, « Les grandes œuvres politiques de Machiavel à nos jours », Armand Colin, 1970.

nul ne conteste, que nul ne souhaite aménager. Les familles sont « éclatées » (les jeunes enfants qui assistent aux tours de magie ne sont encadrés par aucun adulte).

Les individus, simples silhouettes, n'ont pas « d'histoire », pas de psychologie, pas de profondeur : ils naissent, travaillent, se marient et meurent (le mort, digne, recouvert de fleurs, garde un visage serein d'où sont exclus la vieillesse, la maladie et l'agonie). Seul semble avoir du sens la globalité de la société morcelée, fragmentée, mais qui est guidée, fort heureusement, par le marxisme-léninisme, le seul système politique parfait car basé sur l'analyse scientifique des faits.

Hommes et femmes, dans ce système productif, sont donc interchangeables (à l'atelier, à l'usine). Affranchis du poids et des contraintes des anciennes institutions, ils vont vivre, et... disparaître (seul le cinéma, véritable mémoire sociale, rendra honneur à ces nouveaux héros anonymes en leur conférant l'immortalité). Cette société (apparemment fluide, mobile et flottante) s'ouvre à la consommation, aux loisirs, à un nouveau regard sur le corps. L'uniformisation des comportements, qui seule autorisera la réussite du modèle communiste, ne s'oppose pas à l'émergence de l'individualité. Si la classe ouvrière est toujours présente pour assurer la « base » de cette nouvelle économie (les paysans, qui constituent l'essentiel de la population du pays ayant été « oubliés »), c'est bien au triomphe de la nouvelle « classe moyenne » (désormais ouverte aux nouveautés) que nous assistons. Les découvertes techniques (train, bateau, avion) sont spectaculaires et toujours « magiques ». Pour Vertov, cette révolution technique (« l'électricité ») n'a été possible, répétons-le une dernière fois, qu'avec le triomphe du Communisme. Il s'agit bien d'une singularité du film : les « masses », « souvent valorisées à gauche comme acteurs dynamiques et souverains de l'histoire de la vie politique<sup>81</sup> », laissent ici le premier rôle à des individus singuliers, mais présentés sans psychologie, sans passé, sans histoire.

### **10.3. Une société où perdurent certaines inégalités.**

Dans cette société diurne et estivale, le cycle de la vie se déroule sans heurts apparents. Il y a bien encore, au début du film, quelques « exclus », mais leur situation n'est en rien « dramatique » (ils sont dans la rue, et la rue fait-elle aussi partie de la grande machine communiste. Ils sont simplement « en marge », « à l'écart »). Lorsque la caméra vient les « chercher » pour les inclure dans le film, il s'agit bien aussi d'un geste de solidarité communiste (mais ces marginaux ne seront plus présents lors de la cérémonie cinématographique communiste finale). La vision du monde du travail est idyllique : pas de souffrances, aucune pénibilité, ni mort, ni accident ; nous sommes à l'opposé des « Temps modernes » de Chaplin.

Le « maître » de l'URSS (Staline) est absent du film ; si Marx et Lénine sont mentionnés (un buste pour le premier, un portrait sur un bâtiment pour le second),

---

<sup>81</sup> Dadoun, Roger, « *La psychanalyse politique* », PUF, Que sais-je n° 2948, 1995.

leur discrétion confirme qu'il s'agit bien avant tout d'un hommage au « communisme », en tant que valeur fondatrice de la libération du prolétariat.

#### **10.4. Les machines – le corps « producteur »**

Le « monde-machine ». Alors que le cinéma militant occidental va nous immerger dans un monde du travail synonyme de souffrance et d'exploitation, Vertov nous plonge dans un « monde-machine » (le cinéma est ici une machine comme bien d'autres), d'une précision extraordinaire, qui assure à ses membres l'abondance et la liberté. Cette présentation « orientée » du monde du travail, totalement encadrée et mise en scène par une visée propagandiste, n'est bien entendu ni conforme à la réalité de l'époque, ni une anticipation de notre société « globalisé » de ce début du 21<sup>e</sup> siècle, où le Capitalisme n'en finit pas de soumettre ses salariés à des pressions (sur les salaires, les conditions de travail, l'existence même de l'emploi menacé de délocalisation vers des pays sans droit social où les profits servis aux actionnaires peuvent être plus importants) qui font aujourd'hui de la souffrance au travail un thème majeur de notre presse.

Certes, le paradoxe est grand ! Dans notre société du gaspillage, nous sommes libres et comblés quand nous sommes consommateurs (entièrement tournés vers l'autosatisfaction narcissique), mais notre souffrance est grande quand nous sommes au travail. Les silhouettes du film de Vertov n'ont pas besoin de « Travailler plus pour gagner plus ! » : la mise en place du communisme a mis un terme définitif à toutes les contradictions inhérentes au monde du travail ! La société est figée, mais personne ne conteste la place qu'il occupe, (les seuls conflits visibles sont d'ordre privé et concernent le divorce d'un couple)... Bonheur au présent, confiance aveugle dans le Parti, Bonheur garanti dans le futur !

#### **10.5. le « nouveau » corps / le narcissisme / le corps érotisé**

##### **10.5.1. Un corps « hygiénique », efficace et en bonne santé**

Vertov, de manière implicite, va très simplement nous montrer quels changements bénéfiques le communisme va apporter dans nos vies quotidiennes. Puisque « le corps est pris dans des réseaux de signes qui le conditionnent, le façonnent, le donnent à voir, à entendre, à sentir...<sup>82</sup> », voyons comment cette glorification de l'individu rejoint l'idéal narcissique de nos sociétés : être beau, en bonne santé. Bienvenue dans un monde sans virus, sans microbe, presque sans maladie !

##### **10.5.1.1. L'hygiène**

Historiquement, « entre quête individuelle et préoccupation collective, la conquête progressive de l'hygiène est autant le fait des individus que des gouvernements<sup>83</sup> ». Dans un pays pauvre et essentiellement rural (comme l'était

<sup>82</sup> Marin, Louis, Article « La sémiotique du corps », *Encyclopædia Universalis*, 2006

<sup>83</sup> « L'idéal du corps sain », *Textes et Documents pour la Classe*, n°982, 15/10/2009.

l'URSS dans les années 20), l'hygiène et le soin du corps ne sont pas la priorité. Une nouvelle société se met en place, avec de nouvelles normes corporelles. Vertov va nous indiquer que cette évolution a été librement adoptée, qu'elle est spontanée, festive, ludique (brossage des dents, femme qui se lave). Vertov exalte le confort, le bien-être. Dans une société urbaine qui fonctionne comme une machine, il importe que chaque rouage, chaque partie de la société soit aussi entretenu, pour garantir un fonctionnement harmonieux. Le travailleur, par le soin qu'il porte à son corps, participe à la réussite du projet communiste. Aucune instance, pas même le parti communiste, ne vient délivrer de messages de santé pour éduquer la population. Etrange société, où on se lave, on se maquille, on entretient son corps, on boit, mais dans laquelle on ne mange jamais...

### **10.5.1.2. Le corps morcelé, éclaté**

Le fonctionnement corporel ne peut se comprendre que dans le cadre du fonctionnement social. La description de cette société communiste très paradoxale (le collectif cède la place à l'individualité) comporte un nombre important de plans présentant une partie du corps. Dans une approche dialectique, le corps, comme la société, assigne un rôle défini à chacune de ses composantes ; mais il semble que ce lien soit lointain, utilitaire (on peut noter que le film occulte les relations parentales, et que l'enfant qui vient de naître n'a aucune intimité physique avec sa mère ; sentiments et émotions semblent bannis du film).

Nous avons accepté, nous aussi, que prothèses, organes transplantés et « robots intelligents » puissent nous apporter une aide, quand notre organisme, pour cause de maladie ou de vieillissement, atteint ses limites naturelles. La technologie serait-elle plus fiable que les créations de la nature ? ("A la porte les faiblesses de l'œil humain ! Nous ne pouvons rendre nos yeux meilleurs qu'ils ont été faits, mais la caméra, elle, peut-être indéfiniment perfectionnée<sup>84</sup>"). Certains d'entre nous sont déjà prêts à devenir ce que Isaac Asimov et Philip K. Dick avaient imaginé, des « corps-machines » et autres « hommes bioniques »... (Problématique qui viendra féconder l'oeuvre cinématographique de David Cronenberg).

### **10.5.1.3. Le corps en danger, le corps dérégulé,**

Le film ne nous explique pas les causes du décès de l'homme dont la dépouille est couverte de fleurs et qui va être enterré. La mort est désormais banalisée, elle a perdu sa charge émotive. Par ailleurs, deux causes de troubles à la santé sont évoquées par le film : un accident (la victime sera prise en charge par les secours, rapides et efficaces) et l'alcoolisme (les consommateurs du café semblent tituber dans la rue comme le suggère la caméra). Le monde du travail ne présente aucun danger, ne constitue aucune menace (les sidérurgistes sont précis et efficaces, les ouvrières soumises à des « cadences infernales » ne ressentent aucun stress, pas même la moindre fatigue). Si l'alcool constitue un danger, c'est bien au plan

---

<sup>84</sup> Vertov, Dziga, "Conseil des Trois du 10.4.1922", (in) Vertov, "Articles, journaux, projets", Cahiers du cinéma, UGE, 10/18, n°705, 1972

social (et politique). La caméra filme un portrait de Lénine qui vacille (une terrible injure pour ce grand prophète de la nouvelle religion communiste !). Le message est clair : un bon communiste vit sainement et n'a que faire de l'alcool et des autres produits stupéfiants !

Notre société « hypermoderne » se caractérise plutôt par des comportements marqués par l'excès : « excès de consommation, excès de jouissance, excès de pressions, de sollicitations, de stress ; dans le flux ininterrompu des événements dans lesquels l'individu est plongé, peut-il encore éprouver autre chose que des sensations ? <sup>85</sup> ».

### 10.5.2. Un corps narcissique

Les critères de la Beauté sont spécifiques à chaque société. Il est donc difficile de définir si Vertov a « choisi » les personnes retenues dans le montage final, et de savoir quelle part ont joué les valeurs esthétiques dans ces choix. Il est certain que le film propose une approche du corps qui ne se limite pas à la seule hygiène corporelle. Dans le film, des hommes se font raser, des femmes se maquillent (d'autres tentent d'affiner leur silhouette « dans les salles de gymnastique équipées de machines – manivelles, poulies, treuils, échelles - que l'on vient d'inventer pour obliger le corps à travailler <sup>86</sup> »).

Hommes (y compris « L'Homme à la caméra ») et femmes pratiquent une thalassothérapie simple et naturelle. Sans doute y a-t-il de la part de Vertov des critiques implicites du mode de vie « bourgeois » des « Nepmen » fortunés qui ont le loisir de soigner leur apparence, mais, au final, le réalisateur semble partager l'intérêt de cette quête vers une Beauté « naturelle » telle que seul le prolétariat peut la montrer au monde. Sur la plage, synonyme de vacances, le corps s'abandonne, libre, aux bienfaits du soleil. Le bronzage du citadin est valorisé, celui, lié au travail, du paysan, est oublié... Le cinéma de Vertov pourrait même, si l'on en croit son auteur, être bénéfique, allant jusqu'à fortifier le moral de la population ("Avec le ciné-drame, on a la gorge serrée. Avec le ciné-œil, on reçoit au visage le frais vent printanier, l'immensité de la vie <sup>87</sup>").

Comme une machine, le corps est « travaillé », embelli. Les personnes filmées par « L'Homme à la caméra » soignent leur apparence (maquillage, accessoires, vêtements de qualité). Les handicaps, les difformités ne concernent pas cette société utopique.

Vertov en a bien l'intuition, « l'esthétisation de l'apparence corporelle est devenue conquête sur la nature et le hasard <sup>88</sup> ». Il nous faut aujourd'hui apprendre à modeler notre corps-matériau : saurons-nous, puisque nous en avons la responsabilité, rendre notre corps éternellement jeune ?

---

<sup>85</sup> Aubert, Nicole, « Que sommes-nous devenus ? », *Sciences Humaines*, n° 154, 01/11/2004.

<sup>86</sup> Vigarello, Georges, « Corps, beauté, sexualité » (in) « *Les grands dossiers des Sciences Humaines* », 01/12/2008.

<sup>87</sup> Vertov, Dziga, "Drame artistique et ciné-œil", (in) Vertov, "*Articles, journaux, projets*", Cahiers du cinéma, UGE, 10/18, 1972

<sup>88</sup> Queval, Isabelle, « *Le corps aujourd'hui* », Gallimard, Folio essais, n° 503, 2008.

### 10.5.3. Un corps érotisé, une société qui libère les pulsions archaïques.

Nous pensons à tort que la grande période de libération sexuelle va se produire aux USA dans les années soixante. De ce fait, on oublie que « la période de la NEP a été propice au développement de théories sociales visant à révolutionner la vie quotidienne, à changer l'esprit petit bourgeois des gens, leurs habitudes, leurs préjugés. La place de la sexualité dans ce courant est importante : une nouvelle attention est apportée au corps, à la nudité. La transparence des rapports sociaux implique la visibilité de tous par tous. On a même envisagé, alors que dans les années vingt fleurissent les associations de nudistes, le port de vêtements transparents !<sup>89</sup> ».

Si l'on compare les corps décrits par Vertov à ceux proposés par son grand contemporain Eisenstein (« du côté d'Eisenstein nous sommes face à des corps prolétaires, bandés par le labeur ou mobilisés par la lutte, dont le cinéaste clame la pureté, le combat et le triomphe sans tache face à l'oppression, corps qu'il glorifie un peu naïvement<sup>90</sup> »), on sera forcé de reconnaître la modernité du regard de Vertov, son désir de valoriser le prolétariat, sans le sacrifier.

"Le film décline toutes les facettes du processus de la vision, surplombante, en gros plan, accélérée, ralentie... Mais l'homme à la caméra n'est pas un voyeur, c'est un travailleur, au même titre que les mineurs de charbon<sup>91</sup>". Ce point de vue mérite discussion. Incontestablement, quand nous participons à un spectacle cinématographique, nous sommes des spectateurs, nous assistons à une représentation faite d'images et de sons qui se succèdent dans un ordre voulu par le cinéaste. Sommes-nous pour autant des « voyeurs » ? Questionnons tout d'abord la définition de ce terme : « Le voyeurisme désigne la pratique qui consiste à épier autrui, souvent à son insu, dans son intimité quotidienne : habillage et déshabillage, soins intimes, flirt et rapports sexuels ; on connaît bien les moyens utilisés par les voyeurs : trous dans les murs, les cloisons d'une part, jumelles, lunettes, appareils de photo ou de prises de vue d'autre part<sup>92</sup> ».

Ceci posé, il existe bien deux catégories d'images dans le film : celles qui ne correspondent pas à cette définition (une cheminée d'usine, une locomotive à vapeur, un dépôt de tramways) et d'autres qui correspondent partiellement à cette définition (un accouchement, la foule recueillie qui accompagne le corbillard, une danseuse). Mais, il faut bien le reconnaître, certains plans du film sont, de ce point de vue, particulièrement ambigus... (« L'Homme à la caméra » filme à son insu les jambes d'une femme allongée sur un banc, des femmes nues sur la plage, enduites de boue, une femme qui se lave, sans oublier ce plan tout à fait étonnant,

---

<sup>89</sup> Albéra, François, article « Soviétique » (in) Bergala, A, Leboutte, P. (dir.) « *Une encyclopédie du nu au cinéma* », éditions Yellow Now, 1994.

<sup>90</sup> Revault d'Allonnes, Fabrice, article « Erotisme prolétarien » (in) Bergala, A, Leboutte, P. (dir.) « *Une encyclopédie du nu au cinéma* », éditions Yellow Now, 1994.

<sup>91</sup> Article "L'Homme à la caméra" – Encyclopédie Larousse – site internet : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/film> consulté le 01/10/2009.

<sup>92</sup> Bonnet, Gérard, « *Les perversions sexuelles* », PUF, Que sais-je, N°2144, 1983.

une contre-plongée sur les jambes des passagers... et des passagères qui descendent du paquebot !).

Ici, Vertov anticipe (en est-il forcément conscient ?), la libération des moeurs et des regards qui va, suite aux luttes féminines, bouleverser le rapport au corps et à l'intime tout au long du 20<sup>ième</sup> siècle. Le cinéma pornographique, les images intimes offertes sans contrainte dans le cyberspace, la publicité fondée sur le recul des derniers tabous sexuels et enfin l'émergence de la télé réalité<sup>93</sup> – télé poubelle, trash TV -, tout cela est en germe dans ce film de Vertov.

Le film – qui a banni toute psychologie et tout désir - se contente d'un rapport « naturel » aux choses, mais notre société marchande contemporaine a compris tout l'intérêt qu'elle pouvait tirer de la marchandisation des pulsions les plus intimes... (« Dans la société capitaliste, le corps est complètement inséré dans le cycle de la marchandise dont il partage l'existence ; on vend des pulsions érotiques, des fantasmes, des baisers comme on vend des savonnettes ou des bananes. Dans la prostitution, les clients achètent la valeur d'usage du corps féminin<sup>94</sup> »).

#### **10.6. Le corps sportif, le corps en liberté**

Aujourd'hui, « le sport est dominé par un triple pouvoir : le pécuniaire, le médical et le médiatique<sup>95</sup> ». Le sport est devenu un spectacle, confié à des professionnels, qui doivent permettre aux sponsors et aux financeurs de voir fructifier leur investissement. Par exemple, pour vendre des images de football sur les téléphones portables, le calendrier du championnat a été aménagé pour que, chaque jour, le spectateur soit incité à acheter ces images. Dans « L'homme à la caméra », le corps du sportif reste « banal », quelconque<sup>96</sup>. Nous sommes à l'opposé des « corps sculptés » que vont fabriquer les entraînements modernes. Le geste seul (danseuse, coureurs, gardiens de but) est observé, analysé, y compris par le ralenti et l'arrêt sur image. Vertov filme bien des compétitions de sports d'équipe (football), mais il le fait caméra à l'épaule, filmant souvent les jambes des joueurs en mouvement, et nous empêchant donc de « prendre parti », de nous enthousiasmer pour l'une ou l'autre des équipes. D'ailleurs, aucun des participants ne semble se soucier de ses performances... Comme les spectateurs présents autour du stade, nous assistons à un spectacle intense mais sans enjeu, simplement agréable et divertissant, comme peut l'être le sport de rue. Encore une fois en avance sur son époque, le réalisateur célèbre le « sport plaisir », le bonheur du « vivre ensemble » (cours de natation, séance de gymnastique) qui, semble-t-il, est le meilleur régime pour notre organisme (« La seule pratique sportive qui paraisse constamment bonne pour la santé correspond à une activité

---

<sup>93</sup> En 2001, les Cahiers du Cinéma avaient classé le phénomène « trash » *Loft Story* dans la liste des dix meilleurs... films de l'année !

<sup>94</sup> « Quel corps ? » Maspéro, Petite collection Maspéro, 1975.

<sup>95</sup> Vincent, Gérard, « Une histoire du secret ? » (in) Aries, P., Duby, G. (dir.) « *Histoire de la vie privée* », Seuil, Points Histoire, H264, 1999.

<sup>96</sup> Nous sommes ici très loin du film hitlérien et raciste (« les Dieux du stade ») que Léni Riefenstahl, mélangeant antiquité grecque et « suprématie raciale germanique », consacra aux Jeux Olympiques de Berlin en 1936.

modérée et régulière, en dehors de tout esprit de compétition, et dans des conditions de détente agréables », estime le docteur de Lignères, endocrinologue<sup>97</sup>). Pas de course au profit, pas de projet collectiviste comme dans les pays communistes contemporains (Chine), donc pas de compétition ! Rien qu'un sport pratiqué « à la carte ».

Mais ce n'est pas pour autant que le sport n'est pas une école de courage et de volonté. Nous allons constater que « l'Homme à la caméra » ne va pas hésiter à escalader les cheminées industrielles, à filmer sur une moto lancée à toute vitesse, à utiliser une fragile nacelle surplombant les eaux en furie d'un gigantesque barrage. Vertov anticipe ici les sports extrêmes (alpinisme à mains nues, plongée en apnée, saut à l'élastique) qui nous fascinent aujourd'hui. Certains « entrepreneurs aventuriers » (comme M. Richard Branson – milliardaire hyperactif qui a fait fortune dans les transports, les produits financiers et le téléphone mobile -, mais qui est aussi le premier homme à avoir traversé l'Atlantique en montgolfière) ont compris l'intérêt médiatique qu'ils pouvaient retirer de leurs exploits sportifs (bien réels !) pour améliorer leur image de marque.

Malgré les prédictions des Cassandre marxistes (« la crise du sport contribue à approfondir la crise du capitalisme monopoliste d'Etat<sup>98</sup> »), jamais les salaires des stars du ballon rond n'ont autant fait rêver les jeunes des « banlieues » ou des « favelas »... Notre « idéal du corps » nous confronte à une nouvelle angoisse (« Quand suis-je sûr d'être en bonne santé, bien entraîné, suffisamment beau, suffisamment rajeuni ?<sup>99</sup> ») que nous allons soigner par les produits miracles que sait nous fournir la société marchande (chirurgie esthétique, crème « anti-âge », Oméga 3, Botox<sup>100</sup>, etc.). Il est possible que cette fuite en avant, cette pression de la société de consommation qui nous fait vivre dans l'urgence, loin de nous libérer, nous installe dans une nouvelle forme de dépendance (dont profitent les industries pharmaceutiques et agro-alimentaires), une « aliénation » sans fin dont nous n'aurions même pas conscience ...

### **10.7. Le totalitarisme occulté**

Le cinéaste Vertov a produit une œuvre très engagée au service du communisme tel qu'il s'est mis en place en URSS après 1917. Si « l'homme à la caméra » est toujours reconnu aujourd'hui comme un film important dans l'histoire du cinéma, le reste de l'œuvre cinématographique de Vertov, trop proche de la propagande, trop éloignée de l'Art, est tombée dans l'oubli (« On apprécierait davantage les séduisantes théories de Dziga Vertov si elles ne renvoyaient, en fin de compte, à une idéologie totalitaire, comme le prouvent abondamment ses autres films<sup>101</sup> »).

---

<sup>97</sup> Bozonnet, François, « *Sport et société* », Le Monde Editions, 1996.

<sup>98</sup> Brohm, Jean-Marie, « *Critiques du sport* », Christian Bourgois, « série rouge », 1976.

<sup>99</sup> Queval, Isabelle, « *Le corps aujourd'hui* », Gallimard, Folio essais, n° 503, 2008.

<sup>100</sup> L'injection de Botox permet de gommer les rides d'expression de façon temporaire (entre 300 et 500 euros la séance).

<sup>101</sup> Beylie, Claude, « *Les films clés de l'histoire du cinéma* », Reconnaître comprendre, Larousse, 2002.

## 10.8. L'information spectacle

Le refus du recours à la fiction, l'utilisation d'un matériel documentaire, « pris sur le vif », l'immersion dans la vie la plus quotidienne de chacun, tels sont les ingrédients d'un type de communication qui nous est désormais familier. Vertov est un spécialiste reconnu du travail sur l'actualité, mais dans une perspective très particulière, puisque propagandiste. Ici l'idéologie qui sous-tend les images est implicite, elle a été « masquée », mais reste bien présente.

« L'homme à la caméra » nous submerge dans un véritable déluge d'images... sans Héros, apparemment sans histoire. Nous avons basculé dans le monde « moderne », celui où, selon Andy Warhol, « A l'avenir chacun aura son quart d'heure de célébrité mondiale » (étonnante séquence où les spectateurs rassemblés dans la salle de cinéma contemplant, amusés et ravis,...leur propre image). Mais ce n'est pas le journal « de la Russie profonde », l'équivalent du 13 Heures de Jean-Pierre Pernaut sur TF1. Non, il est plutôt question ici de la reconnaissance, dans ce temple qu'est devenu le cinéma, de cette classe moyenne, ni trop riche ni trop pauvre, qui sera la mesure idéale du « tovarich<sup>102</sup> » communiste de demain.

Par une fulgurante anticipation, Vertov nous propose (pour s'en émerveiller), un monde où la sensation et l'émotion (un blessé pris en charge par des passants, une ambulance qui fonce dans les rues de la ville) l'emportent sur l'explication et la construction du sens, donc sur la réflexion.

Sans doute devons-nous nous méfier des interprétations trop liées à notre propre environnement médiatique : quand Vertov filme « l'homme à la caméra » qui filme à son tour les « Nepmen » dans leurs calèches ou leurs luxueuses voitures, il s'agit certainement pour lui de dénoncer ces « dérives » économiques qui, certes ont permis de donner un nouveau souffle au pays, mais qui l'éloignent par le fait de la « pure orthodoxie » marxiste. Vertov n'apprécie guère les « Nepmen », et nous les présente dans leur réalité de privilégiés, de « parasites » sociaux ("Comme il fallait s'y attendre, les premières réalisations russes nouvelles qu'on a pu voir rappellent les vieux modèles artistiques autant que les Nepmen rappellent la vieille bourgeoisie<sup>103</sup>").

Pour nous, ces images ont une tout autre signification : elles sont valorisantes, puisque nous sommes désormais accoutumés à vivre au plus près des politiques (les journalistes de la télévision, sur des motos, tentent d'obtenir la « première déclaration » du nouveau Président de la République, qui roule vers l'Elysée), ou des « people » et des sportifs dont la vie passionnante nous permet, dans un monde aux références collectives floues, de nous inventer des mythologies personnelles en « oubliant » un instant les petits soucis du quotidien... et le réchauffement climatique. Ces images nous surprennent également car elles mélangent l'exceptionnel (un accident, un blessé) avec le banal, l'ordinaire (une ouvrière au travail, un tramway qui arrive à l'heure, une monteuse qui travaille

---

<sup>102</sup> Camarade

<sup>103</sup> Vertov, Dziga, "Résolution du conseil des trois du 10.4.1923", (in) Vertov, "Articles, journaux, projets", Cahiers du cinéma, UGE, 10/18, n° 705, 1972

sur son film). Précisons à nouveau que ce banal, ce quotidien doit être admiré, car il renvoie aux prodiges (en termes de production industrielle et d'organisation sociale) réalisés par le communisme.

Le rythme, la frénésie des images rappellent aussi que notre époque est en voie de saturation sensorielle et informationnelle (« L'homme saisi dans l'actualité ne peut rester qu'à la superficie des événements, il est emporté dans le courant, il ne peut à aucun moment prendre un repère pour juger et apprécier, il ne peut jamais s'arrêter pour réfléchir. Il n'y a jamais de prise de conscience ni de lui, ni de sa condition, ni de sa société, pour celui qui vit dans l'actualité<sup>104</sup> »). Vertov aurait été parfaitement à l'aise dans notre monde contemporain, lui qui imaginait aussi des "ciné-réclames" [d'intérêt général] projetées dans des ciné-wagons, des péniches-cinéma et même des ciné-carrioles<sup>105</sup> !

## 10.9. Le cinéma dans le cinéma

### 10.9.1. Une problématique très utilisée dans l'histoire du cinéma

La mise en abîme du film dans le film est maintenant un procédé qui nous est familier. Buster Keaton, avec *Le Caméraman*, va nous raconter, également en 1928, les mésaventures d'un caméraman qui filme, hors des studios, les événements de la vie quotidienne (son personnage risque souvent sa vie dans ces tournages, parfois très dangereux). "La mise en abîme peut s'exercer en peinture (*Le mariage Arnolfini*, *Les Menines*) en littérature ou au cinéma, Fellini (*Huit et demi*), Donen (*Chantons sous la pluie*), Woody Allen (*La rose pourpre du Caire*), Marcel Pagnol (*Le Schpountz*), Wilder (*Sunset Boulevard*), Truffaut (*La nuit américaine*) et bien d'autres l'ont pratiquée. La mise en abîme ne se contente pas de redoubler un texte, mais elle sollicite la réflexion du spectateur<sup>106</sup>". D'une manière générale, "le film dans le film sert toujours au cinéaste soit d'auto-justification, soit de confession, soit encore d'expression de ses doutes et des ses interrogations de créateur<sup>107</sup>". Avec "L'homme à la caméra", Vertov nous propose une réflexion tout à fait particulière sur le cinéma; selon la distinction de Nicolas Schmidt, son film "porté" (l'Homme à la caméra, le film qui est proposé aux spectateurs dans la salle de cinéma) est le même que le film "porteur" (L'Homme à la caméra, le film que nous analysons). Il s'agit bien, comme l'a suggéré Marc Cerisuelo, d'un "métafilme", concept "qui prend pour objet le cinéma, qui procure une connaissance d'ordre documentaire ou vraisemblable, et élabore un discours critique à propos du cinéma<sup>108</sup>".

---

<sup>104</sup> Ellul, Jacques, « *Propagandes* », Armand Colin, 1962.

<sup>105</sup> Vertov, Dziga, "Résolution du conseil des trois du 10.4.1923", (in) Vertov, "Articles, journaux, projets", Cahiers du cinéma, UGE, 10/18, n° 705, 1972

<sup>106</sup> Poirson-Dechonne, Marion, "Irma Vep d'Assayas, de l'anagramme à la mise en abîme" (in) "*Le cinéma au miroir du cinéma*", Cinémaction n°124, Corlet, 2007.

<sup>107</sup> Prédal, René, "le "je" dans l'abîme du cinéma français", (in) "*Le cinéma au miroir du cinéma*", Cinémaction n°124, Corlet, 2007.

<sup>108</sup> Schmidt, Nicolas, "Les usages du procédé de film dans le film", (in) "*Le cinéma au miroir du cinéma*", Cinémaction n°124, Corlet, 2007.

## **10.9.2. Le cinéma, une technique que le peuple peut et doit comprendre**

Le spectateur, cultivé ou analphabète, est donc invité à assimiler la complexité de l'art cinématographique ("Des centaines de milliers, des millions de citoyens de la République de Russie, devront éduquer leurs sens devant l'écran lumineux du cinéma<sup>109</sup>"). Certes, le spectacle du réel est fascinant, il peut même nous sidérer. Cette "captation" inédite du réel est la force incontestable, le pouvoir magique du "ciné-œil". A la fois, il convient de "sacraliser" le spectacle cinématographique qui a le pouvoir de nous faire découvrir ce que l'œil humain ignore, à la fois il faut s'émerveiller de la qualité du travail effectué par l'équipe technique (caméraman, monteuse), de leur engagement au service de leur art, mais il convient aussi de garder un peu de sens critique, et de comprendre qu'il est aussi question de manipulation du spectateur... Si nous ne saurons rien des secrets professionnels du prestidigitateur qui effectue son numéro devant les enfants, Vertov nous montrera nous dévoilera quelques uns de ses "secrets de fabrication" (chaque fois que le caméraman est filmé en train de filmer, où lorsque des charrettes ou des trains semblent l'écraser; un plan complémentaire viendra expliquer le subterfuge utilisé pour composer ce plan inattendu). Demiurge caché, le réalisateur est pourtant partout présent dans ce film sans acteurs et sans scénario, mais il s'efface devant son projet qui est totalement au service du combat communiste ("Tous les travailleurs doivent se voir mutuellement pour que s'établisse entre eux un lien étroit et indestructible<sup>110</sup>"). Le procédé du "film dans le film" illustre à merveille l'adéquation entre cet art "nouveau" et "révolutionnaire" que constitue le cinéma, et la nouvelle société soviétique, société idéale qui a éprouvé, le temps de la victoire venu, le besoin de contempler sa propre image, désormais figée pour l'éternité...

## **10.10. Une nouvelle conception de l'art**

### **10.10.1. Au début du 20<sup>ième</sup> siècle**

"L'homme à la caméra" est une œuvre d'avant-garde qui refuse de soumettre l'œuvre à la seule restitution des apparences. Nous pouvons constater que certains mouvements artistiques qui vont apparaître au début du 20<sup>ième</sup> siècle vont trouver un écho dans le film:

- "Le futurisme de F. T. Marinetti, en 1909, qui affirme que "les splendeurs de ce monde se sont enrichies d'une beauté nouvelle, celle de la vitesse. Une automobile de course est plus belle que la *Victoire de Samothrace*". Tournés vers le futur, les peintres futuristes font l'éloge d'un monde technologique rassurant. La modernité, la trépidation de la vie urbaine, la vitesse, les nouveaux moyens de transport les passionnent. Les lettres, les

---

<sup>109</sup> Vertov, Dziga, "Тéатрална́я Москва", n°50, 1922, (in) Vertov, "Articles, journaux, projets", Cahiers du cinéma, UGE, 10/18, 1972.

<sup>110</sup> Vertov, Dziga, "Lettre aux Kinoks du sud", (in) Vertov, "Articles, journaux, projets", Cahiers du cinéma, UGE, 10/18, 1972

signes aident à la compréhension du sujet<sup>111</sup>". Le critique Georges Sadoul range Vertov dans les futuristes ("Le futuriste Vertov, qui refusait toute mise en scène, s'opposait au constructiviste Koulechov qui, tout au contraire, poussait à l'extrême les éléments de la mise en scène<sup>112</sup>").

- Dans le domaine de la sculpture, Raymond Duchamp-Villon propose en 1914 *Cheval*, une œuvre qui veut allier force vitale et force mécanique ("Aux membres de l'animal se substituent bielles, essieux, engrenages, rouages. L'anatomie devient machine. La sculpture recherche la fusion du monde mécanique et du monde organique<sup>113</sup>").
- Le constructivisme dans lequel Tatline chercha à abolir totalement l'art. "L'avant-garde russe posa comme principe que l'artiste devait devenir un technicien dans une société technologique, et utiliser les outils et les matériaux de production moderne. "Notre constructivisme", déclarait en 1920 Alexei Gan, "a déclaré une guerre inconditionnelle à l'art, car les moyens et les qualités de l'art ne sont pas en mesure de donner une forme systématique aux sentiments d'un milieu révolutionnaire<sup>114</sup>". Tatline va tenter de construire un nouvel art à partir d'objets utilitaires réels. Quand Tatline propose un nouveau monument, « ce dernier doit s'inscrire dans la vie sociale et culturelle de la ville ; le monument moderne doit contenir des clubs, des salles de conférence et de propagande, un écran pour la projection de films, une cantine, une imprimerie, bref tout ce dont a besoin l'homme contemporain<sup>115</sup> ».
- Dans les années vingt, le purisme (avec Fernand Léger) s'attachera à la représentation des objets de la vie quotidienne.
- Après la guerre de 14/18, le mouvement Dada, conduit par Tristan Tzara, va remettre en question les formes même de l'art. Le plus intellectuel des dadaïstes, Marcel Duchamp, va, sur le ton de la plaisanterie, provoquer une mutation artistique en inventant les *ready-made* (Duchamp affirme ironiquement que tout objet peut-être transformé en œuvre d'art rien qu'en l'étiquetant comme telle, même s'il s'agit d'un urinoir en porcelaine (*Fontaine*, 1917). Le réel le plus trivial, le plus quotidien, peut maintenant entrer légitimement dans le domaine de l'art. Il s'agit bien de la plus radicale des remises en cause de l'idéologie esthétique traditionnelle.

### **10.10.2. Une conception novatrice de l'œuvre d'art et de ses rapports avec la société**

Le film anticipe d'autres bouleversements artistiques qui vont se manifester dans les années 60, quand la vie quotidienne américaine va inspirer à son tour les artistes (Pop'art) : Andy Warhol immortalisera la célèbre boîte de soupe Campbell (puisqu'il affirmait que "tous les sujets se valent"), tandis que Roy Lichtenstein

---

<sup>111</sup> Fride R.-Carassat, Patricia, "Les mouvements dans la peinture", Larousse, Comprendre, reconnaître, 2003.

<sup>112</sup> Sadoul, Georges, "Dziga Vertov", éditions champ libre, 1971.

<sup>113</sup> Blistène, Bernard, "Une histoire de l'art au 20<sup>ième</sup> siècle", Centre Pompidou, 1999.

<sup>114</sup> Lucie-Smith, Edward, "L'Art d'aujourd'hui", Nathan, 1976.

<sup>115</sup> Petrova, Evgénia, "La Russie et les avant-gardes", Fondation Maeght, 2003.

revisitera la bande dessinée. Le Pop'art reçoit un large accueil et devient, par le retour à une figuration facile, un phénomène de société. Mais nous sommes très éloignés de l'URSS des années 20, puisque ici "les thèmes de la publicité et du marketing constituent un fondement légitime de l'art"<sup>116</sup>. Il reste difficile de préciser si ces artistes ont manié l'ironie pour moquer la société de consommation, ou s'ils constituent la réussite de l'adaptation des principes de production et de consommation au domaine de l'art (les déchets, les rebuts vont intégrer désormais les œuvres d'art).

En tout état de cause, la mode a peu à peu remplacé les avant-gardes, et l'artiste n'hésite plus à transformer le moindre de ses faits et gestes en marchandise. Dans un contexte post-moderne où prime la valeur monétaire des œuvres, très rares sont les artistes plasticiens qui revendiquent aujourd'hui une appartenance à un courant politique. L'art devient objet de spéculation (« le placement dans les œuvres d'art n'étant pas fondamentalement différent du placement en Bourse<sup>117</sup> »): certains chefs-d'œuvre sont soigneusement gardés dans des coffres-forts, loin des yeux du public... Désormais les artistes ne distinguent plus le "bon" du "mauvais" goût : rien n'est illégitime (« Pas plus la collaboration de Pierre Boulez et de Frank Zappa que la cohabitation du jean et du smocking<sup>118</sup> »). Les idéologies sont mortes, "l'opposition entre l'art et l'argent (le "commercial") est le principe générateur de la plupart des jugements qui, en matière de théâtre, de cinéma, de peinture prétendent établir la frontière entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas, entre "l'art traditionnel" et l'art d'"avant-garde"<sup>119</sup>". Vertov semble lui aussi appartenir à cette époque à venir, et inscrire son travail « dans la culture de l'égalité qui ruine inéluctablement la sacralité de l'art et revalorise corrélativement le fortuit, les bruits, les cris, le quotidien<sup>120</sup> ».

Dans ce contexte où les valeurs les plus "classiques", les plus reconnues sont mises à mal, quelques militants enthousiastes, en France, tentaient encore de réfléchir (sur les traces de Vertov et du cinéma révolutionnaire qui avait accompagné les premières années de l'URSS) au rôle qui pourrait être confié au cinéma dans la prochaine Révolution politique et sociale qui, ils en avaient la certitude, n'allait pas tarder à éclater.

## **11. Cinéma et lutte des classes en France dans les années 70 : quand le doute a remplacé la croyance au "grand soir".**

« Vertov assignait au ciné-œil la tâche de porter la perception dans la matière, afin « d'unir une perception non humaine au surhomme de l'avenir, la communauté matérielle et le communisme formel ». Qu'est-il advenu de tous les

---

<sup>116</sup> Lippard, Lucy R., *"Le Pop Art"*, Thames & Hudson, 1997.

<sup>117</sup> Fragonard, Michel, article « Marché de l'art », (in) « *La culture du 20<sup>ième</sup> siècle* », Bordas, Les Actuels, 1995.

<sup>118</sup> Ferry, Luc, « *Homo aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique* », Grasset, 1990.

<sup>119</sup> Bourdieu, Pierre, *"Les règles de l'art"*, Seuil, Libre examen, 1992.

<sup>120</sup> Lipovetsky, Gilles, « *L'Ere du vide* », Gallimard, Folio essais, n°121, 1992.

espoirs révolutionnaires du cinéma, de sa foi pour la transformation du monde et des hommes ? »<sup>121</sup>.

On connaît maintenant le destin de l'avant-garde cinématographique soviétique, "mise au pas" et broyée par le "réalisme socialiste" de Staline. Les théories du "ciné-œil", les propositions de Vertov ont-elles eu une descendance, notamment en France ? Examinons comment, dans les années 70, deux courants politiques inspirés du marxisme (extrême gauche et communistes) envisageaient la place du cinéma dans la révolution prolétarienne à venir<sup>122</sup>. Nous verrons par ailleurs que la réflexion sur l'esthétique des films militants restait elle aussi d'actualité. Force est de constater que ces débats, politiques et esthétiques, sont maintenant quasi-inexistants... L'effondrement du Communisme avait bel et bien été anticipé par des auteurs comme Raymond Aron, qui constatait, à la même époque, que « le régime dit capitaliste, celui qui se définit par la propriété des instruments de production et les mécanismes du marché, n'entraîne pas à la paupérisation des masses, il ne provoque pas la scission du corps social en une faible minorité d'exploiteurs et une masse d'exploités (...) Le capitalisme peut dissiper le prestige mythologique révolutionnaire et inciter les hommes à résoudre raisonnablement des problèmes plus techniques qu'idéologiques ; car le fait majeur de notre époque, ce n'est ni le socialisme ni le capitalisme, mais le développement gigantesque de la technique et de l'industrie<sup>123</sup> ».

Sommes-nous aujourd'hui, pour autant, dans une société apaisée car « sans idéologie » ?...

Pour l'instant, évoquons les différentes formes de contestation sociales, culturelles et cinématographiques dans le bouillonnement de la France des années 70 (Si Vertov connaissait dans cette période une phase d'oubli relatif, Guido Aristarco rappelait à « l'avant-garde » cinématographique « la nécessité de reconnaître la grandeur et le génie d'Eisenstein, toujours actuel, et actuel aussi sur le plan de l'art et du renouvellement du langage<sup>124</sup> »).

### **11.1. "Arrêtez votre cinéma" par le collectif (extrême gauche) "cinéma de Quat'sous"<sup>125</sup>.**

En France, en 1977, le capitalisme est contesté, mais l'élection présidentielle de 1974 (qui a vu la victoire du Président Giscard d'Estaing) est un échec pour les forces "de gauche". Le cinéma se voit concurrencé par la télévision. Pour résister à la baisse de la fréquentation, le secteur vit une période de forte concentration, et une mutation profonde avec la fermeture des salles (de banlieue, des petites villes) et l'ouverture des multiplexes en centre-ville.

---

<sup>121</sup> Marrati, Paola, « Gilles Deleuze, cinéma et philosophie », PUF, Philosophies, 2003.

<sup>122</sup> Il faudra attendre Mai 1981 pour que, avec l'élection du Président François Mitterrand, la Gauche arrive au pouvoir en France (alliance des Socialistes, des Communistes et des Radicaux de gauche).

<sup>123</sup> Aron, Raymond, « *Marxismes imaginaires, d'une sainte famille à l'autre* », Gallimard, Folio N° 319, 1970.

<sup>124</sup> Aristarco, Guido, « *Marx, le cinéma et la critique de films* », « *Etudes cinématographiques* » n° 88-92, Lettres Modernes Minard, 1972.

<sup>125</sup> Collectif "Cinéma de Quat'sous", "Arrêtez votre cinéma !", La Pensée sauvage, 1977.

### **11.1.1. Comment les militants d'extrême gauche analysent la situation du cinéma dans la France capitaliste.**

"Le cinéma était un art populaire : les cinéphiles ont aidé les capitalistes à le transformer en une marchandise de luxe; le cinéma est devenu un "Art bourgeois" (le prix des places est désormais prohibitif, le discours critique des intellectuels – les adeptes de "l'Art et Essai" - éloigne le peuple). Désormais le destin du cinéma français est entre les mains de quelques "décideurs", à Paris, tout cela sous l'œil vigilant des dirigeants de l'industrie cinématographique américaine qui veillent à leurs intérêts. Le Groupement d'intérêt Economique Gaumont-Pathé, plus que jamais, est le représentant officiel de la grande bourgeoisie".

Bien sur, "le peuple a toujours raison"; mais il est "trahi" par les intellectuels : "Intellectuel n'est pas synonyme d'intelligent ! Le cinéma devient pour eux réflexion, nombrilisme, masturbation (le débat sur "signifiant-signifié"). Dans les temples de l'Art et Essai, le savoir supprime l'argent. Etudiants, universitaires et cadres viennent dans ces salles compléter la panoplie du parfait intellectuel de gauche; ils croient s'ouvrir au monde, mais ils ne font que s'enfermer dans leurs castes. Le cinéma bourgeois les occupe tout en les écartant des couches populaires".

Le public populaire consomme des "superproductions qui vantent la suprématie Yankee, ou des comédies françaises qui ne sont que l'étalage complaisant d'une bourgeoisie conformiste. Le spectateur populaire, victime d'un matraquage publicitaire, va au cinéma pour se divertir, pour rire, pour fuir sa vie quotidienne. Mais, d'une façon générale, le public populaire n'attache pas une grande importance au film. Il va passer un bon moment au cinéma, c'est tout. En vérité, le public populaire est bruyant, mange des cacahouètes pendant la projection pour mieux se défendre contre le bourrage de crane. Le public populaire voit le film avec une "attention oblique". C'est le meilleur moyen de résister à "l'invasion sur nos écrans de l'american way of life".

Le programme "Art et Essai" devient, peu à peu, "la culture bourgeoise officielle au cinéma; il isole et occupe les intellectuels en leur donnant "la Culture".

Y-a-t-il encore une "avant-garde" cinématographique ? "Les films "Art et Essai", vus hors de portée des éclats de la capitale, font hésiter entre le sarcasme et la consternation. Même s'ils font référence à la distanciation (pauvre Brecht), que ces films sont éloignés du terrain des luttes sociales !<sup>126</sup>".

### **11.1.2. Que faire pour que le cinéma accompagne la révolution à venir ?**

Constat : "l'absence quasi totale d'alternative à la débilite réactionnaire"...

Quelques personnalités résistent au naufrage : "Tati : les sentiments de Tati sont clairs, le comique n'y est pas faussement gratuit, le public n'est plus pris pour un imbécile, mais pour un ensemble de personnes responsables capable d'avoir une opinion sur ce qu'on lui présente".

---

<sup>126</sup> Collectif "Cinéma de Quat'sous", "Arrêtez votre cinéma !", La Pensée sauvage, 1977

"Allio : Moi Pierre Rivière..." est un film très en avance par rapport aux Bergman, Fellini et Resnais dans son langage et qui a l'avantage d'être lisible par tous. Sont également à promouvoir : les films du Tiers-monde et les films militants des pays industriels avancés.

"Vauthier : avec l'unité de production cinéma Bretagne (UPCB), Vauthier se veut d'abord au service de la Bretagne, et par extension au service du socialisme; Vauthier affirme : "Nous ne cherchons pas à faire joli, à ronronner sur un écran. Ici, en Bretagne, en tournant avec les travailleurs, en diffusant nos films et ceux des autres, nous voulons aussi créer une prise de conscience en reflétant les problèmes que le système capitaliste sécrète. Les recherches esthétiques ? Nous discutons simplement pour savoir ce qui reflète le mieux, ce qui porte le plus. C'est là toute notre esthétique".

Le cinéma est en crise : "pour que les gens des couches populaires s'intéressent de nouveau au cinéma, il est peut-être temps de leur proposer d'autres marchandises que des navets, trouver des films qui traitent des problèmes des travailleurs, des sujets qui les touchent dans un langage qui est le leur. Il faudrait que des comités d'usagers puissants puissent agir sur la programmation. Le public doit être l'artisan de ses propres films".

Que peut faire "Vertov" aujourd'hui pour empêcher "la propagande bourgeoise de faire ses ravages ?... Le cinéma ne fait pas la révolution, certes. De Vertov à Ivens, en passant par les collectifs, le cinéma militant a contribué à dénoncer l'oppression et l'injustice dans le monde. En dehors des luttes, le cinéma militant manque de spectateurs et le plus souvent ne prêche que les convaincus<sup>127</sup>".

## **11.2. "Cinéma, culture ou profit", par un collectif de cinéastes communistes<sup>128</sup>**

### **11.2.1. Comment les communistes analysent la situation du cinéma dans la société capitaliste française**

"Les communistes travaillant dans le cinéma constatent au jour le jour les effets de la crise dans leur secteur d'activité, la mutilation, le gaspillage, l'incohérence qu'amène l'asservissement de la culture à la loi du profit".

La crise du cinéma peut s'expliquer par trois causes : "la baisse du pouvoir d'achat de la classe ouvrière et des couches populaires, la mise à l'écart de la culture, les difficultés à déchiffrer un langage cinématographique qui s'est complexifié, enrichi, mais aussi la désertification cinématographique des banlieues et des campagnes.

Le système capitaliste entraîne une standardisation de la production (les genres sont apparemment divers, mais à l'intérieur de chaque catégorie tous les films se ressemblent), une raréfaction du public et une concentration de tous les secteurs

---

<sup>127</sup> Collectif "Cinéma de Quat'sous", "Arrêtez votre cinéma !", La Pensée sauvage, 1977

<sup>128</sup> Collectif de cinéastes communistes (direction Jean-Patrick Lebel), "Cinéma, culture ou profit", supplément au n°89 de la Nouvelle Critique, 1975.

de la profession. De nouveaux publics (classe moyenne, qui pourrait à terme s'allier avec la classe ouvrière) apparaissent : la grande bourgeoisie n'arrive pas à étouffer ce mouvement qui réclame une véritable démocratie et une vie culturelle et idéologique réellement diversifiées. Le cinéma est de plus en plus un luxe et une marchandise".

"Les conditions de travail, les statuts des différents métiers (y compris les réalisateurs), qui interviennent dans la réalisation d'un film se sont peu à peu dégradés, car ils sont soumis aux contraintes de l'économie capitaliste, à la loi du profit (baisse des salaires, précarisation, déqualification). Ce processus n'a fait que mutiler la création et la dimension culturelle du cinéma. Dans le domaine du cinéma, l'Etat s'est désengagé, et cela a laissé les mains libres au patronat : le cinéma est considéré comme une "pure distraction", permettant l'intégration idéologique des citoyens; on constate un refus de la diversité et des films ou émissions qui font problème et poussent à s'interroger sur la réalité sociale. C'est le règne de la démagogie, de l'illusionnisme politique et de la facilité".

Par ailleurs, "on cherche à culpabiliser le public populaire, à le dégoûter des recherches artistiques "inaccessibles", tout en sous-entendant que si elles lui sont inaccessibles, c'est du fait de sa "paresse intellectuelle"

### **11.2.2. Pour les Communistes, l'avenir du cinéma exige une politique radicalement nouvelle.**

"Le programme commun de gouvernement signé par les principaux partis de gauche constituera la base minimale pour la libération de la culture (des "nationalisations démocratiques" sont envisagées). Il s'agira enfin de barrer le chemin aux groupes monopolistiques et aux sociétés multinationales qui contrôlent ce secteur. D'autres conditions sont nécessaires : amélioration du niveau de vie de l'ensemble des travailleurs, amélioration de l'urbanisme et des conditions de vie, amélioration des conditions de travail, développement tous azimuts de la démocratie, démocratisation de l'éducation (assurer à tous et à chacun le bagage culturel le plus complet et le plus élevé possible). Les mesures contenues dans le programme commun de gouvernement stopperont l'hémorragie des spectateurs de cinéma. Avec l'accroissement du budget de l'Etat, le cinéma pourra devenir une affaire de gouvernement, ce qui dans notre esprit ne signifie ni dirigisme tatillon, ni empiètement sur l'indépendance et l'initiative de la production, ni tutelle idéologique et culturelle sur la création. Il nous paraît important de préciser que l'existence d'un secteur public n'implique pas du tout la différenciation du cinéma en deux secteurs : l'un, public, qui serait "culturel", et l'autre, privé, qui serait "commercial". Pour nous, c'est le cinéma *dans sa totalité* qui doit être culturel".

"Le socialisme permettra de concilier les nécessités artistiques définies par le réalisateur et les impératifs financiers. La croissance d'un public de plus en plus large, de plus en plus informé, éduqué et exigeant peut nourrir des échanges féconds avec les créateurs et susciter l'apparition de nouveaux talents. Ce nouveau public trouvera un intérêt culturellement croissant à des œuvres d'un

niveau et d'une complexité culturels également croissants. La révolution culturelle (la "culture pour tous") que nous souhaitons implique la coexistence d'une culture de masse et d'une culture de haut niveau, dans la perspective de la disparition progressive de la séparation entre le travail manuel et le travail intellectuel".

"Vis-à-vis du patrimoine culturel, nous ne sommes ni pour la "table rase", ni pour l'acceptation sans critique de l'idéologie et de la culture existantes. Il s'agit bien de s'opposer à la domination de l'idéologie bourgeoise, sans négliger que la fonction du film de cinéma, du long métrage de fiction, c'est principalement aujourd'hui une fonction artistique, c'est-à-dire que le film agit sur ses spectateurs sur un mode esthétique auquel est indissolublement liée une dimension idéologique. Cela sous-entend qu'il n'existe aucune hiérarchie entre les films qui remplissent cette fonction. Pour certains spectateurs, certains films ne sont pas "de l'art". Pour d'autres, ces mêmes films en sont. Le besoin d'exigence culturelle que manifeste le spectateur peut l'entraîner du "film de divertissement et d'évasion" au "film de recherche". Une indispensable avant-garde doit voir le jour pour permettre au développement culturel de s'épanouir<sup>129</sup>".

### **11.3. La question de l'esthétique des films militants dans les années 70.**

Daniel Serceau<sup>130</sup> en fait le constat : « On reproche souvent au cinéma militant ses déficiences esthétiques sous tous rapports ». Bien sûr, depuis Mai 1968, les moyens du cinéma militant se développent dans une réelle pauvreté économique, ses bases financières sont précaires. Pourtant, « si l'on analyse le comportement moyen d'un cinéaste militant, on s'aperçoit qu'il néglige souvent la part proprement esthétique de son travail. On ne fait pas d'esthétique sur les luttes, encore moins sur la misère et l'oppression des masses, pose-t-il comme affirmation ». Le rôle même du cinéaste est original puisque « le cinéaste militant n'est pas un auteur ni même un interprète de la réalité : il est partie prenante de la lutte des prolétaires auxquels il entend justement donner la parole dans ses films. Le cinéaste, certes, organise son film politiquement dès le tournage. Jamais esthétiquement ». Comme dans les années 20, dans les années 70 « la question se pose de savoir ce qui doit être représenté et comment ce doit l'être ». Pour Daniel Serceau, « Le but du cinéma militant n'est pas de populariser les expériences et les acquis de la gauche révolutionnaire dans une perspective propagandiste, mais de favoriser l'approfondissement du degré de conscience, d'organisation, et d'unité ainsi que le débat politique ».

Ce point de vue (« L'esthétique reste à ce jour le grand point faible du cinéma militant, français et étranger ») est aussi partagé par Guy Hennebelle<sup>131</sup>. Cet

---

<sup>129</sup> Collectif de cinéastes communistes (direction Jean-Patrick Lebel), "Cinéma, culture ou profit", supplément au n°89 de la Nouvelle Critique, 1975.

<sup>130</sup> Serceau, Daniel, « L'impression de beauté est-elle réactionnaire ? » (in) Cinéma militant, histoire, structures, idéologie et esthétique, « *Cinéma d'Aujourd'hui* », numéro double 5-6, mars avril 1976.

<sup>131</sup> Hennebelle, Guy, « Un cinéma pour transformer le monde » (in) Cinéma militant, histoire, structures, idéologie et esthétique, « *Cinéma d'Aujourd'hui* », numéro double 5-6, mars avril 1976

auteur relève quatre facteurs qui peuvent expliquer le peu d'ambition esthétique du cinéma militant :

- « le cours filmé sur le tableau noir et blanc de l'écran, réaction excessive et quelque peu masochiste contre la notion de spectacle, et plus particulièrement de spectacle hollywoodien (alors que le cinéma reste et restera toujours un spectacle !) »,
- « l'abus du direct, comme une volonté d'assurer une garantie d'authenticité en donnant la parole aux gens qui ne l'avaient jamais eu »,
- « les saynètes didactiques, méthode souvent guettée par le schématisme »,
- « la fiction, sa rareté peut s'expliquer par les contraintes budgétaires, mais aussi par le peu d'expérience des cinéastes militants pour la direction d'acteurs. Par ailleurs, l'application soit disant brechtienne du refus de l'identification a été trop systématique en Europe de l'Ouest ».

Dans les années 70, la révolution est encore à l'ordre du jour, mais les débats sont vifs pour savoir si ce cinéma militant doit s'adresser à des masses assez larges, ou à une « avant-garde », tout en constatant que cette notion « d'avant-garde » reste floue, puisqu'elle ne possède pas de base politique. Richard Copans, membre du collectif CINELUTTE et ancien élève de l'IDHEC<sup>132</sup> l'affirme : « Tout cinéaste révolutionnaire a l'ambition de faire un cinéma révolutionnaire qui soit en même temps sensible et efficace. Dans l'ensemble nous balbutions tous ! Faut-il faire des films pour préparer la crise révolutionnaire en essayant d'élever le niveau de conscience des masses, ou faire des films de formation des futures cadres révolutionnaires ?...<sup>133</sup> ».

En 2010, certaines questions posées par Marx à l'art et l'esthétique sont toujours d'actualité (« Qu'est-ce qui fait de l'art une valeur éternelle malgré son historicité ? »). D'autres questions (par exemple, « Convient-il de ranger l'art plutôt du côté des infrastructures – l'ensemble des rapports de production et juridiction de la propriété, ou du côté des superstructures – ensemble des institutions sociales, juridiques, religieuses, culturelles et artistiques - des sociétés ?<sup>134</sup> »...) ont perdu aujourd'hui de leur pertinence. De ce point de vue, la disparition de l'URSS, en 1991, nous a vraiment fait basculer dans un autre monde, moins manichéen, tout aussi instable...

## **12. La fin du Communisme signifie-t-elle la « fin de l'Histoire » ?**

### **12.1. Les historiens proposent un bilan du communisme (URSS, Chine, Cambodge...)**

#### **12.1.1. De l'espoir au totalitarisme**

---

<sup>132</sup> Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, que remplacera la FEMIS en 1985.

<sup>133</sup> Copans, Richard, « Cinélutte, au service de la gauche ouvrière contre le révisionnisme », (in) Cinéma militant, histoire, structures, idéologie et esthétique, « *Cinéma d'Aujourd'hui* », numéro double 5-6, mars avril 1976

<sup>134</sup> Palmier, Jean-Michel, « Histoire de l'art et marxisme » (in) « *Esthétique et marxisme* », Union générale d'éditions, 10/18, 1974.

Le communisme a suscité un immense espoir pour des millions d'hommes. L'Histoire avait un sens, et il était enfin possible, en URSS, de réconcilier l'homme avec l'homme, d'avoir comme objectif la paix, la fraternité, la fin de l'exploitation. Au sortir de la guerre, auréolé par sa lutte contre l'occupant nazi, le parti communiste français fut sans conteste le premier parti de France. « Aux élections législatives du 10 novembre 1946, il obtient 28,8 % des suffrages exprimés, et fort de 157 sièges, la plus forte représentation à l'Assemblée nationale<sup>135</sup> ». Entrer au parti communiste, ce n'était pas faire de la politique, mais adhérer à une éthique, à une camaraderie chaleureuse, au parti des héros. Durant des années, en France, intellectuels et artistes (Picasso, Yves Montand, Simone Signoret par exemple) vont mettre leur prestige au service de la mythologie communiste. Une lutte sans merci va opposer partisans et adversaires de l'URSS. Au plan international, la détente va peu à peu succéder à la « guerre froide ». La publication en France en 1974 de l'œuvre d'Alexandre Soljenitsyne, *L'Archipel du goulag*, va bouleverser l'opinion publique occidentale. En 1981, sous la Présidence de François Mitterrand, quatre ministres communistes entrent au gouvernement dans le cadre du "Programme commun de gouvernement". Ceux qui craignent l'arrivée des cosaques sur les Champs-élysées en sont pour leurs frais : le parti communiste français se veut réformiste, démocrate ; il abandonne la notion de dictature du prolétariat, et, timidement, prend ses distances avec l'URSS. Le gouvernement du Premier Ministre Pierre Mauroy maintiendra la France dans le cadre de l'économie de marché, supprimera la peine de mort et donnera de nouveaux droits aux salariés dans les entreprises. En 1991, sans guerre civile, sans conflit extérieur, l'URSS va disparaître en quelques mois. La Russie et les anciens satellites s'ouvrent à l'économie de marché, les libertés sont rétablies ; les historiens donnent un premier bilan du communisme soviétique : « Un million de personnes ont été exécutées en URSS pour des raisons politiques. Un million et demi sont mortes au Goulag, et autant en déportation. Onze millions et demi sont mortes de faim<sup>136</sup> ». L'idéal universaliste des origines s'est bien transformé en dynamique totalitaire... « La tragédie communiste a été également une tragédie économique, écologique et culturelle (fermeture au monde pendant des décennies, abrutissement inévitable conséquence du matraquage idéologique, répression systématique d'une intelligentsia, saccage systématique des églises, etc.)<sup>137</sup> ». L'exploit prométhéen de 1917 a débouché sur une dictature sanglante.

Pour autant, et sans vouloir relativiser, y compris des auteurs ouvertement « anticommunistes » n'ont pas hésité à affirmer « qu'Aucun Etat n'a jamais eu les mains propres » et que « depuis 30 ans, les Etats-Unis ont soutenu des Etats

---

<sup>135</sup> Winock, Michel, « L'âge d'or du communisme français », (in) « *L'Histoire numéro spécial le siècle communiste* », Juillet 1998.

<sup>136</sup> Werth, Nicolas, « L'URSS ou le règne de la terreur », (in) « *L'Histoire numéro spécial les crimes du communisme* », octobre 2000.

<sup>137</sup> Courtois, Stéphane, « Cent millions de morts ? Le bilan d'une tragédie », (in) « *L'histoire numéro spécial les crimes du communismes* », octobre 2000.

(Indonésie, Philippines, Chili), gouvernés selon des méthodes qu'eux-mêmes doivent juger détestables...<sup>138</sup> ».

### **12.1.2. Un monde enfin « juste » et pacifié ?**

La prophétie marxiste (c'est par le prolétariat et la révolution que l'humanité accomplira sa vocation) quitte l'actualité immédiate. Puisque le « communisme » est relégué maintenant dans les livres d'Histoire, puisque nous en avons mesuré la barbarie, nous voici tout heureux de vivre dans le modèle qui a triomphé, le marché, la propriété privée, le capitalisme ! Mais, pour autant, devons-nous abandonner notre esprit critique ? Comment ceux qui détiennent les leviers du pouvoir, les « gagnants » du Libéralisme, ne vont-ils pas être tentés de tout mettre en œuvre pour garder leurs privilèges et leurs avantages ? Ils pourraient pour cela s'appuyer sur la révolution numérique et technologique, mais aussi sur les mentalités, les représentations. A la défense de l'intérêt collectif va peu à peu succéder une société « fun », individualiste, balisée par les signes et les symboles marchands. L'homme n'est plus un idéal, il « consent » à devenir une marchandise. Les privilégiés, les « gagnants » sont maintenant des modèles qu'il nous faut imiter. Certes, nous avons gagné en confort, notre liberté est grande, mais il nous faut encore améliorer notre « coefficient » de Bonheur ! En tous cas, la justice sociale est toujours une utopie renvoyée à des lendemains meilleurs ("49 millions d'américains - soit 1 sur 7 - vivent aux USA dans l'insécurité alimentaire, soit une augmentation de 13 millions par rapport à 2007<sup>139</sup>")... Depuis la « fin du communisme », nous serions entrés maintenant dans un monde sans idéologie ?... Tentons maintenant d'esquisser, selon l'expression de Vertov, un "déchiffrement communiste du monde ", mais appliqué au monde capitaliste contemporain.

## **12.2. Le néolibéralisme triomphant : une dynamique, incontrôlée et aveugle, qui avance de crise en crise...**

### **12.2.1. La malédiction d'être « prolétaire »**

Le 20<sup>ième</sup> siècle a vu l'émergence d'un phénomène qui a transformé en profondeur la société : une classe « moyenne » s'est peu à peu développée entre des chômeurs, des exclus, des ouvriers d'une part, et une haute bourgeoisie aux valeurs « distinguées » d'autre part. Si la bourgeoisie se retrouve tout naturellement autour de parties de polo au bois de Boulogne<sup>140</sup> ou de bals à l'Opéra, les « prolétaires » se réunissaient également, mais dans les patronages, les bals populaires ou les stades de football. L'ouvrier avait le sentiment d'appartenir à un monde « noble », porteur de valeurs fortes et tout à fait dignes. Il était un « prolétaire » qui, demain, suivant la prophétie marxiste, allait se

---

<sup>138</sup> Aron, Raymond, « *Plaidoyer pour l'Europe décadente* », Robert Laffont, 1977.

<sup>139</sup> "49 millions d'américains mal nourris", *Libération*, 17/11/2009.

<sup>140</sup> Pinçon, Michel, Pinçon-Charlot, Monique, « *Les ghettos du gotha, comment la bourgeoisie défend ses espaces* », Seuil, 2007.

débarrasser (avec l'appui d'intellectuels engagés) des exploités et prendre les commandes du monde. Mais, dans l'usine ou la mine capitaliste, le monde est dur : on y meurt parfois, on se rend malade souvent, on est toujours épuisé par les cadences, le rendement, la recherche de la productivité (que cette recherche soit portée par des méthodes classiques, dirigistes, comme c'est le cas avec le Taylorisme, ou plus actuelles - "qualité totale, amélioration continue" -, comme le préconisent les dirigeants de Toyota, qui ont mis au point un management basé sur l'innovation et la capacité participative des travailleurs). Incontestablement, dans nos sociétés, le "Toyotisme" (l'ouvrier totalement au service de l'entreprise) est bel et bien en train de remplacer le Communisme (le prolétaire au service du Parti) !

Si la pression sociale, les luttes politiques et syndicales (1936, 1968) vont permettre une amélioration des conditions de travail et une augmentation des salaires, la mutation technique du 20<sup>ième</sup> siècle va nécessiter un personnel plus qualifié, capable de gérer des tâches plus complexes. La classe moyenne, scolarisée et éduquée, si elle partage les mêmes intérêts économiques que les ouvriers, va cependant s'en désolidariser, pour se rapprocher du mode de vie et des valeurs des « possédants ».

En ce début de 21<sup>ième</sup> siècle, le terme de « prolétaire » est devenu un véritable repoussoir. Que dirait-on si un fils (ou une fille) de médecin, d'enseignant ou d'avocat effectuait ses études secondaires dans un lycée professionnel ?... La société considérerait cela comme une terrible relégation, une chute de statut social... Notre société ne rêve que par l'ascenseur social qui va changer le mode de vie, nous faire partager le sort envié des privilégiés. Pour cela, il convient de mener des études universitaires. Et bien notre société, soucieuse d'éviter toute contestation, toute révolte, va permettre à 66,4 % d'une classe d'âge d'obtenir le Bac, sésame de l'entrée à la Faculté (seulement 5 % d'une classe d'âge obtenait le précieux diplôme à la fin des années 40...) ; chacun fait semblant d'ignorer que les lauréats du Bac « professionnel » ont fort peu de chances d'intégrer les Facultés de médecine ou les écoles d'ingénieur... Qu'importe la réalité des statistiques scolaires, seule importe la promotion que garantissent (en théorie seulement) des études supérieures réussies. Nous sommes entrés dans un autre monde irréel...

Les anciennes solidarités ont disparu. Chacun garde désormais les yeux fixés sur les cours de la Bourse, puisque c'est là, nous dit-on, que l'enrichissement sera facile, rapide, et sans risques ! Une certaine schizophrénie s'installe quand l'actionnaire demande, pour des meilleurs profits immédiats, le licenciement du salarié, et que le salarié et l'actionnaire ne sont, en définitive, qu'une seule et même personne... Pour proposer ce capitalisme prédateur, il fallait auparavant s'attaquer aux valeurs de protection sociale des plus défavorisés, et faire accepter l'idée qu'ils sont une charge, un poids que doit supporter la malheureuse classe moyenne (qui a d'autres aspirations !). C'est ce que vont réussir Mme Thatcher au Royaume-Uni et le Président Reagan aux USA dans les années 80.

### 12.2.2. Une économie de « casino », mondialisée, dominée par les financiers, qui renforce les inégalités.

« L'Etat n'est pas la solution, l'Etat c'est le problème » déclare le Président Reagan pour mettre, au début des années 80, le marché et la Bourse au cœur de l'économie américaine. Ce néo-libéralisme va se traduire par « des politiques récessives qui vont développer le chômage, la précarité et la flexibilité de l'emploi, baisser les salaires réels et démanteler les systèmes publics de protection sociale pour en alléger le coût ; le néo-libéralisme va également déréguler les différents marchés, diminuer les contrôles, et permettre une nouvelle répartition du partage de la valeur ajoutée, plus favorable au capital, aux actionnaires<sup>141</sup> ». Les mots (archaïques) « prolétariat, révolution, lutte des classes », maintenant justement diabolisés, sont remplacés par un vocabulaire porteur d'espoirs : « dividende, trader, golden boy, parachute doré ». Chaque nouveau record de rémunération battu par un grand patron suscite la curiosité, l'intérêt, la convoitise. Ces chiffres dénotent le bon fonctionnement d'une économie saine et dynamique. « Greed is good<sup>142</sup> » dit aux spectateurs le financier incarné par Michael Douglas dans le film d'Oliver Stone, *Wall Street*. Pendant que la classe moyenne rêve, le nombre des nouveaux pauvres ne cesse d'augmenter. En France, on se « félicite » du « succès » des « Restos du cœur » (100 millions de repas distribués en 2008/2009). Pour "boucler les fins de mois", le recours au crédit menace l'équilibre budgétaire des ménages les plus pauvres ("Plus de 50 000 dossiers de surendettement ont été déposés à la Banque de France au cours du 1<sup>ier</sup> trimestre 2009, ce qui constitue une hausse de 16% par rapport à la même période de l'an passé<sup>143</sup>").

Les banques et les marchés boursiers vont recruter des « génies » des mathématiques financières, qui vont apporter leur pierre à ce remarquable édifice (la classe moyenne, émerveillée, va entendre parler de « titrisation », de « subprimes », de « Bernard Madoff »). Le marché est désormais mondialisé : les travailleurs de toute la planète (y compris les chinois « communistes » !) sont maintenant en concurrence, pour permettre aux entreprises de « servir » aux actionnaires les meilleurs résultats dans le temps le plus rapide. Les ménages les plus riches captent la plus grande partie de la richesse créée, tandis que les revenus de la classe moyenne stagnent... (« L'écart entre les très hauts salaires, le 1% de salariés à temps complet les mieux payés du privé, et les autres, s'est accentué au cours des dix dernières années. 133 000 personnes disposent en moyenne d'un salaire annuel brut de 215 600 euros<sup>144</sup> »).

Lorsque survient, périodiquement, une crise (éclatement d'une « bulle spéculative ») qui met en danger le système, l'Etat intervient pour permettre un retour aux « bonnes pratiques » financières : on étatisé les pertes, puis on

---

<sup>141</sup> Bihl, Alain, Pfefferkorn Roland, Article « Inégalités », Encyclopædia Universalis 2006.

<sup>142</sup> « L'appât du gain est bien une valeur positive ! »

<sup>143</sup> "Dossiers de surendettement : + 16% au 1<sup>ier</sup> Trimestre 2009", *L'Expansion*, 04/05/2009.

<sup>144</sup> « Portrait social de la France : chômage en hausse, pouvoir d'achat en baisse », *Libération*, 13/11/2009.

privatise les bénéfiques... Les acquis sociaux sont liquidés, les dettes des états et des particuliers sont abyssales, partout le capitalisme actionnarial envahit l'espace public et privé, et nul ne se préoccupe d'avoir une vision à long terme ! Pour réussir, plus que jamais, je dois être réactif et flexible, dévoué et loyal à mon entreprise, à mon patron... L'individu vit désormais seul, et dans l'instant. Il sait qu'il fait partie du camp du « Bien », et qu'il doit affronter, tapies dans les sables du désert ou les montagnes afghanes, les mystérieuses et maléfiques « forces du Mal »... Pendant que je tente de « maximaliser » mes plaisirs, un continent (l'Afrique, avec son milliard d'habitants), dépourvu de « grandes places financières » se marginalise dans l'histoire des civilisations humaines. Sans que ce soit ni tragique ni apocalyptique, le vide vient remplir ma vie... « Il ne s'agit plus de se révolter, mais d'être cool<sup>145</sup> ». Je suis célèbre parce que je passe un quart d'heure à la télévision, je me déshabille « pour la cause », persuadé que le nu (photo, manifestation dans le plus simple appareil) est désormais un moyen de lutte politique efficace, légitime, puisqu'il retient l'attention des médias<sup>146</sup>... Désormais la société marchande recycle toutes les forces sociales, y compris celles qui la contestent ! Le capitalisme accomplit ses nouvelles expérimentations dans l'indifférence. « L'individu, enfermé dans son ghetto de messages, affronte désormais sa condition mortelle sans aucun appui « transcendant », politique, moral ou religieux<sup>147</sup> »).

### **12.2.3. Une propagande libérale d'autant plus efficace qu'elle se présente comme « naturelle »**

#### **12.2.3.1. La perte du collectif, la suprématie de l'individualisme**

La révolution numérique et l'Internet nous ont fait basculer dans un monde de science-fiction. Bien évidemment, cette révolution dans le domaine des communications et des échanges bouleverse nos manières de travailler, nous ouvre les portes des bibliothèques et des bases de données du monde entier. Impossible, à l'heure actuelle, d'évaluer l'impact de ces nouvelles technologies dans le domaine de la Culture (quel est l'avenir du cinéma en salle ? à quoi ressembleront les livres de demain ?), des Loisirs (comment vont évoluer les jeux vidéos ?), de l'accès à l'information (serons-nous tous, chacun à notre tour, journalistes ?).

Mais, dores et déjà, les observateurs ont remarqué que ce changement de civilisation, s'il s'accompagnait souvent d'un usage démocratique et participatif des nouvelles technologies, touchait maintenant les individus au cœur même de leur intimité : j'accepte d'être joint à tous moments, et pour cela je suis prêt à laisser des traces qui permettront de reconstituer mes trajets, d'identifier à mon insu les personnes que je contacte...

---

<sup>145</sup> Jost, François, « *Le culte du banal, de Duchamp à la télé-réalité* », CNRS éditions, 2007.

<sup>146</sup> « La lutte à fleur de peau », Libération, 14/09/09.

<sup>147</sup> Lipovetsky, Gilles, « *L'Ere du vide* », Gallimard, Folio essais, 1983.

Vertov aurait été bien surpris, lui qui s'est battu toute sa vie pour un système social reposant sur le « collectif », de constater combien nous nous sommes repliés sur nous-mêmes, sur nos rassurantes « communautés » individualisées et narcissiques, comme le démontre le succès phénoménal des réseaux sociaux comme Facebook, Myspace et autre Twittter (ces réseaux nous donnent l'illusion de croire que nous sommes protégés, isolés, en sécurité, enfin « libres » dans un monde d'autant plus inquiétant qu'il n'existe pas d'alternative à cette fuite en avant...).

La société marchande a mis en place une « propagande douce » (moins visible mais sans doute tout aussi efficace que celle des pays totalitaires) qui participe à notre conditionnement. Par exemple, Nous avons tout d'abord découvert la présence de panneaux publicitaires sur les limites des stades, puis nous nous sommes habitués aux interviews des footballeurs et des entraîneurs sur fond de marques « amies », et nous avons considéré comme allant de soi que des logos soient maintenant peints sur les pelouses où s'expriment « les dieux du stade ». Demain, pour compenser une chute des recettes publicitaires, les chaînes de télévision du service public pourront elles aussi négocier la présence de logos et de marques dans les émissions dramatiques ou de variétés<sup>148</sup>. Notre imaginaire sera alors en voie de « saturation marchande ». Notre mémoire aura effacé « la Terre est bleue comme une orange » pour imposer le tout aussi poétique « Car-glass répare, Car-glass remplace ! ». La sous culture, insipide mais choquante et fortement spectaculaire, sera le moteur de la société de consommation (« ce qui fait la « culture de masse, c'est d'abord un processus d'acculturation à la culture dominante à travers des « sous-produits » qui se diffusent à travers les différentes couches sociales, homogénéisées en un « grand public » à dominante « petite-bourgeoise <sup>149</sup> ». La « Princesse de Clèves » pourra enfin tomber dans l'oubli !

### **12.2.3.2. Un bouleversement technologique qui modifie notre rapport au monde, à la politique.**

Dans le domaine purement politique, il va de soi qu'il convient maintenant de « coordonner et de programmer l'action politique<sup>150</sup> ». Sondages, plans médias, plans marketing, parution d'un livre, conférences de presse, tout doit être planifié (parfois de manière cynique) pour favoriser l'acceptation par l'opinion des « réformes nécessaires et courageuses que le Président de la République entend mener »... Le culte de la nouveauté et du changement impose le diktat de la « rupture ». Chaque jour, une nouvelle mesure politique ou un évènement concernant l'entourage du Président (il divorce, il se remarie avec un ancien mannequin, son jeune fils cadet, piètre juriste, est pressenti pour diriger un des principaux quartiers d'affaires européens, etc.) est « mis en musique » par un aréopage de « communicants » efficaces et sans scrupules.

---

<sup>148</sup> Douhaire, Samuel, « La télé trouve ses marques », *Télérama*, n° 3111, 26/08/2009.

<sup>149</sup> Fragonard, Michel, « *La culture au 20<sup>ème</sup> siècle*, Bordas, Les Actuels, 1995.

<sup>150</sup> Bongrand, Michel, « *Le marketing politique* », PUF, Que sais-je ? n° 1698, 1986.

Dans ce bouleversement permanent des valeurs, dans cette saga où politique, affaires et « people » se mélangent de manière inédite, tout naturellement la « Rolex » au poignet devient le signe incontestable de réussite de la vie du cinquantenaire, joggeur infatigable qui transpire, au propre comme au figuré, au service du pays... Le joueur de foot quant à lui laisse le « fair-play » au vestiaire : il sait qu'il ne doit pas hésiter à tricher (sans se faire prendre !) pour accéder aux salaires faramineux des stars planétaires du ballon rond.

Désormais la communication (individuelle et sociale) me berce dans un grand « Tout » que je pense maîtriser, et qui n'est, au contraire, que la forme la plus élaborée du contrôle social des individus qui peu à peu se met en place (« puce » RFID, fichiers des empreintes génétiques, caméras de surveillance, passes « mouchards », etc.<sup>151</sup>).

Les archives historiques prennent des couleurs, le spectateur peut même entendre maintenant les sons et les musiques qui « accompagnaient » ces images<sup>152</sup>. Sans que nous ayons eu le temps de nous demander si cela avait même un sens, les images réelles, colorisées, sonorisées, recadrées, soudain se sont mises à raconter d'autres histoires !...

Cette société sans Histoire va nous proposer comme nouveaux repères la chute des « tabous » traditionnels (sexualité, vie familiale, consommation de produits stupéfiants, sports extrêmes, salaires déraisonnables, œuvres d'art spéculatives, etc.). Tout semble nous éloigner des pratiques des régimes totalitaires, et pourtant... On peut rappeler que les régimes communistes n'hésitaient pas à falsifier la réalité (tel homme politique, tombé en disgrâce auprès de Mao ou de Staline va être tout simplement « effacé » des photos qui témoignaient de cette alliance). Ce procédé nous semble scandaleux, totalement opposé à nos valeurs républicaines et démocratiques ! Mais voici que, plus de quinze ans après la disparition de l'URSS communiste, ce procédé réapparaît, pour défendre d'autres « valeurs », celles du Libéralisme : « Le 19 novembre 2008, Le Figaro [*journal très conservateur du milliardaire Serge Dassault*] publie à la une un entretien avec le ministre de la justice, Mme Rachida Dati. Le journal choisit d'illustrer cet entretien avec une photo de la Ministre réalisée quelques mois auparavant au Sénat. Entre les deux clichés, une petite « modification » a été effectuée par la rédaction du Figaro... La Ministre portait un bijou au doigt qui a disparu à la Une du quotidien ! Il s'agit de la bague « Liens » de la maison Chaumet (en or gris pavé de diamants avec deux liens pavés de diamants, prix 15 600 euros<sup>153</sup>) ».

Nos sociétés ont gagné une « liberté » nouvelle : ce sont les médias « indépendants » qui anticipent maintenant les désirs de « communication » des gouvernants ! (Les photos du Président de la République en déplacement « sur le terrain » nous le montrent, cela va de soi, entouré de françaises et de français dont la taille ne dépasse pas la sienne... Quand le Président fait du canoë sur un lac américain avec son fils, « Paris-Match efface les bourrelets disgracieux -

---

<sup>151</sup> « Je te vois ! Comment nous sommes tous sous surveillance », *Les dossiers du canard enchaîné*, n°113, 2009.

<sup>152</sup> Ekchajzer, François, « Les images d'archives peuvent-elles mentir ? », *Télérama* n° 3114, 16/09/2009.

<sup>153</sup> Mandonnet, Eric, « Le Figaro retouche une photo de Rachida Dati à la Une », *L'Express*, 20/11/2008.

« poignée d'amour » – au niveau de la taille du Président <sup>154</sup>», tout cela sans même que le locataire de l'Élysée n'ait besoin de le demander !...). Ces procédés, qui révélaient auparavant la présence d'un système totalitaire, nous sont maintenant proposés par les tenants de l'économie de marché et des privatisations comme de simples... « améliorations esthétiques », comme une communication politique honnête et sans arrière-pensées !

### 12.2.3.3. La tentation de réécrire l'Histoire

Dans ce contexte historique inédit, l'observateur attentif constate des évolutions pour le moins étonnantes. Novembre 2009, le 20<sup>ième</sup> anniversaire de la chute du Mur de Berlin est fêté dans la joie, et les médias détaillent les évolutions architecturales et urbanistiques qui peu à peu vont non seulement effacer le Mur, mais aussi « gommer » toute trace du passé communiste dans l'ancienne RDA... (Sans doute, dans cette logique, faudra-t-il également « gommer » la population de l'ex-RDA...).

Plus étonnant, les médias se félicitent en 2009 de la venue à Paris (à l'occasion de la célébration du 11 Novembre) de Mme Merkel, actuelle Chancelière allemande, à l'invitation du Président Sarkozy. La presse rappelle que (premier point) le dernier « poilu » français est mort, et (second point) que la chancelière allemande est née en 1955 (bien après la fin de la deuxième guerre mondiale). Rien n'empêcherait donc la mise en place du projet de M. Sarkozy, Président de la République, de transformer – sans débat, sans concertation - cette journée du 11 novembre (qui resterait un jour férié) en « journée de l'amitié franco-allemande <sup>155</sup> » ! Est-il raisonnable de vouloir « mettre entre parenthèses », sans débat, au nom de la défense de la Paix et de l'amitié entre les peuples, un conflit mondial, parfaitement inscrit dans l'Histoire, qui a causé la mort de millions d'êtres humains ?... Sans doute le contrôle de la mémoire, (qui passe ici par la « construction », au mépris de l'Histoire, d'une image de leader à dimension internationale), devient maintenant aussi une tentation dans nos sociétés démocratiques, à la fois indifférentes et avides de changement, si flexibles, si malléables (« Alors, que M. Nicolas Sarkozy soit allé à Berlin le 9 ou le 10 ou le 16 novembre 1989 n'a guère d'importance en soi, si ce n'est la troublante obstination de sa part, à vouloir incarner l'Histoire, à s'y inscrire de force. Pour mesurer qu'il la domine et même qu'il peut la réécrire ? <sup>156</sup> »)..

Qu'il est tentant de ne porter aucune attention à ces pouvoirs de plus en plus bienveillants, pénétrants, invisibles qui s'appuient désormais sur la propagande la plus efficace, celle qui s'avance masquée, travestie, ludique ?... Sans doute ces nouvelles représentations du monde viennent combler les peurs que suscite cette civilisation basée sur la compétition et la mise à l'écart de l'« autre » (barbelés autour de l'espace de Schengen, ghettos urbains à l'abandon, ségrégations à

<sup>154</sup> « Le bourrelet gommé de Sarkozy », *Le Monde*, 22/08/2007.

<sup>155</sup> Si l'on appliquait le même raisonnement à la France, il va de soi qu'il devient inutile de célébrer le 14 Juillet, puisque le dernier « sans-culotte » est mort depuis longtemps et que notre Président n'a pas été un contemporain de ces événements révolutionnaires fondateurs de notre République...

<sup>156</sup> Heuré, Gilles, « Pourquoi tant d'Histoire ? », *Télérama* n°3123, 21/11/09.

l'emploi, stratégies de contournement de la carte scolaire, etc.)... Nous avons besoin de mythes qui nous rassemblent. Déjà Jacques Ellul affirmait dans les années soixante : « Je pense que la propagande correspond à un besoin de l'individu moderne<sup>157</sup> ».

### **12.3. Cinéma, audiovisuel et communication : un changement de civilisation**

Notre civilisation pourrait se caractériser par un nouveau critère, le « présent-futur ». Il semble que nous ayons réussi à nous « libérer » de toutes les pesanteurs, de toutes les idéologies contraignantes qui, monstrueuse aberration, nous rattachaient au passé, nous inscrivaient dans une « Histoire ». Aujourd'hui l'individu se doit d'être nomade, flexible, beau, en bonne santé, et heureux !

Puisque désormais le Capitalisme nous assure confort et bien-être, il nous reste à consommer les spectacles (sportifs, cinématographiques, musicaux) qu'il nous propose en abondance. Déjà, les « téléviseurs à plasma, par le réalisme des couleurs et la précision des images qu'ils offrent répondent parfaitement aux attentes des cinéphiles. Et dès 2010, Panasonic et Sony lanceront des téléviseurs TV HD 3D en relief qu'il faudra regarder, comme au cinéma, avec des lunettes spéciales<sup>158</sup> ». Demain nous regarderons des images d'une excellente qualité (des images en nombre infini toujours à notre disposition) sur nos ordinateurs ou même nos téléphones portables. Nous n'en sommes pas encore conscients, mais cette mutation des technologies de la communication fait de nous des mutants de la vision et de la perception, et donc de la pensée... Sans le savoir, nous sommes perpétuellement en attente : la prochaine mode, le prochain objet qui va modifier nos loisirs, le prochain médicament qui nous autorisera enfin à être pour la première fois dans l'histoire de l'Homme des « seniors-jeunes ».

Si le collectif reste valorisé, c'est dans le cadre de l'esprit d'entreprise ou pour les sports d'équipe. Pour le reste, chacun est renvoyé à sa « communauté » (régionale, religieuse, sexuelle), à l'accomplissement de son « Moi ». Dans ce monde « où tout communique dans l'instant », paradoxalement nous sommes de plus en plus insensibles à ce qui se passe à l'extérieur des barbelés et des miradors qui entourent notre espace européen (« les murs se déplacent, ils ne sont pas abolis !<sup>159</sup> ») ; l'étranger lointain, est synonyme de danger (terrorisme), de guerre « invisible » (« l'intervention » en Afghanistan) ou de menace d'invasion (la « jungle » (!) de Calais / le débat sur « l'identité nationale » française).

Ce qui a bel et bien disparu de nos écrans (si l'on excepte le cinéma de Ken Loach) c'est l'inscription positive et digne des exclus, des exploités, des pauvres, ceux qui n'ont pas la chance de tirer les bénéfices d'un capitalisme financier qui a causé leur marginalisation ou leur ruine. Qui serait assez fou pour souscrire, en ce

---

<sup>157</sup> Ellul, Jacques, « *Propagandes* », Armand Colin, 1962.

<sup>158</sup> Commiot, Dominique, « *Du hublot à la 3 D* », (in) « *Télérama n° 3121 spécial guide télévision* », 07/11/09.

<sup>159</sup> Bensaïd, Daniel, « *Le pari mélancolique* », Fayard, 1997.

début de 21<sup>ème</sup> siècle à l'affirmation de Vertov, cinéaste communiste : "La bourgeoisie a eu l'idée diabolique d'utiliser ce nouveau jouet pour amuser les masses populaires, ou, plus exactement, pour détourner l'attention des travailleurs de leur objectif fondamental, la lutte contre leurs maîtres. Le ciné-drame bourgeois est l'opium du peuple<sup>160</sup>" ?...

**Conclusion : la douce nostalgie d'un monde disparu... qui n'a jamais existé ! Il nous reste un chef-d'œuvre du cinéma.**

La naissance, la joie de vivre, la mort, le cinéma... « L'homme à la caméra » nous propose la vision d'un monde « global », un univers à lui tout seul, avec ses propres règles spatio-temporelles. Ce monde, c'est le nôtre, tel que nous pourrions l'idéaliser : la Liberté, un climat agréable, une société de consommation raisonnable, des relations sociales pacifiées sans être sclérosantes, et des individus (chacun d'entre nous), heureux dans leur travail et en harmonie avec leur environnement. De cette douce utopie, ni la guerre, ni les tueurs en série, ni la publicité, ni le réchauffement climatique, ni les injustices sociales, ni le totalitarisme, ni les menaces sur notre identité française ne font partie.

Le cinéma, art populaire, art véritable, nous révèle à nous-même, nous unit dans la fraternité. Puisque, n'en doutons pas, « l'histoire avance de progrès en progrès », « L'homme à la caméra » nous plonge dans un monde idéal, un nouvel Eden imaginaire qui n'aurait pas encore été perverti par la folie de l'Homme « civilisé », tous régimes politiques confondus (« C'est par millions de tonnes que les matières plastiques sont aujourd'hui rejetées dans les océans. A travers poissons et oiseaux, la chaîne alimentaire est contaminée; les scientifiques récupèrent dans le Pacifique Nord environ cinq kilos de déchets plastiques par km<sup>2</sup>, soit six fois plus que le plancton présent<sup>161</sup> »). Certes le communisme a presque disparu, et le camp des tenants de l'économie de marché l'a emporté... Mais, quel est le prix de cette victoire ? Et si, par malheur, nous partageons (sans vouloir en assumer toutes les conséquences pour notre postérité) les intérêts d'un « impérialisme dominateur par les plus riches, aux exigences insatiables et à l'habileté monstrueuse<sup>162</sup> » ... Pour cela, englués dans une jeunesse sans fin, nous sommes devenus indifférents, apathiques, prêts à changer rapidement d'opinion (puisque désormais elles « se valent toutes »), tant qu'elles ne remettent pas en cause au final la domination du capitalisme hédoniste et permissif actuel.

Vertov et ses contemporains pensaient que les créateurs ont un rôle important à jouer dans la société, que les œuvres créées doivent apporter la joie et le plaisir, susciter la contemplation, favoriser toutes les réflexions. Pour Vertov, cette soif d'embellir le monde, cette volonté de création esthétique s'articule parfaitement avec une nouvelle vision politique du monde (le communisme) qu'il entend

---

<sup>160</sup> Vertov, Dziga, "Instructions provisoires aux cercles ciné-œil", (in) Vertov, "Articles, journaux, projets", Cahiers du cinéma, UGE, 10/18, n°705, 1972

<sup>161</sup> « Les océans malades du plastique », *Sciences & Vie*, n° 1103, Août 2009.

<sup>162</sup> Dumont, René, « *L'Utopie ou la mort* », Seuil, Politique, 1974.

promouvoir. Il n'existe donc pas de réalité sans un sentiment qui l'interprète, sans une subjectivité qui la rende universelle ; visionnaire, Vertov témoigne aussi, pour notre plus grand plaisir de spectateur, de sa propre réalité émotionnelle.

Théoricien, cinéaste virtuose et militant humaniste d'une certaine manière (il rêve de libérer l'Homme), Vertov se hisse avec ce film, parmi les plus grands noms de la culture cinématographique. Il laisse une « trace » forte, originale, qui marquera son temps et fera réfléchir à la complexité de leur art bien des cinéastes du muet comme du parlant (la "nouvelle vague, bien sûr, mais aussi sans doute Michel Gondry, Tim Burton et Terry Gilliam). Paradoxalement, dans notre époque « post-moderne » fascinée par le clin d'œil, la distanciation ironique, les images industrielles et leur détournement, « L'Homme à la caméra » nous apparaît toujours, quatre-vingts ans après sa réalisation, d'une déroutante et fascinante modernité.

« Placés devant un tableau, il nous faut des heures – des jours – pour en saisir réellement la signification<sup>163</sup> » affirmait Pierre Francastel. Il nous faudra revenir longuement sur ce film « inépuisable », avec nos savoirs, avec toute notre sensibilité (comme nous le ferions avec les vitraux de la cathédrale de Chartres, un film de Chaplin ou avec un opéra de Mozart) pour en explorer l'immense richesse.

Vertov, suivant en cela les valeurs communistes qui ont guidé sa vie, a fait de nous les propriétaires de son film, qui est maintenant partie intégrante de nos mémoires. A nous de veiller sur ce précieux héritage.

"Vive le ciné-œil de la révolution prolétarienne !"<sup>164</sup>

Gérard Hernandez

Lauréat de la certification « Cinéma-Audiovisuel »

Article rédigé avec la documentation de l'espace « Images Histoire » de la Médiathèque Jacques Ellul de Pessac (33).

---

<sup>163</sup> Francastel, Pierre, « *Etudes de sociologie de l'art* », Denoël, médiations, 1985.

<sup>164</sup> Vertov, Dziga, "Instructions provisoires aux cercles ciné-œil", (in) Vertov, "Articles, journaux, projets", Cahiers du cinéma, UGE, 10/18, 1972