

COURS 3 : POETIQUE

avertissement :

ce dernier cours, faute de temps, prendra la forme d'une collection de remarques. Mais peut-être est-ce mieux, puisque la poésie s'accorde difficilement avec un ordre trop établi.

Et maintenant, commençons...

« **La poésie est un regard neuf un peu décalé. Surprenant mais pas incompréhensible** » (Kibédi-Varga)

Intro : après le *Socialisme* et la *Cinétique*, le 3ème aspect à mettre en avant lorsqu'on étudie un passage de ce film est sa « poéticité ». Mais beaucoup de films des années 20 ont pour le spectateur des années 2010 au moins un charme sinon un mystère envoutant (Murnau) qui le fera décider qu'ils sont « poétiques ». Tout est donc question de degré. Alors, qu'est-ce qui rend ce film-ci particulièrement « poétique » ?

– l'absence de linéarité :

Vertov a affirmé dès l'origine que *L'homme à la caméra* est un « documentaire poétique ». C'est-à-dire que le choix de s'opposer à une chronologie donne à son film une forme libre, et constamment surprenante, même pour les spectateurs de l'époque. Il fut d'ailleurs critiqué par le Parti pour « formalisme », c'est-à-dire approximativement, le primat de la forme sur le fond. Il se trouve que cette préférence de la forme sur le contenu est une revendication de la poésie moderne depuis Valéry, Mallarmé, et les courants poétiques du début du 20ème.

Bien sûr, le 1er cours (*Socialisme*) montrait la forte intention d'un *message* dans l'oeuvre. Ce que les dirigeants du Parti n'ont pas vu, c'est la présence conjointe du message et de l'intention poétique.

– l'hétéroclite :

Je redis que la volonté de rupture radicale d'avec la grammaire du cinéma pratiquée par d'autres que lui (les Américains Griffith, Flaherty, mais aussi Eisenstein) s'appuie, chez ce fils de libraires ukrainiens, sur une plus grande fréquentation (et intériorisation) des poètes modernes. Or, la définition du Beau a connu avec Lautréamont, à la fin du 19ème, sa révolution :

« *beau comme la rencontre **fortuite** sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie* » (1869)

Il est aisé de constater qu'à de nombreux moments, les « séries » se dispersent en association d'images hétéroclites, que le hasard seul paraît avoir assemblées... et si l'analyste peut parfois y (re)trouver un lien ténu, une telle réception intellectuelle (intellectualisante ?) n'était probablement pas le projet de Vertov.

Un exemple des coq-à-l'âne brutaux : Bolchoï en 6:45 / main embaumée en 6:49 –

ou par juxtaposition d'opposés : 28:12 le cortège de deuil / l'accouchement (avec les fleurs en commun)

– la poésie du bizarre :

Là encore, le mouvement de la poésie fait que l'accès à la modernité amène à changer son regard sur les choses. 5:23 : plan très élaboré à la fois GP fleurs de la couette et TGP de la main qui est comme une fleur. Jeu sur les échelles du plan - cou de la femme 5:29

Dans les images, on trouve des analogies avec le photographe qui revendiquait une « nouvelle objectivité », Renger-Patzsch, « la cheminée » notamment :



En parlant de bizarrerie, on ne peut pas s'empêcher de penser au Surréalisme qui viendra un peu après. C'est le même bouillonnement intellectuel – et d'aucuns n'auront pas tort de signaler que Bunuel et Dali dans *Le chien andalou* reprendront le motif de l'oeil.

Mais d'un point de vue plus dynamique, plus cinématographique, le bizarre naît dans le film de ce que Vertov appelait **la corrélation des plans**, c'est-à-dire l'enchaînement de deux plans très éloignés dans l'échelle des plans, souvent un télescopage TGP après PL .

Quelques exemples pris au début du film :

2:41 à 2:43 : vue large / gros plan rideau

3:30 : 2 TGP successifs (de la bobine et du rideau)

5:53 : Plan d'ensemble / GP de l'enfant pauvre dormant.

contre-exemple : le zoom sur une fenêtre en 5:02 puis ensuite, il n'y en a plus aucun et le montage affiche sa préférence pour la coupe franche – le *cut*.

– **le motif de la ville :**

Poésie des villes industrielles : ronds de fumée des cheminées en 17:29 qui évoque Verhaeren. Mais surtout, bien sûr, la poésie urbaine et errante de *Zone*, d'Apollinaire (dont voici le début) :

À la fin tu es las de ce monde ancien

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin

Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes

La religion seule est restée toute neuve la religion

Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme

L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X

Et toi que les fenêtres observent la honte te retient

D'entrer dans une église et de t'y confesser ce matin

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut

Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux

Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières

Portraits des grands hommes et mille titres divers

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom

Neuve et propre du soleil elle était le clairon

Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes

Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent

Le matin par trois fois la sirène y gémit

Une cloche rageuse y aboie vers midi

Les inscriptions des enseignes et des murailles

Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent

J'aime la grâce de cette rue industrielle

Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes

<http://damienbe.chez.com/alcools.htm#zone>

... où on retrouve d'ailleurs la fascination pour les séries : fauteuils au théâtre (3:41), balcons (6:13), nouveaux-nés (6:15). séries elles-mêmes divisibles en séries à l'infini : trucage des fauteuils, trucage des bébés (6:23)

– **les combinaisons infinies :**

Ici, pour s'aider, on parlera de Claude Simon, romancier moderne, qui a payé son tribut aux artistes qui l'ont précédé, dont Vertov, et qui répondait à un journaliste : « J'ai d'ailleurs souvent dit que mon travail me fait penser au titre du premier cours par lequel on attaque *maths'sup* que j'ai un peu pratiqué dans ma jeunesse et qui s'intitule : « *Arrangements, Permutations, Combinaisons* ».

Je trouve que cette formule s'applique très bien à la forme de *L'homme à la caméra* car les motifs s'entrelacent sans cesse et sans cesse différemment. Aussi, la problématique du fragmentaire semble très consciente chez Vertov, dans la manière de laisser une ambiguïté perpétuelle : sens ou association libre ? [Je paye ici mon propre tribut à l'universitaire auteure d'une thèse sur Vertov chez qui j'ai trouvé cette formule et l'idée de rapprocher Simon et Vertov]

– **la recherche de simultanéité :**

recherche très contemporaine de Vertov (voir cours 2 sur le Futurisme) – et pour le plaisir, parce que le train est très présent dans le film, citons Cendrars et son long poème *La prose du transibérien* pour la pulsation vitale que Vertov rencontre lui-même par le montage :

http://www.youtube.com/watch?v=9dijBpx_nBw

Chez Vertov, un montage rapide, saccadé et induisent une surimpression des lieux au sein d'une seule série. C'est une sorte d'illusion stroboscopique. L'effet rendu est cependant bien différent d'une superposition, c'est une pulsation, presque agressive qui induit un impact hypnotique et confère un rythme, une dynamique à l'image.

– **la magie :**

Les poètes (plus que les autres écrivains) aiment se comparer à d'autres artistes ou artisans. La projection a pour fonction de révéler, de manière détournée, la manière dont ils se voient eux-mêmes (et dont il faut les voir). Baudelaire et l'alchimiste, Corbières et le crapaud [poème admirable]... Pour Vertov, qui dès le début de son film, joue des trucages (3:41 fauteuils), l'analogie qui s'impose est celle d'avec le magicien chinois [d'autant plus que je crois avoir lu que le personnage est présent dans un autre de ses films]

45:20 : apparition en fondu enchaîné (magique) du magicien chinois

D'autres trucages : 13:23 : hangars aux avions qui s'ouvrent puis hommes qui apparaissent après ellipse -

51:59 : image gag truquée des altères.

Bref, chez Vertov, le cinéaste s'inscrit dans la famille des illusionnistes : main embaumée en 6:49 qui paraît réelle dans l'instantané, automates qui s'animent. Le cinéma est ce qui donne vie : le début avec les automates (6:57 regard face caméra de la poupée), les images fixes avant la salle de montage.

Par ailleurs, je n'ai pas réussi à me faire une idée définitive, donc je soumets cette hypothèse : dans le film, on retrouve peut-être le principe d'une révélation des trucages *a posteriori* ? Trucages ou trouvailles techniques de certains plans sont expliqués parfois bien après : les fauteuils dont le machiniste tire les ficelles 20 secondes après (3:24), le mineur filmé en GP alors que plus tard on verra le making off de ce plan (avec l'éclairage) – le trou creusé par l'opérateur près des rails (10:25) après qu'on ait vu le passage du train filmé par dessous. Puis les charettes à bras vues du sol en 17:15 – l'opérateur à ras du sol 17:20 - 43:03 : Kauffmann s'installe près des lampadaires (explication de nombreux plans)...

Je trouve quand même séduisante cette idée d'élucidation progressive de la technique qui a permis le plan, puisqu'elle s'accorde avec les séquences didactiques du cours 2, donc à mon sens, quand Kauffmann l'opérateur monte le long de la cheminée, ou du pont puis se met à tourner, on peut considérer qu'il tourne les plans de la ville en plongée qu'on voit ailleurs dans le film.

– **un jeu entre le fragment et le tout**

On peut constater que chaque plan est perçu de 2 façons conjointement : dans une organisation globale (dans son réseau d'échos ou sa série) et indépendamment car chaque terme est un petit document particulier qui provoque son émotion esthétique particulière, ce qui est facilement explicable avec les plans truqués.

– réurrences, échos

Il est de notoriété publique que le poème par rapport à d'autres formes de littérature maximalise la technique des retours (pensez à la rime, par exemple). Or, chez Vertov, les réurrences sont inombrables.

Quelques exemples :

affiche du film allemand : 5:25 – 9:07 – 15 :01 – 19:45

bouteille plus ou moins grande : 5:41 – 6:35 – 56:37 – 58:07 (tirées)

Bolchoï : 6:36 – 6:45 – 19:24 puis danseuses (qui n'arrivent donc pas immotivées – les motifs semblent débiter par des objets avant de prendre vie) – surtout qu'en 19:24 le Bolchoï est suivi par des plans sur les poupées

téléphone : 7:51- 26:01 deviendra fils, puis reviendra lors de l'accident 31:21

Ces échos transcendent d'ailleurs la division en 3 (sommeil/travail/loisir) - 14:25 : dernier réveil (la pauvre sur un banc) tandis qu'on est dans le travail

une boutique intercalée avec les poupées en 7:00 s'ouvre en 18:48 au milieu des 1ers *plans sur le marché* – puis on retrouve les poupées en 19:37 – qui tournent sur un vélo en 19:57

... et puis beaucoup de plans avec vents [je ne reviens pas non plus sur ce que j'ai dit : ils traduisent aussi un amour du mouvement]

– répétition-variation (Jakobson ?)

Voici ce qui emporte votre conviction, en principe. De grands critiques de poésie (Jakobson, Kibédi-Varga), on constaté qu'un poème repose sur la loi de la répétition-variation : les choses s'y répètent, mais jamais totalement de la même façon (encore une fois, pensez au vers qui reviennent sans être identiques). Ce principe s'adapte parfaitement à *L'homme à la caméra* où tout revient mais jamais à l'identique. Dès le prologue, 4:08 – 4:35 : les musiciens silencieux sont repris après l'étincelle mais avec des plans en désordre, pas exactement identiques et plus courts.

Si on observe les « séquences » comme celle de la poupée, qui dure 1 minute (6:49 – 7:42) on note qu'entre la série des poupées et les plans qui s'intercalent, il n'y a jamais la reproduction du même enchaînement.

Toutes les combinaisons existent comme on associe les mêmes lettres d'un alphabet pour former des mots différents, ou des notes pour former des phrases musicales différentes. (Rappelons qu'en plus, jamais les poupées ne sont vues selon le même angle de vue. Jamais de répétition sans variation).

Comme dernier exemple, voici la description de toute la séquence d'images arrêtées :

a) vues d'images – puis variation dans la série parce que vues de 3 vues (et changement horizontal - vertical)

b) les vues fixes présentent des modèles : vieille – petite fille - jeune femme avec fichu – autre petite fille – qui lorsqu'elles s'animent ne sont pas reprises dans le même ordre

c) il arrive même (femme au fichu) que l'animation ne se fasse pas selon le même angle de prise de vue que l'image fixe (jeune femme au fichu 23:27 à 24:50)

d'une façon générale, dans le film, aucun motif n'est vu qu'une seule fois mais il n'y a que des vues uniques. Ballon de foot (autour de 53:15)

[remerciements immenses à Mme delphine Denis, remarquable professeure à la Sorbonne, qui m'a appris cette définition de la poésie en 1996, déjà, et a bien voulu m'indiquer l'ouvrage de Kibédi-Varga en 2010

– comme quoi : 1) internet, c'est beau 2) il existe des gens biens]

bonus track : sur l'intervalle

On l'a vu au cours 2 : l'intervalle chez Vertov est essentielle dans sa théorie. Elle corréle deux éléments différents, mais aussi semblables par ailleurs. Ainsi le film progresse-t-il par associations et se constitue-t-il en réseaux. Dans cette alternance, il faut souligner l'importance de la durée de chaque série. L'œuvre est rythmique, c'est une « *symphonie visuelle* ».

L'intervalle est une nappe, un flux de signifiants mobiles et glissants, d'où l'importance des aiguillages souvent filmés dans *L'Homme à la caméra*

*Bon bac,
Nicoshima*