

Entrelacs

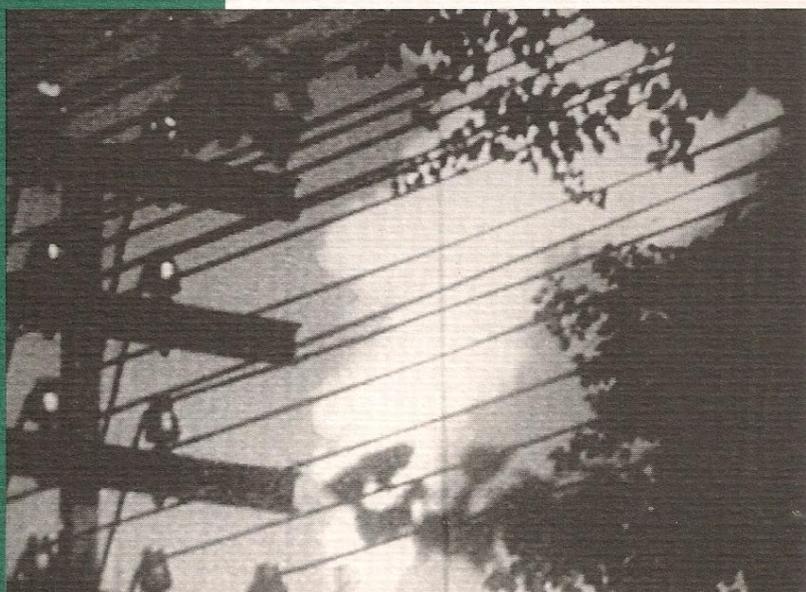
3

Janvier 1998
60 francs

¿ musique de film ?

UNIVERSITE
DE TOULOUSE
LE MIRAIL

école supérieure
d'audio-visuel



SOUS LE SIGNE DU DRAPEAU ROUGE

La symphonie du Donbass - Enthousiasme (1)

Guy Chapouillié

Professeur - Directeur de l'E.S.A.V. - guy.chapouillie@cict.fr

1 : *La Symphonie du Donbass - Enthousiasme*. (*Simphonia Donbassa - Entuziazm*) 1930. Film documentaire sonore et visuel de 6 ou 7 bobines (autour de 2600 mètres). Production : Ukraïnfilm. Scénario, réalisation, montage : Dziga Vertov. Assistante : Elisabeth Svilova. Opérateur : B. Zeitling. Opérateur du son : P. Chtro. Musique : Timoféiev. La copie utilisée pour l'article fait partie du patrimoine de la Cinémathèque de Toulouse. La traduction des textes et des paroles du film a été assurée par Christine Dubau, documentaliste de l'ESAV-UTM.

2 : Dziga Vertov. *Articles, journaux, projets*. Paris : U.G.E., 1972, n° 507, p. 155. D'après Georges Sadoul le film pourrait n'avoir été terminé qu'en avril 1931 (in *Dziga Vertov*. Paris : ed. Champ Libre, p. 165).

« *Je n'aurais jamais imaginé que les bruits industriels pouvaient être ainsi ordonnés et devenir si beaux. Je considère Enthousiasme comme une bouleversante symphonie. Monsieur Dziga Vertov est un musicien. Les professeurs doivent aller à son école et non discuter avec lui. Félicitations* ». Charles Chaplin, le 17 novembre 1931 (*Dziga Vertov, Premier Plan* n° 35).

Film audiovisuel et nouvelle réception.

Si Charles Chaplin a plutôt bien accueilli *La Symphonie du Donbass*, avec toutes ses promesses, en revanche certains indices ne laissent planer aucun doute sur les difficultés de sa sortie en URSS. Pourtant c'est un film que n'épuise pas l'histoire, ni la répétition des projections, tant ses trouvailles confinent aux formes autonomes qui singularisent le cinéma. En 1920, déjà, avec *Les Combats devant Tsaritsyne*, fruit d'un montage très rapide et sans intertitre, Dziga Vertov rencontre des difficultés et doit son salut, dit-il, à l'arrivée d'*Intolérance* de Griffith ; il est alors plus facile de discuter. Or, *Enthousiasme* (1), réalisé pour les fêtes d'octobre 1930, n'est toujours pas diffusé en février 1931 (2) et les premières critiques sèment le trouble. Ou bien il s'agit d'un « *concert de miaullements* » (3), ou encore, seul est considéré le montage des images du film sans un mot pour le son et encore moins sur leurs interactions ; c'est un peu le règne de la critique « sourde ». Dziga Vertov ne refuse pas de parler des défauts mais il s'agit pour lui d'un film qui sort d'un combat, mutilé et enrôlé car il ne s'est pas fait sur la pente de la moindre résistance au moment des premiers pas du cinéma sonore ; il en est même l'hapax. Ici et ailleurs, c'est l'époque où ça expérimente, ça discute et où tout bascule du film visuel au film audiovisuel dans un tempo d'automobiles, de trains « d'enfer », de presses mécaniques et de

moteurs d'avion (4). De son côté, Joris Ivens poursuit une quête visuelle avec *Nouvelle terre*, sur les conditions rugueuses de travailleurs qui transforment l'assèchement du Zuiderzee en une contrée fertile, mais quatre ans plus tard il est rattrapé par la vague et concède une musicalisation à l'appétit musical de Hanns Eisler qui se targue alors d'avoir transformé par le collage de sa partition une image d'oppression en image de solidarité (5). En revanche, Walther Ruttmann, qui adore le film sonore et parlant, se lance totalement dans l'expérience de la création audiovisuelle, une lutte qui lui « *fait entrevoir une richesse d'expression qu'aucune théorie ne soupçonne encore* » (6) ; il s'en tient cependant surtout à la pratique du contrepoint, « *vous voyez un match de boxe et vous entendez la foule qui hurle, ou vous entendez un air sentimental sur un violon et vous voyez une main qui en caresse une autre [...]* ». Déjà, en octobre 1928, S. Eisenstein, V. Poudovkine et G. Alexandroff préconisent la méthode du contrepoint dans leur manifeste sur *l'avenir du film sonore* (7), mais suggèrent surtout de repousser les limites en spéculant sur un son traité en tant qu'élément du montage, indépendant de l'image visuelle, qui « *introduira inévitablement un moyen nouveau et extrêmement effectif d'exprimer et de résoudre les problèmes complexes auxquels nous nous sommes heurtés [...]* ». Toutefois, le synchronisme labial et la puissance de la bouche s'imposent avec de très bons arguments ; Marcel Pagnol y succombe. En 1930, à Londres, il assiste à la projection de *Broadway Melody* où l'image de Mademoiselle Bessie Love parle d'une voix plaisante mais surtout sanglote « *comme un petit chien dans un tonneau* ». C'est pour lui un événement décisif ; il voit le film plusieurs fois de suite et rentre à Paris, saisi par l'oreille, la tête échauffée de théorie et de projets, pleins de cris et de chuchotements (8). Ce cas majeur de jouissance audiovisuelle aurait pu servir de modèle à Roland Barthes pour écrire « *il suffit en effet que le cinéma prenne de très près le son de la parole (c'est en somme la définition généralisée du « grain » de l'écriture) et fasse entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité, le souffle, la rocaïlle, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau humain (...) pour qu'il réussisse à déporter le signifié très loin et à jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille : ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe : ça jouit* » (9). Quand le corps est touché à distance par le souffle d'un mot intime, c'est un peu comme l'impression d'accueillir une confession, une mise à plat de la pensée la plus secrète ; les conditions de réception du film sont radicalement changées, le lien est plus fort (10). L'oreille est désormais à l'affût de sons qui ouvrent les distances et promettent une autre liberté ; c'est l'expérience de nouveaux frissons. Sur l'écran c'est pareil, les corps ne bougent plus de la même manière ; ils se tendent comme des cordes

3 : Dans un article intitulé « les possibilités du film sonore » (*Journal Kino*, 1929, n°45), le critique cinématographique, Hippolyte Sokolov, écrivait que la nature et la vie n'étaient pas « *sonogéniques* », que « *les films sonores d'agitation ou scientifiques ne se réaliseront ni au sein de la nature ni dans le bruit des rues mais derrière les murs d'un atelier, doublement insonorisés et isolés par une couche d'air* ». Et il ajoutait que la tentative d'enregistrer les sons naturels est une cacophonie, un « *concert de miaulements* ». Dziga Vertov. *Articles, journaux, projets*. Paris : U.G.E., 1972, n° 50, p. 157.

4 : Georges ANTHEIL. « Ballet mécanique » in *Musique film*. Paris : Scratch/ Cinémathèque française, mai 1986, p. 56.

5 : «Musique de cinéma», Théodor ADORNO et Hanns EISLER, in *Musique film*. Paris : Scratch/Cinémathèque, mai 1986. p.69 . Cette pratique fait des ravages aujourd'hui, puisque très souvent le réalisateur confie au musicien le soin de musicaliser le film terminé. Bien des cadences, des effets et du sens sont déplacés ou font alors naufrage ; cela devient une autre création... *La Sultane de l'amour*, film de 1919, colorisé au pinceau et au

pochoir entre 1921 et 1923 devient en 1993, à la suite d'une totale musicalisation, « *un poème musical d'un voyage merveilleux vers un Ailleurs* » (in le catalogue *Têtes d'Affiche*. Saison 93/94. d'Odysseus, Blagnac 1993, p.22).

6 : Révélation du monde audible de Walther Ruttmann, in *Musique film*. Paris : Scratch/Cinémathèque, mai 1986, p. 70.

7 : S.M. Eisenstein. Manifeste « contrepoint orchestral », (version française), in *Le film : sa forme/son sens*. Paris : Christian Bourgois, 1976, p. 19.

8 : « *Le mariage de l'idéographie, sous sa forme cinématographique, et de l'écriture phonétique, sous sa forme phonographique, nous a donné le film parlant, qui est la forme presque parfaite, et peut-être définitive, de l'écriture. Telle est la base de ma théorie, qui fut si malheureusement accueillie par la presse et les cinéastes de 1933* » (Marcel Pagnol, « Cinématurgie de Paris », in *Oeuvres complètes*, Tome 3. Paris : éditions de Provence, 1966, p. 109-110.

9 : Roland Barthes. *Le plaisir du texte*. Paris : éd. du Seuil, 1973, p.105.

vocales et s'arrêtent pour parler ou écouter vraiment, le registre des postures s'élargit. Certains acteurs sont souvent écartés injustement, pour ne pas avoir su trouver la voix alors que d'autres, en bonne voix, ne sachant que faire de leur corps, sont plantés comme des piquets (11), encore peu dirigés par les réalisateurs pour donner ou recevoir la réplique. C'est la vogue des chanteurs de music-hall pour qui chanter n'est pas une entrave au corps. Et puis surtout, le contrat entre le réalisateur et le spectateur se resserre. Avant le *Chanteur de jazz*, la création est quasiment visuelle et relayée par une diffusion audiovisuelle où la profusion de désordres sonores et musicaux donne naissance à des rythmes et des effets les moins imaginés par le réalisateur, jusqu'à l'anéantissement de son travail, par l'adjonction d'une puissante musique, comme celle de Bach, qui « *balaie les images* » (12) ; dans certains cas, on peut dire que la musique retire la vue. Après 1927, le réalisateur peut construire seul, sur le même support, des relations entre les images et les sons sans perdre le bénéfice de ses propres recherches de sens et de rythme lors des projections aux publics. Selon la formule de Christian Metz, d'élément cinématographique-non-filmique, le matériau sonore devient cinématographique-filmique (13) ; le son colle désormais à la peau de la pellicule. Au tout début de cette secousse et dans le prolongement de son manifeste *L'Homme à la caméra* (14), Dziga Vertov confirme son engagement pour l'émancipation de l'homme et conjointement celle du cinéma qu'il s'emploie à faire passer, avec *Enthousiasme*, des « *rails du muet aux rails du sonore* ». Il rejette d'emblée la timide proposition de sonorisations car le son n'est pas pour lui une simple qualité ajoutée à l'image ; en effet, il a déjà tenté l'expérience des limites du matériau sonore (15) et découvert les qualités qui en font un agent du tout qui change. Par conséquent sa recherche va porter, et sa création se fonder, sur les interactions complexes du son et de l'image, de leur congruence (16). Dès le générique du début du film, les deux matériaux sont traités à égalité, et sans effet de lettres on y trouve côte à côte « *l'opérateur image B. Tseilin* » et « *l'opérateur son, P. Chtro* » eux-mêmes voisins d'un texte particulièrement clair, « *cette oeuvre documentaire réunit du visuel et du sonore* ». Mais avant l'union il faut choisir et recueillir. En auditeur attentif au bruissement de son époque, Dziga Vertov se familiarise avec l'éloquence des sons de la rue et prête l'oreille pour mieux la faire parler, pour mieux la faire agir en film ; chemin faisant il identifie les obstacles qui se dressent pour donner de la mobilité et de l'efficacité à la collecte et propose d'en prendre la mesure contre les *a priori* de Sokolov. Avec la mise au point d'une station de prise de son mobile qui laisse « *courir* » les micros, il prélève finement le « *ciné-matériau* » de la Grande Chaufferie de l'Union soviétique ; au beau milieu du fer et du feu, sur le sol à quatre pattes ou

juché sur des trains, l'équipe s'immerge avec une tonne de matériel dans une des plus grandes régions industrielles mais aussi parmi les plus céréalières de l'URSS, le Donbass. Il y a là, la diversité et la puissance sonore d'un gigantesque orchestre symphonique. En nommant son film *La Symphonie du Donbass* il désigne tout autant la dure conduite de la création que la globalité audiovisuelle diffusée. En effet, la symphonie qui dans son sens étymologique est presque synonyme de musique, implique non seulement un niveau de complexité dans la composition mais désigne surtout un certain esprit de recherche où l'auteur met toute sa science et sa philosophie. Certaines partitions, noircies de portées, annoncent souvent une exécution qui tient à la fois de l'entreprise industrielle et de manoeuvres militaires ; la réalisation de Dziga Vertov en est très proche. Cliquetis, grincement, grondement, explosion, sirène, fanfare, voix (...), il assigne à chaque son un rôle exact afin de construire un ensemble capable de traduire l'enthousiasme pour le socialisme tout en sollicitant la sagacité des publics (pas de ciné-vodka). En effet, juste après le générique, une jeune femme entre dans le premier cadre et s'approche d'un récepteur radio, intriguée par cet appareil d'où sortent des sons ; elle est à cet instant dans la position de ceux qui subissent leur premier choc de cinéma audiovisuel. Loin d'être effarouchée, une invitation au spectateur, elle s'installe et place les écouteurs contre ses oreilles. Le contact déclenche un beau sourire, signe du rare plaisir procuré par la découverte de ces sons qui caressent à distance. Tout public la voit et entend ce qu'elle écoute « *écoutez, écoutez, Leningrad vous parle... nous transmettons la symphonie du Donbass, dimanche, jour du seigneur* ». La voix est grave, martèle les mots et prend au ventre. Cette expérience de réception mobilise bien à la fois la vision et l'audition, et procure un trouble nouveau que Dziga Vertov s'emploie à désigner par une succession de fragments de peau, voire de grain de la

10 : « *Le cinéma muet n'a pas sensiblement modifié les conditions traditionnelles ; la bande muette s'appuyait sur des idéogrammes sonores, vagues, fournis par un accompagnement musical qui préservait le jeu entre l'image imposée et l'individu. Les conditions se sont modifiées profondément au niveau du cinéma sonore et de la télévision qui mobilisent en même temps la vision du mouvement et l'audition c'est-à-dire qui entraînent la participation passive de tout le champ de perception (...)* » « *Au delà de l'écriture* », in *Le geste et la parole, Technique et Langage*, André Leroi-Gourhan. Paris : Albin Michel, 1964, p. 295.

11: Jean Mitry. « *La Révolution sonore* » in *Histoire du cinéma*. Paris : éd. Universitaires, 1990, Tome 4, p. 36.



peau, ce territoire du frisson, ainsi que par des fragments d'oreilles, du nez, de la bouche et des yeux comme pour inviter tous les sens à recevoir le film ; il initie les spectateurs à gérer tout l'avenir des images, des sons et de leurs relations. A l'écran l'opératrice n'exprime aucune gêne, elle joue avec sa curiosité et s'installe devant la machine qu'elle ne tarde pas à bien manipuler, avec surprise parfois, pour moduler, éclaircir, chercher, choisir le son et orienter l'intérêt. Elle revient sous différents angles à de nombreux moments dans le film tel un guide pour rappeler le travail

12 : Basil Wright et B. Vivian Braun. « *Manifeste : dialogue à propos du son* ». In *Musique film*. Paris : Scratch/Cinémathèque française, 1986, p. 72-73.

13 : Christian Metz, *Langage et cinéma*. Paris : Larousse, 1971, p. 33-36 et 210.

14 : « L'Homme à la caméra, la femme à l'écran », Guy Chapouillié, in *Entrelacs* n° 2. Toulouse : E.S.A.V. U.T.M. p. 22.

15 : En 1916-1917, alors qu'il était étudiant en médecine à Péetrograd, Dziga Vertov fonda un laboratoire de l'ouïe. Avec un phonographe, tout à la fois reproducteur et enregistreur, comme au temps d'Edison, il enregistra des bruits divers : scieries mécaniques, torrents, machines en mouvement, conversations...

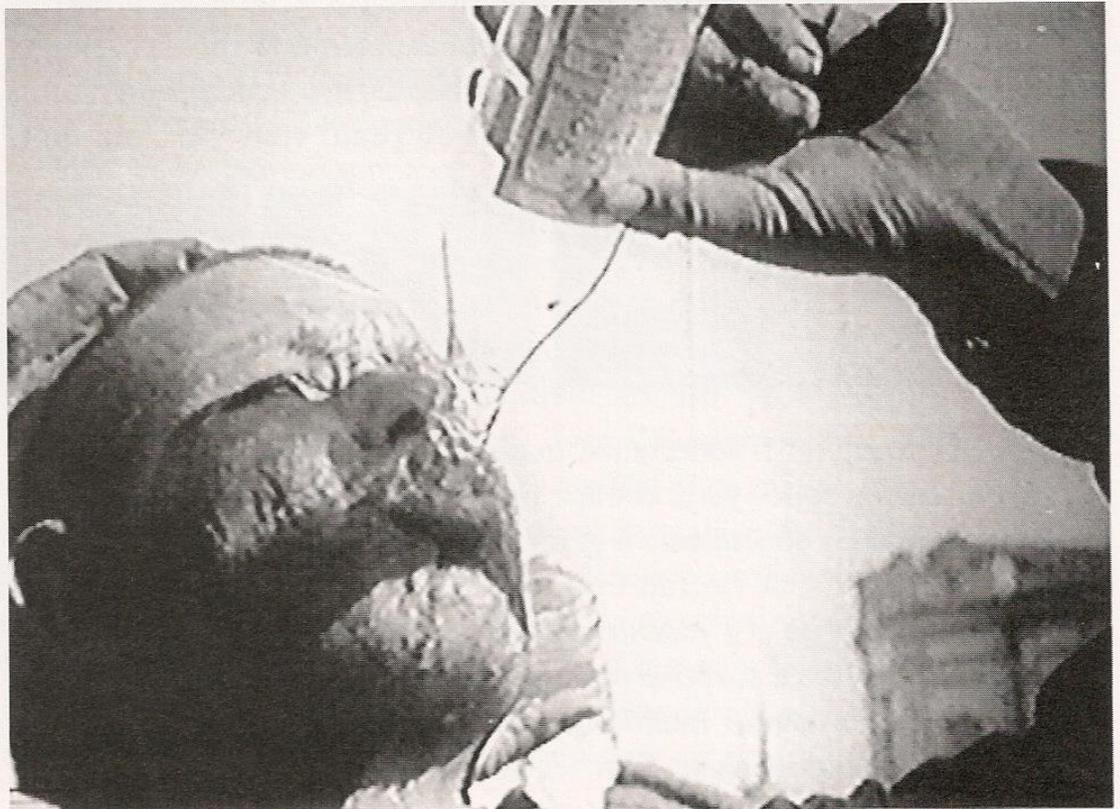
Son programme fut le « montage de sténogrammes », le « montage des mots »... Georges SADOUL. *Dziga Vertov*. pp. 15-16.

16 : D'après Jean A. Keim, un nouvel art est né : « le cinéma sonore [...] crée une nouvelle beauté, où les images et les sons s'unissent en une eurythmie d'une forme inconnue jusqu' à lui », in *Un nouvel art, le cinéma sonore*, p. 325, publié en 1947 par les Éditions Albin Michel. « A ce livre conçu et écrit dans un camp de prisonniers, en Allemagne, il ne doit pas être demandé plus qu'il ne veut apporter. »

nécessaire de l'écoute, le casque sur la tête et parfaitement aux commandes ; elle crée la dynamique, en partage avec les publics ; c'est le sel du film. Cette leçon met en évidence les changements profonds qui attendent le film par symbiose ou opposition au régime du son ; l'image temps va se prolonger au risque du son, et la continuité sonore neutraliser l'image mouvement, bref le chantier est gigantesque. Cette expérience « sérieuse et d'avenir » se passe sur le front de la lutte pour la production dans les mines, les usines et par voie de conséquence dans l'agriculture du Donbass ; le réalisateur l'entreprend comme une « croisade... Sous le signe du drapeau rouge » (17).

Création-recherche en quatre mouvements

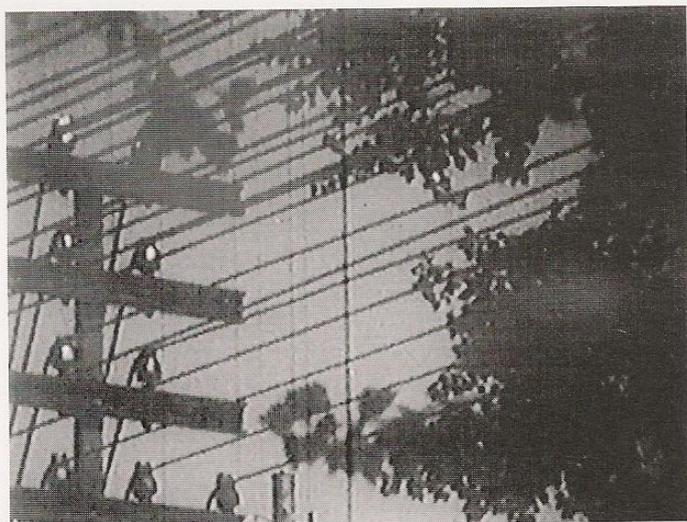
Dans ce moment précis où les chantiers s'agitent pour boucler le plan quinquennal en quatre ans, les cadences s'accélèrent et le film va tâcher de les précéder ou de leur correspondre dans un débit scandé et orienté par le signal thématique du drapeau qui flotte et claque au vent mauvais de l'inertie, de la religion et de l'individualisme, ainsi que par le signal thématique sonore du « hourra » sorti de mille et une poitrines en une vague irrésistible pour donner du courage et de l'élan à l'ouvrage. Irrésistible, telle est la courbe ascendante du film qui dessine, à partir de l'arrachement et du redressement des corps, de prometteuses floraisons d'enthousiasme. En effet, le montage de la première partie combine alternativement des images d'hommes et de femmes qui prient, avec celles d'ivrognes détruits par la vodka, les yeux exorbités en quête de



lumière. Les corps sont réifiés dans une suite de gémissements, de signes de croix, de têtes inclinées, qui baisent les pieds froids d'une statue, ou bien ils sont désarticulés et répandus, cloués au sol par l'alcool. Non collé à la répétition visuelle, le son emprunte une pente de dégradation où les cloches qui volent au glas puissant, glissent progressivement en un son distordu et ralenti tout en fusion avec des pleurs et des cris, articulés dans un aigu grinçant et pénétrant, meurtrissures de corps sans ressort.

Et puis, pour échapper à cet enlèvement, l'alerte et le basculement surviennent dans une rare congruence, qui annonce une nouvelle donne filmique : une image en contre plongée d'un poteau électrique avec ses fils tendus – à 25 ? – comme les lignes d'une portée où sont translittérés des feuilles d'arbres qui bruissent et la fumée d'une sirène qui hurle ; avec souplesse, la fumée se dessine en des volutes de rondeur fertile et se répand en variations d'un médium grave qui désignent de nouvelles distances dans un ciel sans limites. Cette portée audiovisuelle est sans doute la clé du film... La clé du *cinéma total* selon Dziga Vertov ; on ne sait plus si on entend des images ou si on voit des sons.

Rédigé sur des souvenirs avec une documentation réduite, cet essai n'a en aucune façon la prétention de constituer une somme du cinéma sonore. Il ne contient que les réflexions d'un amateur passionné qui, parfois déçu, parfois heureux, parfois enthousiasmé, a passé de nombreuses heures dans les salles obscures. Si ces quelques pages pouvaient développer chez leur lecteur l'amour du nouvel art, le but cherché par l'auteur serait atteint »
Jean A. Keim.

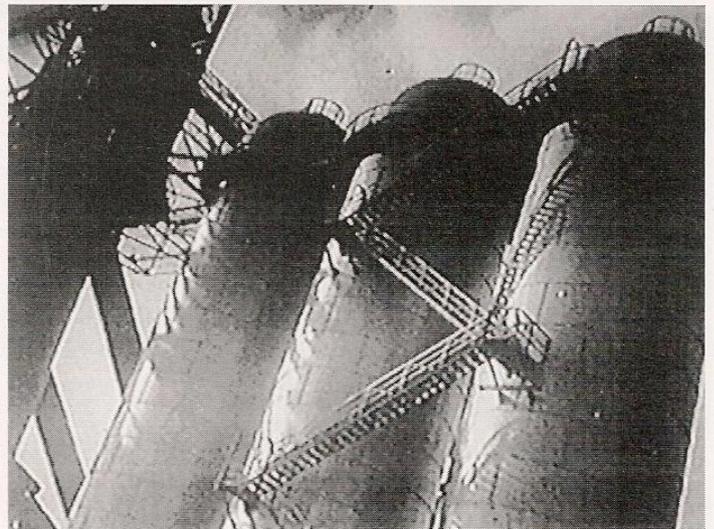


Cette recherche est bien dans l'esprit des créations symphoniques mais le réalisateur va plus loin dans la similitude, en organisant, semble-t-il, le fonctionnement du film en quatre mouvements. D'abord il y a l'équivalent d'un *Allegro*, précédé, c'est un signe, de la courte introduction consacrée à la découverte de la nouvelle réception audiovisuelle. C'est la partie de l'éveil où les corps soumis – gémissements, vodka – se transforment et jaillissent en de multiples sourires de femmes redressées, le regard droit sur leur nouvel horizon dans des cadres resserrés comme si, enfin, elles mettaient le nez à la fenêtre pour voir et contribuer à faire bouger les choses. En parallèle, les images de la religion tremblent,

17 : Sur «*Enthousiasme*», in *Cinéthique* n° 21/22, 1976, p. 24. Un texte qui resitue la pratique cinématographique de Vertov dans sa conjoncture historique et pose la question de l'histoire du cinéma soviétique.

18 : Il s'agit du même jeu d'effets que pour l'effacement du Bolchoï dans l'homme à la caméra (Cf. *Entrelacs* n°2).

vacillent, se dispersent de surimpression en surimpression et se replient comme des châteaux de cartes (18) pendant que les sons dominants de l'office religieux quittent peu à peu le registre solennel, et s'arrêtent dans un ralenti plaintif, « *on sent percer l'ironie* ». A cet instant, la fanfare des jeunes communistes amorce le *tempo* d'une marche en avant vite interrompue, dans une coupe franche, par un montage alterné entre des fragments visuels sans sons –une marque du vide ancien– et des fragments audiovisuels –construction d'un nouveau monde sans limites. L'alerte passée, la sirène revient et s'installe moins agressive ; grâce au jeu de ses ressources propres (19), son cri devient une ligne mélodique émouvante, d'équilibre et de joie, qui ouvre sur un univers calme et décidé, c'est le moment de l'*Adagio*. Dans la recherche d'un accord harmonieux avec la sirène, les images étirent leurs lignes verticales par le jeu de plans inclinés qui grandissent les cheminées, les ponts, les usines, alors que d'autres allongent leurs lignes horizontales par des effets de contre-jour où se dessine en forme de meurtrière (effet cinémascope avant l'heure) un passage emprunté par des silhouettes d'hommes et de femmes qui vont travailler, guidés par une voix grave qui pèse ses mots « *c'est-la-journée-du-plan-quinquennal-ils-vont-*

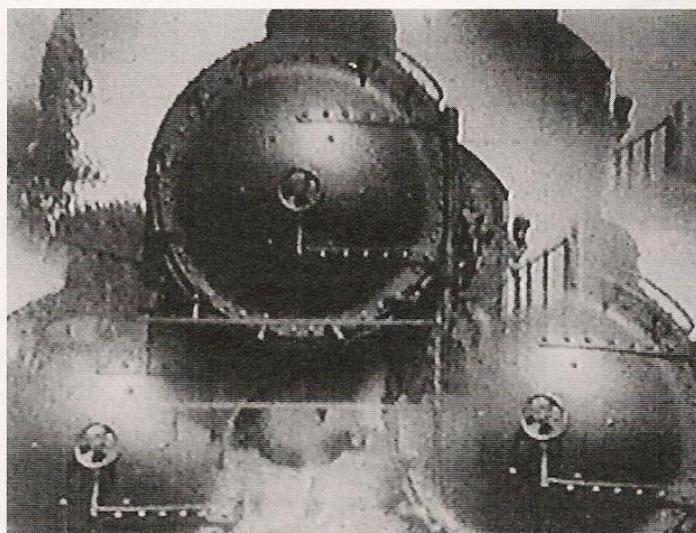


19 : Cf. *Introduction à une lecture poétique du cinéma sonore*, mémoire de DEA d'études cinématographiques de Patrick Brun, sous la direction de Georges Mailhos, Université de Toulouse le Mirail, 1991.

exploiter-leur-charbon ». Soudain le drapeau claque et tend ses inscriptions comme des mots d'ordre « *détruisons l'ordre établi* » ; les sons et les images ne sont que mouvement et déferlent dans une nouvelle composition, nous rentrons dans le ventre du film, un genre de *Scherzo*. Les morceaux de charbons dansent sur les tapis, les trains parcourent toutes les trajectoires, les sifflets déchirent l'espace relayés par les voix d'ouvriers et d'ouvrières qui, en un parfait synchronisme labial, parlent tout haut pour (se) donner du courage et pour mener à bien la bataille du Donbass, « *réfléchissons à ce que nous allons faire* (20) ». Tout s'accélère à la vitesse d'une coulée d'acier, que le corps à corps entre l'homme et la matière secrète dans le fracas des presses, les cris, les murmures, le

« *souffle* » de locomotives, le ronflement et le crépitement du feu, les clochettes des wagonnets, les sabots de chevaux au fond de la mine, les changements de vitesses de *crescendo* en *decrescendo*, les *fortissimi* au seuil de la douleur, les *hourras*, la tachycardie des bennes du téléphérique, chargées mais légères, emportées dans le ciel. De pelles en pinces,

20 : Un ouvrier d'abord, «réfléchissons à ce que nous allons faire. Une

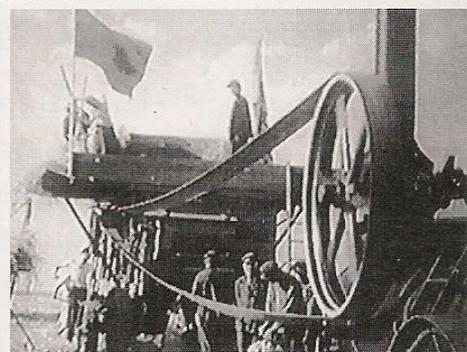
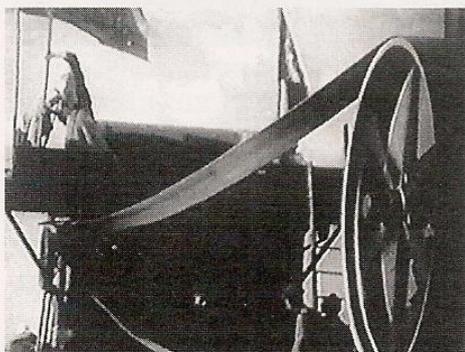


des blocs sont laminés pour aller vers un fil d'acier sauvage, brûlant, sculpté par la beauté d'un geste ouvrier. Point de cacophonie, cette masse signalétique (21) traduit l'effervescence fertile de la simultanéité :

« Comme de longs échos qui de loin se confondent
 « Dans une ténébreuse et profonde unité,
 « Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent » (22)

Néanmoins, ce monde n'existe pas que pour lui même, dans un hiatus lumineux, au loin mais si proches, des paysannes, qui chantent et qui dansent, annoncent un *Finale* où les machines sorties du « ventre », vont manger les blés –ballet de moissonneuses– pour en pisser les grains –métabolisme de la batteuse.

question se pose à propos de la production. Il y a des personnes vaillantes qui produisent plus que d'autres. Cela ne se résout pas forcément au niveau de la direction. Il faut que cela se fasse au niveau des ouvriers eux-mêmes. Il faut avancer vers le progrès», puis une ouvrière déclare «je suis la championne de la production. J'ai produit entre 28 et 30 tonnes dans l'année». Avec une petite pointe de stakanovisme,



La moisson est à la fois un aboutissement et un début ; c'est la fin du film pour laquelle une voix grave répète « *C'est la lutte de toujours...*

ses mots reflètent une certaine urgence.

21 : Aujourd'hui, la «révolution jungle» et plus particulièrement le groupe britannique *Portishead* se rapproche de cette idée de masse.

22 : Charles Baudelaire. *Correspondances, Les Fleurs du mal*. Paris : Livre club des Champs-Élysées, 1964, p. 8.

23 : « *Les arts isolés nous mettent en pièces et nous ne jouissons nous-mêmes que par morceaux, tantôt hommes de l'écoute, tantôt hommes du regard, etc. Il est certain que devant de pareilles oeuvres d'art, il nous faudra d'abord apprendre à jouir en hommes complets* ». NIETZSCHE. « A propos du chant musical grec » in *La Naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard, p.263-264.

24 : J. L. Schefer. *L'Homme ordinaire du cinéma*. Paris : ed. Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1980.

c'est la lutte de toujours ». Habillées de foulards et de tabliers blancs, les femmes évoluent et y rayonnent comme dans un tableau de J.F. Millet, à jamais au centre du combat. Le défilement du film se stabilise dans un *tempo* régulier mais soutenu, singularisé par un montage alterné qui articule les gestes d'une jeune femme au mécanisme général de la batteuse. De façon très resserrée, la paysanne est en haut de la machine et l'alimente gerbe après gerbe ; cet élément revient dix fois en alternance avec un élargissement à toute la batteuse et son énorme courroie ; à chaque jonction, la coupe franche crée une dynamique audiovisuelle qui donne naissance à 19 pulsations entre l'éloignement et le rapprochement ; un battement de film qui emballe les coeurs. Le dernier retour sur la batteuse est beaucoup plus dilaté et ouvre une place majeure à la machine à vapeur dont le son, plus distinctement rythmé, rappelle la cadence du montage alterné avant de se fondre dans celui de la fanfare des jeunes ; le monde nouveau est une harmonie.



Dziga Vertov a eu le souci de ne rien laisser à l'abandon et au hasard ; il n'a pas cherché à étonner ni à choquer mais il a choisi de se faire redemander, « *faire des films pour faire des films* », et visé par conséquent la profondeur des choses ; son opératrice a ouvert et ouvrira bien des mondes (23) (24), car le plaisir ne se lasse pas de visiter *La Symphonie du Donbass*. □