

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

90 | 2020
Varia

Vertov : « pour qui ? contre qui ? » Dziga Vertov, *le Ciné-Œil de la Révolution. Écrits sur le cinéma*

David Faroult



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/7841>

DOI : 10.4000/1895.7841

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2020

Pagination : 231-237

ISBN : 978-2-37029-090-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

David Faroult, « Vertov : « pour qui ? contre qui ? » Dziga Vertov, *le Ciné-Œil de la Révolution. Écrits sur le cinéma* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 90 | 2020, mis en ligne le 31 octobre 2020, consulté le 18 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7841> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7841>

Ce document a été généré automatiquement le 18 novembre 2020.

© AFRHC

Vertov : « pour qui ? contre qui ? » Dziga Vertov, *le Ciné-Œil de la Révolution. Écrits sur le cinéma*

David Faroult

RÉFÉRENCE

Dziga Vertov, *le Ciné-Œil de la Révolution. Écrits sur le cinéma*, édition établie par François Albera, Antonio Somaini, Irina Tcherneva, cahiers photos de Julien Gourbeix en collaboration avec la collection Dziga Vertov de l'Österreichisches Filmmuseum, collection « Médias/Théories », Dijon, Les Presses du Réel, 2018, 773 p.

- 1 Longtemps annoncée, plusieurs fois reportée, la nouvelle édition des *Écrits sur le cinéma* de Dziga Vertov a enfin vu le jour à la veille du nouvel an 2019. Elle ne se contente pas de rendre à nouveau disponibles les textes de Vertov devenus à peu près introuvables hors des bibliothèques un peu spécialisées en cinéma, ce qui constitue déjà un progrès considérable. Elle répond aussi à des nouvelles normes d'exigence, bienheureuses, qui ne prévalaient pas toujours pour l'édition des textes russes dans les décennies antérieures. Ainsi, certains textes importants d'Eisenstein ou d'autres constructivistes ne sont-ils disponibles en français qu'à partir de traductions françaises de leurs traductions anglaises ou italiennes, ce qui multiplie les risques de contresens et d'altération comme ce fut malheureusement le cas pour *le Film, sa forme, son sens* d'Eisenstein en 1976, « adapté du russe et de l'américain » par Armand Panigel. On peut aussi mentionner l'exemple de l'édition – introuvable – de quelques textes du recueil du *LEF* (revue des constructivistes russes autour de Maïakovski) sur « la stylistique de Lénine » traduits de l'italien dans le n° 2 de la revue *littérature / science / idéologie* en 1971.
- 2 *Le Ciné-Œil de la Révolution. Écrits sur le cinéma*, précieux instrument de travail, améliore l'état de notre documentation, il est augmenté d'un appareil critique important (notes,

filmographie mise à jour, bibliographie, glossaire) et propose la découverte de fac-similés de plusieurs schémas de montage établis par Vertov pour ses films, accompagnés de leurs traductions. Pertinemment illustrée de documents et photographies qui nous étaient jusqu'alors inaccessibles, cette édition s'impose déjà comme une référence incontournable.

- 3 L'introduction de François Albera y fait synthétiquement le point sur l'état des connaissances biographiques concernant Vertov et sur les figures de sa postérité qui s'imposent au public français, en particulier Rouch et Godard. Depuis, de nouvelles publications détaillées complètent les sources dont disposait Albera pour cette introduction, notamment le premier volume *Dziga Vertov, Life and work, 1896-1921*, de John MacKay – questionné dans *1895*, (n° 85, été 2018, pp. 9-31) ; la troisième partie, consacrée au « groupe » Dziga Vertov, de David Faroult, *Godard. Inventions d'un cinéma politique* (2018). On peut saluer le soin méticuleux apporté par la nouvelle traductrice, Irina Tcherneva, comme par les co-responsables de l'édition qui ont manifestement veillé à harmoniser les choix notionnels au fil du volume.
- 4 Cette édition marque donc un tournant au regard des approches qui ont prévalu depuis un siècle dans la connaissance francophone de Vertov : toutes les initiatives antérieures étaient le fait de communistes militants. Ici, ce sont des érudits de l'histoire et de l'esthétique du cinéma qui s'en emparent.
- 5 Léon Moussinac, critique à *l'Humanité*, en 1928 consacrait à « Vertoff » un bref chapitre dans son livre *le Cinéma soviétique* (1928, pp. 173-179) avant d'être relayé par les efforts plus documentés de Georges Sadoul (également militant au PCF) dans plusieurs ouvrages et revues. Outre les développements repris dans les diverses éditions de son *Histoire générale du cinéma*, ou ses versions condensées, et le recueil posthume *Dziga Vertov* (1971), on lui doit l'initiative des premières traductions de textes de Vertov dans les *Cahiers du cinéma* en 1963 (n° 144 et 146 : « Kinoks-Révolution » I et II). Au *climax* du tournant marxiste-léniniste (maoïste-althussérien) des *Cahiers du cinéma* impulsé par Jean Narboni et Jean-Louis Comolli, Vertov est souvent au sommaire. Une émulation entre les *Cahiers* et *Cinéthique* conduisit à une course entre les deux revues marxistes-léninistes pour étudier Vertov. Jean-Paul Fargier, pour *Cinéthique* (n° 15-16), ne publia que la première mais consistante livraison de ce qui s'annonçait comme une série d'articles (<http://revueperiode.net/ne-copiez-pas-sur-les-yeux-disait-vertov/>). En 1972, les *Cahiers* avaient fait précéder la publication de plusieurs livres d'Eisenstein d'un dense volume d'*Articles, journaux, projets* de Vertov dans la collection de poche 10/18. Ce recueil, le plus complet possible à la date où il paraissait, arriva tout juste trop tard pour nourrir les travaux du « Groupe Dziga Vertov » réunissant Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin de 1969 à 1973 : ils regardaient déjà ailleurs... Malgré le choix délibérément polémique de sa dénomination, ce « groupe », se nourrissait certainement plus de l'apport de Bertolt Brecht que de celui de Dziga Vertov, dont il ne suivait pas le rejet du cinéma joué. L'influence de Brecht les incitait à questionner les interventions, celles des autres comme les leurs, selon l'état du rapport des forces politiques en systématisant deux questions : « Pour qui ? Contre qui ? »
- 6 Pour autant, leur choix du nom de Vertov pour se démarquer de la référence à Eisenstein, alors très en vogue parmi les cinéastes militants, semble plus cohérente qu'on peut le croire avec leur recours à Brecht : « [...] tandis qu'Eisenstein allait reprendre bientôt à son compte l'utopie de la synthèse des arts, Vertov a été le premier à vouloir prendre en charge l'aspect "scientifique" et la "spécificité du cinéma" contre

le drame cinématographique qu'il qualifiait d'"opium du peuple". [...] comme le jeune Brecht, il opposait "l'œil de la caméra" à la cuisine littéraire, à l'infâme contrefaçon théâtrale de la vie, il voulait partir non pas de "la vision" vers le matériau, mais d[u] matériau vers l'œuvre : l'homme à la caméra, disait-il, l'homme qui vit sans scénario » (Youssef Ishaghpour, *D'une image à l'autre, La nouvelle modernité du cinéma*, 1982, p. 34).

- 7 En cela, Vertov est concerné par la remarque de Walter Benjamin à propos de Brecht, théorisant « l'auteur comme producteur » : « Son travail ne sera jamais uniquement le travail sur des produits mais toujours en même temps un travail sur les moyens de production » (« L'auteur comme producteur. Allocution à l'Institut pour l'étude du fascisme à Paris, le 27 avril 1934 » dans *Essais sur Brecht* [2003], p. 137). Ce travail sur les moyens de production ne suffirait-il pas à légitimer l'intérêt de la « Théorie des médias » pour la démarche de Vertov (dont Antonio Somaini fait l'enjeu de sa postface à cette nouvelle édition) ?
- 8 Quoi qu'il en soit, si la publication de ce premier recueil des écrits de Vertov arriva juste trop tard pour nourrir ceux-là mêmes qui en avaient certainement déclenché le besoin (Godard et Gorin), son succès en pleine décennie de flux militant en épuisa assez vite l'unique tirage. De sorte que les écrits de Vertov demeuraient difficiles d'accès depuis plus de trois décennies avant l'arrivée de cette nouvelle édition.
- 9 Le soin apporté à cette dernière, résulte d'un volontarisme dépourvu du soutien institutionnel qui lui aurait permis davantage d'ambitions. Ces limites objectives sont exposées précisément dans les « Notes sur cette édition » (pp. 76-79), et il ne saurait être question d'en faire grief aux responsables de celle-ci. Dans un pays où il est connu que les activités de traduction et d'édition sont sans cesse en retard, une politique scientifique digne, en finançant convenablement de tels travaux, éviterait des choix cornéliens de priorités face au déséquilibre entre les tâches et les moyens. Certains choix qui auraient eu leurs préférences requéraient un travail « qui eût été d'une envergure dépassant de beaucoup les possibilités éditoriales » de la présente entreprise (p. 77). Sans perdre de vue que les limitations sont imposées par celles, défailtantes, d'un soutien public à la recherche, on peut signaler certains enjeux qui en découlent.
- 10 Le choix est salutaire d'augmenter les textes déjà antérieurement publiés (en 10/18) des passages et paragraphes retranchés lors de leurs éditions soviétiques dont étaient tributaires les premières traductrices (Andrée Robel et Sylviane Mossé). Mais l'absence d'indications précises sur ces coupes empêche de prendre la mesure de ce qui ne figurait pas dans les publications soviétiques, et délègue donc au lecteur le soin patient de confronter les deux éditions françaises.
- 11 Que ces absences soient liées, sans qu'on puisse le savoir, à des choix tactiques d'autocensure, à des négociations, des doutes et repentirs de l'auteur ou à des mesures de censure plus directes ne diminue pas l'intérêt de connaître les énoncés effectivement concernés. Cela fournirait des indications sur Vertov face à l'érosion des libertés perceptible d'année en année pendant le régime soviétique. En effet, il ne faudrait pas perdre de vue que la rédaction d'un texte par Vertov en 1920, 1926, 1930 ou 1940, ne répond pas du tout aux mêmes espoirs d'être publié, entendu, ni aux mêmes risques de subir des réactions qui peuvent aller de la polémique, dans les débuts, à la censure ou même la répression par la suite. Par exemple, tel texte rédigé en 1940 (« À propos de mon amour pour l'homme vivant », pp. 553-564), ne pourra être publié que sous Nikita Khrouchtchev, en pleine « déstalinisation », en 1958, soit après la mort de Vertov (1954). Il serait important de pouvoir mettre en regard les choix d'interventions

de Vertov avec l'état, mouvant, de la conjoncture soviétique qui restreint sans cesse davantage la marge de manœuvre de ces choix.

- 12 Contrairement à Alexandre Medvedkine (que Chris Marker célébra en connaissance de cause dans *le Tombeau d'Alexandre*, 1992), Vertov ne contribua pas à débusquer délibérément de prétendus « saboteurs » pour les livrer à la férocité répressive au cours des années 1930, vouées à l'industrialisation du pays à marche forcée (on doit à Valérie Pozner de nous avoir signalé que les carnets tenus par Medvedkine pendant l'expérience du Ciné-train de propagande et conservés à Moscou contiennent des indications sur le nombre d'arrestations consécutives aux séances). L'évolution et les variations des positionnements politiques de Vertov sont des données importantes pour situer ce qui détermine subjectivement ses travaux cinématographiques et ses textes au cours des différentes périodes de son travail.
- 13 Pour cela, la traduction, enfin *intégrale*, de ses *carnets et journaux*, dans un futur « tome 2 » des écrits sur le cinéma de Vertov serait certainement précieuse. Car si *le Ciné-Œil de la Révolution* porte le sous-titre *Écrits sur le cinéma*, cette édition ne complète et améliore notablement, que la première partie du recueil de 1972. Celui-ci (*Articles, journaux, projets*, chez 10/18, préface [non signée] de Jean-Louis Comolli) était divisé en trois sections : I. Articles (pp. 15-211), II. Extraits des Carnets et des Journaux (pp. 213-368) et III. Projets de Création et Demandes (pp. 369-426). Seuls les textes de la première section, dans des versions plus complètes, augmentés de textes non retenus en 1966 par l'éditeur soviétique, composent la nouvelle édition. Les « Carnets, journaux et projets » ne demeurent disponibles en français que par les extraits expurgés de l'édition soviétique de 1966 qu'en donnait la traduction de 1972. L'impatience de voir ce « tome 2 » enfin publié est attisée par une mention de Bernard Eisenschitz, lors de sa présentation d'un film précoce de Vertov à la Cinémathèque française en décembre 2017, 100 ans après la Révolution d'Octobre, avant la sortie du *Ciné-Œil de la Révolution*. Il y mentionnait une déclaration faite par Vertov en 1918 : « Il répond à la question "À quel parti appartenez-vous, ou êtes-vous sans parti ?" par ceci : "Sans parti. Je sympathise avec les anarcho-individualistes" ». B. Eisenschitz (qu'il en soit ici remercié) m'a écrit avoir « trouvé ce texte, en traduction allemande, dans la publication Dziga Vertov, *Tagebücher/Arbeitshefte*, sous la direction de Thomas Tode et Alexandra Gramatke, 2000, p.200. [...] La citation de Vertov vient de ses réponses à un *Questionnaire*, daté du 21 septembre 1918, de la "commission de vérification des employés des institutions soviétiques" du comité central (si la traduction du sigle ne trompe pas). Il s'y déclare secrétaire du comité cinéma, où il travaillait aux actualités sous la direction de Mikhaïl Koltsov. Celui-ci étant parti pour le front à l'été, le questionnaire a peut-être été justifié par la promotion de Dziga Vertov ».
- 14 Vertov aurait donc été un sympathisant anarcho-individualiste au moment même où la direction bolchévique de l'État lui confiait la responsabilité des *Kino-nedelia*, les premières actualités cinématographiques du nouveau régime (sans doute les seules à cette date où la pellicule, comme tout le reste, était rationnée) ? La citation est confirmée par le biographe John MacKay (*op. cit.*, p. 159), qui questionne le degré de « sérieux » de cette déclaration. Quel qu'il soit, Eisenschitz a raison de souligner que « visiblement, une telle déclaration n'était pas encore risquée à l'époque ». Car en effet, l'époque changea vite.
- 15 Du point de vue des anarchistes, deux minutes de l'indispensable documentaire d'Hélène Châtelain et Iossif Pasternak, *Goulag* (France, 2000), permettent de le mesurer.

Dans sa première partie, *le Temps de l'eau*, (de 20' à 22') le témoignage d'une très vieille militante anarchiste résume comment une lettre portée à son dossier judiciaire l'a poursuivie toute sa vie : en 1921, elle y évoquait son émotion quand, avec 300 autres anarchistes emprisonnés, on l'autorisa à sortir pour la journée de l'enterrement de Kropotkine, le théoricien du communisme libertaire qui jouissait d'une immense popularité (20 000 personnes suivirent ses funérailles). En 1925, le fonctionnaire qui évoque la présence de cette lettre dans son dossier s'en souvient. En 1936, un juge d'instruction qui relève cette pièce s'en étonne. En 1948, un autre juge d'instruction l'invoque à charge contre elle, l'accusant d'avoir affabulé : « C'est impossible ! Quels étaient les imbéciles à la direction ? ». « Dzerjinski » répond-elle... (Félix Dzerjinski était le fondateur de la police politique). Autorisés à sortir le matin, les 300 anarchistes étaient rentrés dormir en prison le soir de l'enterrement. La répression des courants anarchistes et libertaires s'est intensifiée dès mars 1921.

- 16 Quel qu'ait été le degré de « sérieux » de la réponse anarcho-individualiste de Vertov au questionnaire de septembre 1918, sa position évolua au fil des années suivantes, sérieusement.
- 17 Il était possible de s'interroger dans les colonnes de *1895* (n° 62, décembre 2010, F. Albera, pp. 188-191) sur les causes de la présence ou de l'absence de plans de Staline dans des copies diverses de la 6^{ème} partie du monde. Les revirements du régime (de Staline à son « culte », de sa mort à la déstalinisation khrouchtchévienne, puis à la réaction brejnévienne) multiplient les explications possibles à l'ajout de la figure de Staline ou à son retranchement. Pourtant, le propos du film, stable d'une copie à l'autre, ne laisse pas de doutes : la promotion d'une économie « socialiste autonome » scandée dans la séquence finale signifie bien, en pleine controverse entre Staline et Trotski, la prise du parti du premier contre le second dans la dispute sur la possibilité de « construction du socialisme dans un seul pays ». 1926, l'année du film, est aussi celle de l'exclusion de Trotski du Bureau Politique. Elle précède son exclusion totale du parti (1927), sa déportation (1928), son expulsion d'URSS (1929) puis ses exils et enfin son assassinat commandité (1940). Le positionnement de Vertov dans son film-poème d'inspiration whitmanienne est indiscutablement stalinien sur ce point de débat central dans l'année 1926 (« socialisme dans un seul pays » versus volontarisme internationaliste pour l'extension de la révolution). Que cela ne signifie pas nécessairement une adhésion au despotisme exercé par Staline bien plus violemment par la suite est aussi une donnée à prendre en considération, car la liberté de se démarquer du stalinisme sera vite éteinte avec la fin des années 1920.
- 18 À cette étape, la question du positionnement politique de Vertov pourrait ainsi se formuler : comment Vertov passe-t-il d'une position anarcho-individualiste en 1918 à une position stalinienne en 1926 et comment vit-il, politiquement, l'isolement artistique dans lequel le régime le plonge ensuite ?
- 19 Le besoin de connaître le mieux possible les positions politiques de Vertov n'est pas dépendant d'un positionnement théorique. On peut estimer que les choix esthétiques de Vertov seraient organiquement liés à ses positions politiques – ce n'est pas notre cas. Ou bien que l'esthétique et la politique sont des champs hétérogènes, et que les artistes militants inventent et créent des nouages entre des domaines disposant chacun d'une relative autonomie. Dans les deux cas, l'intelligibilité des positionnements politiques de Vertov est un élément stratégique pour son interprétation. Plus : serait-il vraiment possible, comme cela arrive de plus en plus autour d'œuvres comme celle d'Eisenstein,

conçues dans une perspective profondément politique, d'en extraire un substrat esthétique par une opération de forclusion de la politique ? En d'autres termes : n'y a-t-il pas, même pour qui vise autre chose dans l'œuvre, le risque d'un inévitable appauvrissement (voire même de contresens, même si les contresens peuvent, parfois, être féconds en tant que tels) à espérer aborder de telles œuvres sans affronter leur ossature politique ?

- 20 Antonio Somaini, dans sa postface, se propose d'examiner l'œuvre de Vertov du point de vue de la théorie des médias dans une perspective dont la part d'anachronisme est explicitement revendiquée (p. 651), ce qu'il faut saluer. Il situe notamment « l'investigation visuelle des phénomènes » conduite par Vertov au milieu des nombreuses démarches des constructivistes russes qui, dans d'autres arts et au cinéma, s'approprient l'héritage de Taylor pour rechercher une plus grande rationalité dans l'analyse et la représentation des mouvement du corps humain. Entre la « biomécanique » de Meyerhold au théâtre et les dessins de Charlot par Stepanova (reproduits pp. 683-686), les propos et films de Vertov méritent en effet d'être placés dans la dynamique collective des recherches des constructivistes russes et de leur héritage futuriste. Pourtant, si l'on veut envisager ces démarches artistiques dans leur portée militante, donc historique, cette relation au « système Taylor », revêt un enjeu *politique* : elle pèse d'un poids considérable sur le destin de la révolution bolchévique et singulièrement sur la réception comme sur la postérité de Vertov. Un texte de Lénine est mentionné par Somaini (p. 678 en note : « Le système Taylor c'est l'asservissement de l'homme par la machine », *Pout' Pravyi*, n° 35, 13 mars 1914). Il est antérieur de plus de trois ans à la prise du pouvoir par les bolchéviques et nombreux sont les positionnements de Lénine qui évoluent à l'épreuve de la conduite des affaires. Quant à Taylor, ce texte fait preuve d'un certain optimisme et se conclut par un vœu : « le système Taylor prépare le temps où le prolétariat prendra en main toute la production sociale et désignera ses propres commissions, des commissions ouvrières, chargées de répartir et de régler judicieusement l'ensemble du travail social. [...] Et avec l'aide des syndicats ouvriers, les commissions ouvrières sauront appliquer ces principes de répartition rationnelle du travail social quand celui-ci aura été délivré de l'asservissement où le tient le capital. » [Lénine, *Œuvres*, t. XX, p. 158.]
- 21 L'hypothèse politique léniniste repose sur la vivacité de la démocratie prolétarienne exercée dans des organes de contrôle direct (soviets, commissions, syndicats, etc.). Certes, l'analyse des causes multiples (guerre civile, mobilisation des militants les plus actifs vers des fonctions étatiques, pénuries liées à la guerre, etc.) peut donner lieu à un débat sur leur poids respectif, mais les soviets (conseils ouvriers) très actifs, qui ont permis l'accession au pouvoir des bolchéviques en octobre 1917, s'érodent et s'éteignent très vite dès 1918. Après l'écrasement de l'insurrection de Kronstadt en 1921, il n'en reste plus rien.
- 22 La suite concrète le montrera très vite : la croyance que le système Taylor pourrait changer de nature entre les mains d'un gouvernement prolétarien alimente les objections de la toute première opposition « communiste de gauche » au sein même du parti bolchévique. L'un des rédacteurs de leur revue théorique, *Kommounist*, Nikolai Ossinski, est mort abattu en prison en 1938 (aucun des fondateurs de cette revue n'aura eu le privilège, rare sous Staline pour les bolchéviques, de mourir de mort naturelle). Or, dès avril 1918, dans les deux premiers numéros de leur revue, alors que la Révolution d'Octobre avait juste une demi-année, Ossinski caractérisait le « système

Taylor » comme étant « avant tout celui du travail forcé » (Cf. Boukharine, Ossinski, Radek, Smirnov, *la Revue Communist [Moscou, 1918], Les communistes de gauche contre le capitalisme d'État*, 2011, p. 100). À chaque fois qu'il l'évoque, c'est pour se démarquer de Lénine et des « bolchéviques de droite » auxquels il reproche d'encourager le maintien de formes d'organisation, de discipline du travail, ou de rémunérations qui ne rompent pas avec l'organisation capitaliste de la production. Ce faisant, ils éloignent la perspective et l'espoir de cette rupture auprès de la classe au nom de laquelle le pouvoir s'exerce.

- 23 Charles Bettelheim, dans sa monumentale histoire critique *les Lutttes de classes en URSS* (3 tomes, 4 volumes, 1974-1983), consacre un développement à l'échec de la tentative de « taylorisme soviétique » (t. 2, pp. 228-231) : « cet échec s'explique par la nature même du "taylorisme", qui "codifie" la séparation du travail manuel et du travail intellectuel (en conformité avec les tendances du mode de production capitaliste) » (p. 229).
- 24 Qu'on n'imagine pas trop vite que ces considérations s'écarteraient de la question de Vertov et du positionnement politique qu'il veut lié à ses propositions pour le cinéma. L'auteur qui a formulé de la façon la plus détaillée les enjeux de cette défaillance critique des bolchéviques à l'égard du taylorisme ne mobilise dans son étude qu'un seul cinéaste auquel il consacre plusieurs pages : Vertov. Robert Linhart, disciple de Bettelheim et de Louis Althusser, fut un des fondateurs de l'organisation maoïste la Gauche Prolétarienne. Il se lia avec Godard et Gorin à l'époque de leur...groupe Dziga Vertov (Godard lui rend explicitement hommage dans chaque épisode de sa série télévisée *France Tour Détour Deux Enfants* en 1979). Dans son livre *Lénine, les paysans, Taylor*, (1976, rééd. 2010, sur Vertov : pp. 163-170), Linhart conclut à « l'extrémisme taylorien de Dziga Vertov » (p. 169). C'est d'ailleurs ce point même qui motive le rejet profond de Vertov par un militant révolutionnaire antistalinien comme le surréaliste Jacques-Bernard Brunius, dès 1929 : « Onzième année est [...] une révoltante apologie du travail. Les gigantesques ouvriers communistes, qui, du début à la fin, frappent de leurs marteaux toutes sortes de paysages, sont beaucoup moins divertissants que l'enfonceur de clous en trois coups de Luna-Park. En outre, ce grandiose poème du métier et de l'industrie, analogue en tout point à celui par lequel M. Henry Ford, sans nul doute, prouvera l'excellence du taylorisme et de la rationalisation, constitue un des spectacles les plus réactionnaires qu'il m'ait été donné de connaître » (« Le Ciné-Art et le Ciné-Ceil », *la Revue du cinéma*, n° 4, 15 octobre 1929, repris dans *Dans l'ombre où les regards se nouent. Écrits sur le cinéma, l'art, la politique (1926-1963)*, 2016, p. 76).
- 25 Ainsi, la promotion du taylorisme assurée par Vertov est une position qui divise les courants communistes. Dans les années suivantes, selon les situations, la dissidence sur un tel point peut revêtir un enjeu répressif de vie ou de mort en URSS, mais même aussi parfois hors de ses frontières. Pourtant des positions politiques éventuellement conformes à la ligne majoritaire (et bientôt monolithique) du parti ne suffisaient pas à soustraire un artiste soupçonné de « formalisme » à la méfiance du régime. Vertov doit donc ruser aussi longtemps que c'est encore possible, pour essayer de réaliser les « poèmes cinématographiques » dont il a l'ambition.
- 26 Une autre thématique politique frappe par sa stabilité d'un film à l'autre au sein de l'œuvre vertovienne, au moins de *la 6^{ème} partie du monde* (1926) à *À toi, front!* (1942) : l'unité des nations et peuples qui composent l'URSS. Ce thème traverse plus discrètement *l'Homme à la caméra* (1929), il est traité directement en 1934, mais la puissance nostalgique des *Trois chants sur Lénine* (dont aucune copie ne nous est

parvenu dans le montage de Vertov) peut, peut-être, se déchiffrer comme une déception à l'égard du devenir du régime. D'autres publications à venir contribueront à nous orienter pour aborder de telles hypothèses, comme le deuxième tome à venir de la biographie de John MacKay.

- 27 En attendant, l'élargissement considérable de notre documentation vertovienne francophone par la publication du *Ciné-Œil de la Révolution* constitue d'ores et déjà un progrès notable, qui fournit la matière à un regard mieux informé sur une œuvre incontournable. De cette œuvre, Henri Langlois disait qu'elle a « montré une voie à suivre », et il soulignait le poids de sa partie écrite : « L'œuvre est secondaire par rapport aux manifestes [...] des générations étaient vertoviennes, parfois d'une façon très différentes que Vertov [...]. L'œuvre écrite de Vertov est beaucoup plus extraordinaire que son œuvre cinématographique ! Pourquoi ? Pas du tout parce qu'il n'était pas un cinéaste, mais parce qu'il était un cinéaste audiovisuel. [...] Or, à peine le cinéma parlant est-il arrivé, à peine a-t-il eu le temps de faire sa première œuvre audiovisuelle [*Enthousiasme*], qui est extraordinaire, qu'est arrivée une période différente, où on l'a étouffé » (émission *Hiéroglyphes* de la Télévision française, 28 septembre 1975, archives INA).