

## Vertov et la perception-caméra

Ana Ramos, Concordia University

### *Abstract*

This article approaches cinema through a transdisciplinary perspective joining philosophy with moving-image practice to think time, subjectivity, objectivity – and relationality. Working from the example of Dziga Vertov’s *Man With a Movie Camera* film, it explores the idea of the *perception-camera* as a relational point of view through which the film, as an event, evolves. It understands the film as an autonomous entity evolving through this relational point of view. In so doing, it fosters a complex approach beyond the subjective-objective perspective, and discusses what Gilles Deleuze calls the “free indirect image.” This is the point of view of an unfolding *subjective form* that does not pertain to human perspective, but to the event perceiving itself as it evolves into its own accomplishment.

Se pourrait-il que la façon vertovienne de pratiquer le septième art nous apprenne davantage sur ce que pourrait être le cinéma aujourd’hui, alors que les techniques cinématographiques et la technologie sont passées au-delà de l’attendu ? Dziga Vertov (1896–1954), cinéaste soviétique du mouvement constructiviste, a filmé le quotidien de son époque avec créativité et innovation. Sa technique cinématographique (et ce qu’il exprime à travers celle-ci) atteint son zénith dans *L’Homme à la caméra* (*Chelovek s Kinoapparatom*, 1929), film qui a laissé sa marque dans l’histoire du cinéma. Le résultat est une œuvre inclassable qui dépasse la logique des genres avec une structure narrative dispersée et une pratique de l’auto-référentialité<sup>1</sup> à travers laquelle la caméra occupe un rôle de premier plan. Le début du film annonce : *L’Homme à la caméra* est une expérimentation de communication cinématographique sans l’aide d’intertitres, scénario ou acteurs...<sup>2</sup>. L’élan d’une narrative singulière qui s’exprime à travers

<sup>1</sup> Vlada Petrić, *Constructivism in Film: The Man with the Movie Camera: A Cinematic Analysis*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 81–84.

<sup>2</sup> Dziga Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Berkeley, University of California, 1984, p. 83.

la perspective de la caméra est ainsi déclenché. Les conséquences esthétiques d'une telle attitude sont remarquables.

Vertov s'est dédié au genre documentaire pour filmer « la réalité » et chercher à raffiner l'art cinématographique. Il voulait développer un langage universel du cinéma. Son objectif était de faire émerger un nouveau modèle de cinéma qui engagerait le spectateur en une activité active pendant et après le visionnement. Il a ainsi déclaré la mort aux films romancés pour que l'art cinématographique puisse s'élever au-dessus de ce qu'elle avait été. À travers le refus de la fiction cinématographique, « la réalité » qu'il voulait enregistrer a engendré un genre de documentaire unique qui touche le cœur du processus social. *Kinopravda*<sup>3</sup>, la mise en pratique de sa théorie du cinéma-vérité, a donné naissance à des films dans lesquels des fragments d'actualité s'agencent en direction d'un sens propre à la singularité de cet agencement même. La « réalité » est formée, dans ses films, par la présentation d'une simultanéité d'expériences de la vie quotidienne. Montrer cette simultanéité a comme effet de capter la variation même d'un champ relationnel déterminé par la caméra. Selon sa vision du ciné-œil, *Kino-Eye*, le montage est l'âme du film<sup>4</sup>. Il agence un point quelconque de l'univers à un autre point – et ce dans n'importe quel ordre de temps.

L'originalité de la vision vertovienne est l'émancipation de la caméra en tant que *perception-caméra* et l'institution d'une forme de faire du cinéma qui se plaît à nous faire sentir la présence de la caméra. Ce mode de faire du cinéma s'appuie sur une esthétique qui mise tous ses efforts dans une caractéristique assumée de la caméra : celle de percevoir plus et mieux que l'œil humain. Il ne s'agit pas d'une perception « des » choses. Au contraire, elle est « dans » les choses – Gilles Deleuze appelle cette approche le matérialisme vertovien<sup>5</sup>. Selon lui, « l'image-mouvement a deux faces, l'une par rapport à des objets dont elle fait varier la position relative, l'autre par rapport à un tout dont elle exprime un changement absolu. Les positions sont dans l'espace, mais le tout qui change est dans le temps. »<sup>6</sup>. Dans la façon vertovienne de pratiquer le cinéma, la position relative des objets se transforme constamment à travers des micro-intervalles de façon à porter, par la simultanéité même d'actions, l'emphase ailleurs. Ce qui en découle est un déplacement du point focal de la perspective de l'espace vers le temps : « les positions sont dans l'espace, mais le tout qui change est dans le temps »<sup>7</sup>. En transposant la perception dans la matière elle-même, ce qui est manifesté comme produit final du montage est une image du temps. Ainsi, l'originalité d'une perception-caméra est la proposition d'une pratique de la perception qui

<sup>3</sup> Ivi, p. 42.

<sup>4</sup> Ivi, p. 40.

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 60.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 50.

<sup>7</sup> Ibidem.

## Vertov et la perception-caméra

est « dans » les choses. En proposant une vision de la réalité qui émerge de ce point de vue non-anthropocentrique, le temps lui-même devient l'exprimé du film.

### *Temps et virtualité*

Du début à la fin d'un film, quelque chose change, quelque chose a changé. Seulement, ce tout qui change, ce temps ou cette durée, semble ne pouvoir être saisi qu'indirectement, par rapport aux images-mouvement qui l'expriment. Le montage est cette opération qui porte sur les images-mouvement pour en dégager le tout, l'idée, c'est-à-dire l'image *du* temps<sup>8</sup>.

Dans le langage de Deleuze, le temps pur se réfère à une dimension temporelle dans laquelle les éléments ne sont pas organisés de forme logique, juxtaposés en une ligne du temps qui suit un avant-pendant-après. Ce temps pur est une forme de profondeur qualitative du temps qui est appelée virtuelle. Virtuelle car rien n'est encore développé (sorti de son enveloppe). De ce point de vue, lorsque *la caméra* enregistre des moments de la vie quotidienne en images, c'est une tranche de temps pur qui nous est présentée. Une femme se lève. L'Homme à la caméra part au travail. Un train passe. Un visage se fait laver. Une fenêtre : des stores qui s'ouvrent et se referment; des lentilles de caméra qui s'ouvrent et se referment. Ce ne sont que des potentialités enroulées dans un seul temps car elles se donnent toutes en même temps. Elles ne se déploient pas en histoires individuelles, mais s'impriment (comme les images sur la pellicule photographique) sur un temps fait de multiplicité: la simultanéité. Bien qu'il s'agisse d'éléments de potentiel plein, suggestifs de ramifications infinies, aucune de ces lignes de devenir n'est suivie, aucune ne se déroule dans l'espace. Il s'agit d'éclairs d'existence agencés par la perception-caméra. La femme qui se lève du lit, la pancarte « le réveil d'une femme » et toutes les autres personnes qui simultanément se lèvent forment un réseau d'éléments qui communiquent entre eux selon un schéma rhizomatique<sup>9</sup>.

Le système rhizomatique n'a pas de point d'origine, mais des dimensions qui communiquent entre elles de façon transversale. Par exemple, entre 25 et 28 minutes, des scènes variées esquissent, comme le reste du film, le quotidien russe de l'époque. La différence se situant, par contre, dans le fait que, entre ces trois minutes, la juxtaposition effectue une émergence de centre de gravité. Ponctuées par de gros plans sur la ville avec ses divers piétons habitant les rues, ces scènes traitent des thèmes du mariage, du divorce, de la mort et de la naissance de façon entremêlée. Ce centre de gravité émerge en tant qu'intensité. Contrairement

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 46.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

au système arborescent qui fonctionne par principe de cause nécessaire, de progression et de conséquence, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, le système rhizomatique consiste à « soustraire l'unique de la multiplicité à constituer »<sup>10</sup>. En d'autres mots, le centre de gravité affecte et est affecté par l'ensemble du film ne s'offrant pas en tant que clé d'interprétation ou comme représentation de la réalité. Le système rhizomatique ne se réfère ni au film comme un tout, ni à la réalité comme généralité. Ce centre de gravité ainsi effectué est lui-même affecté autant par la singularité du film comme un Tout qu'elle affecte que par la multiplicité qui compose ce Tout. Ainsi, le point de gravité n'est pas un principe premier commandant le sens du film. Néanmoins, il est cette rencontre imprévisible qui permet de réévaluer le tout par la création d'un point de vue inédit<sup>11</sup>. Ce qui est singulier avec *L'Homme à la caméra* est que ces points de gravité se multiplient. Tout éclot ici et là, à tout instant, il n'existe pas *une* racine responsable de toutes les branches, mais le centre est partout et aussi nulle part car il se déplace constamment. D'autres schémas de sens comme celui-ci sont construits, plusieurs éléments se connectent sans que l'un ne dépasse l'autre en importance. Ils sont, pour ainsi dire, sur un même plan — et ce plan de temps enroulé forme un système ouvert qui n'a pas d'axe, ni centre, droite ou gauche, haut ou bas : que des dimensions.

Chaque image de ce système ouvert est mouvement qui se meut : Henri Bergson appelle la singularité de chaque mouvement, le *mouvant*. Selon lui, « il y a des mouvements, mais il n'y a pas d'objet inerte, invariable, qui se meuve : le mouvement n'implique pas un mobile »<sup>12</sup>. C'est-à-dire que chaque mouvement est lui-même une singularité. Il s'exprime à travers les objets qu'il traverse. Par conséquent, chaque dimension de ce système rhizomatique composé par le film exprime la qualité de temps propre à ce qui veut s'exprimer. C'est cette dimension qualitative de temps qui prend le devant de la scène dans *L'Homme à la caméra* laissant en deuxième plan la position relative des objets. En fait, le seul objet qui prend vraiment le premier plan est la caméra et ce avec l'objectif de faire émerger une vision qui est « dans » les choses. Ainsi, chaque image porte le mouvant à l'intérieur même de sa configuration, en même temps que celui-ci s'étend dans le mouvement du montage comme durée. L'articulation d'éléments cinématographiques à l'intérieur de cette durée résulte en une *image indirecte du temps*. L'image du temps ainsi articulée est l'image d'un temps virtuel, originaire, enroulé. Normalement, le temps virtuel ne se dévoile pas aussi clairement. Il nous enveloppe, plutôt, de son manteau d'immanence. Nous ne le remarquons pas car nous sommes *dans* le temps. Au contraire des cinéastes qui moulaient le regard de la caméra sur notre propre regard sur le monde, Vertov a fait éloge de son pouvoir de voir davantage afin qu'elle puisse nous montrer ce qu'elle voit et

<sup>10</sup> Ivi, p. 13.

<sup>11</sup> François Zourabichvili, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 72.

<sup>12</sup> Henri Bergson, *Henri Bergson. Œuvres*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 1382.

## Vertov et la perception-caméra

non pas ce que nous sommes habitués de voir<sup>13</sup>. En appliquant le point de vue subjectif-indirect libre dans *L'Homme à la caméra*, Vertov libère le discours *sur* le temps pour illustrer *le* temps à partir de centres germinaux de relation.

Dans la singularité que le film exprime, nous ne trouverons aucune histoire précise. Cette singularité s'exprime à travers des thèmes. Vlada Petrić<sup>14</sup> répertorie cinq types d'images : construction industrielle, trafic de véhicules, machinerie, récréation et visages de citoyens travailleurs. Le traitement de thèmes comme l'urbanité, la mort et la naissance, le travail et, par conséquent, le travail en commun (par extension, la constitution de la société en commun) se fait par l'entremise de la perception-caméra qui n'est pas effectivement engagée dans ces événements. C'est pour cette raison qu'elle est au-dessus d'eux, même si elle est une présence dans l'acte de filmer. Son point de vue ne se confond pas avec le point de vue d'un personnage quelconque et n'est pas non plus extérieur à l'univers qu'elle filme. Au contraire, la caméra est littéralement *dans* le film. Selon Deleuze, tandis qu'une branche de l'école soviétique (incluant Eisenstein et Dovjenko, par exemple) propose une dialectique entre l'Homme et la Nature, au contraire, Vertov propose une dialectique de la Nature en elle-même, soit de la matière avec la propre matière<sup>15</sup>. C'est pour cette raison que le cinéma de Vertov est aussi appelé matérialiste. Dans ses films, des machines, des paysages, des édifices et des hommes se présentent en tant que « systèmes matériels en perpétuelle interaction »<sup>16</sup>, c'est-à-dire que nous avons la rencontre entre l'œil surhumain et la matière. La caméra se présente en tant qu'élément catalyseur des relations qui constituent le film, permettant ainsi la perception d'un intervalle de monde<sup>17</sup>.

La plus petite unité de mouvement est l'intervalle, en opposition au Tout que le film constitue. Il s'agit ici de deux aspects du temps : le Tout comporte un ensemble de mouvements, tandis que l'intervalle traduit une action dans cet ensemble. Dû au fait qu'il n'a pas de point de vue fixe, le ciné-œil s'étend du point où s'initie l'action jusqu'au point où s'ensuit la réaction : « l'intervalle de mouvement, c'est la perception, le coup d'œil »<sup>18</sup>. Sa vision est globale. La différence entre l'intervalle de temps que l'œil humain peut percevoir et celle que le ciné-œil perçoit est notable. La perception de la matière, le ciné-œil, contient une simultanéité qui permet la perception de plusieurs « systèmes matériels » en même temps, tandis que l'œil humain se restreint au système auquel il appartient. C'est cette simultanéité qui fait le *non-temps* : si tout nous était donné d'un seul coup, la

<sup>13</sup> Dziga Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, op. cit., p. 15.

<sup>14</sup> Vlada Petrić, *Constructivism in Film*, op. cit.

<sup>15</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 59.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ivi, p. 60.

<sup>18</sup> Ibidem.

perception temporelle délaissierait la logique linéaire. Le cinéma vertovien réussit toutefois à incorporer ce non-temps à une certaine forme de linéarité en traitant la simultanéité par le moyen de l'intervalle car, au moins en ce qui a trait à l'image-mouvement, l'image *du* temps ne peut nous être donnée qu'indirectement. La façon comment Vertov traite la simultanéité consiste à présenter certains éléments d'expérience de manière entrecoupée. Au début du film, par exemple, lors de la séquence de la femme qui se lève du lit, nous ne voyons pas toutes les scènes qui se rapportent à elle juxtaposées les unes aux autres. Ce que nous voyons est une séquence d'actions qui ont lieu en même temps : plusieurs personnes qui se réveillent, qui se préparent pour la journée. Ces images, même étant juxtaposées, n'ont pas pour fonction de proposer une expérience linéaire. Nous comprenons que tout cela se passe simultanément : la ville se réveille.

Éventuellement, nous verrons à nouveau la femme en question affairée à se laver, la rue un peu plus remplie, la ville qui se met en marche et c'est ce qui donne la sensation du temps qui passe. Un sens émerge des images. Mais la négation de la narration déconcerte et surprend car l'idée du film se construit aux dépens d'une trame dramatique. Ce qui est proposé est avant tout un point de vue différent. Le mouvement que Vertov présente à travers ces images et cette expérience de non-temps est la relation du spectateur avec un Tout, soit avec le monde : un monde que l'univers du film retient fragmentairement. Le premier aspect du temps, le Tout, se présente comme une spirale ouverte en ses extrémités qui enlace le passé et le futur. Le deuxième, l'intervalle, comporte le présent. Il existe une corrélation entre les deux aspects du temps qui fait en sorte que, infiniment contracté, le Tout passerait à l'intérieur de l'intervalle. Ainsi, chaque image du film contient la même empreinte de singularité mouvante, la même qualité esthétique, qui anime tout le film. Le contraire est aussi vrai : infiniment dilaté, le présent s'élargirait en passé et en futur. C'est ce que la mise sur un même piédestal des thèmes universels de la naissance et de la mort, du mariage et du divorce opère. Dans le Tout du temps existe cet intervalle de temps, le film. Celui-ci propose une expérience de vision élargie, pour un instant, pleine : la compréhension d'une partie du tout. De la sorte, ce que l'expérience de non-temps propose est la compréhension de la partie dans le tout et du tout dans la partie.

### *La Perception-caméra*

Sera subjective une perception où les images varient par rapport à une image centrale et privilégiée;  
sera objective une perception, telle qu'elle est dans les choses, où toutes les images varient les unes par rapport aux autres, sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 111.

## Vertov et la perception-caméra

La décision de faire un film sans scénario a comme effet la dissolution d'un centre autour duquel est développée l'idée du film. Où trouver alors l'intrigue du film *L'Homme à la caméra* ? Il n'est pas possible d'affirmer que le film ne contienne pas de personnages, mais aucun d'eux ne se détache des autres en importance, chacun représentant un bourgeon d'expérience dispersé dans l'univers changeant. À l'exception d'un personnage : la caméra. Déjà au début du film, à la première image, apparaît le sujet principal du film : une caméra géante avec un minuscule caméraman sur elle en train de manier une deuxième caméra plus appropriée à sa taille. Tout au long du film, aucun élément n'est aussi présent que la caméra : qu'elle soit maniée par le caméraman, qu'elle se fasse présente à travers les lentilles qui nous observent, ou encore dans les bandes de film qui sont maniées par l'éditrice dans la salle de montage. Le titre *L'Homme à la caméra* pourrait indiquer que le cameraman n'est qu'un individu parmi tant d'autres citoyens travailleurs et que c'est lui le personnage principal<sup>20</sup>. Toutefois, la caméra possède une certaine autonomie. En effet, celle-ci atteint des capacités humaines après la première heure de film. Elle opère toute seule, marche sur ses trois « jambes »<sup>21</sup> tout en filmant indépendamment du caméraman (tel que l'indique la manivelle qui tourne par elle-même). Ainsi, c'est justement elle, la caméra, le personnage principal du film. Cet « anthropomorphisme »<sup>22</sup> ne diminue pas la difficulté de faire un film où la négation de la narration annule tout développement de personnages dramatiques.

Mais si anthropomorphisme il y a, qu'en est-il de la nature du point de vue adopté par la caméra ? Selon la définition de perception de Bergson, nous soustrayons des éléments de la réalité pour entrer en relation avec une portion d'éléments<sup>23</sup>. C'est dans le cadre de cette opération que nous pouvons agir sur cette portion de réalité. Il s'agit d'une perception dite éliminatoire car nous ne pouvons être en relation avec la totalité de la réalité :

La chose, c'est l'image telle qu'elle est en soi, telle qu'elle se rapporte à toutes les images dont elle subit intégralement l'action et sur lesquelles elle réagit immédiatement. Mais, la perception de la chose, c'est la même image rapportée à une autre image spéciale qui la cadre, et qui n'en retient qu'une action partielle et n'y réagit que médiatement. Dans la perception ainsi définie, il n'y a jamais autre ou plus que dans la chose : au contraire, il y a « moins »<sup>24</sup>.

C'est le cas d'un acte de *perception* dite *subjective*. Quant à l'acte de *perception objective*, les relations ne sont pas formées à partir d'un seul centre relationnel, mais à partir d'une pluralité de centres qui varient simultanément les uns par

<sup>20</sup> Vlada Petrić, *Constructivism in Film*, op. cit., p. 80.

<sup>21</sup> Ivi, p. 83.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 93.

<sup>24</sup> Ibidem.

rapport aux autres. Dans cet univers dépourvu de centre unique à l'intérieur duquel tout réagit à tout le reste, la courbature ne se fait pas en fonction d'un seul élément, mais en tous les sens, en tous lieux. En ce qui concerne la perception cinématographique, Deleuze mentionne: « la difficulté, c'est de savoir comment se présentent au cinéma une image-perception objective et une image-perception subjective. Qu'est-ce qui les distinguent? »<sup>25</sup>. Selon lui, la première est composée par la perception d'un personnage participant qui la « qualifie », tandis que la deuxième est composée par une perception extérieure à l'action en question. Toutefois, comment savoir si cette perception ne finirait éventuellement par appartenir à l'action? Le propre de l'image-perception cinématographique serait justement ce va-et-vient entre les deux pôles<sup>26</sup>. C'est cette ambivalence que le concept « discours indirect libre »<sup>27</sup> tend à résoudre en constituant un point de vue qui va au-delà de la dichotomie objectif-sujetif.

La « réalité » que Vertov a enregistrée dans le film *L'Homme à la caméra* ne révèle pas une journée dans une ville russe, mais une perception de la ville en elle-même et la caméra en tant que moyen pour cela : une perception-caméra. Les thèmes du film ne se courbent pas autour de son centre et la plupart du temps n'entrent pas délibérément en relation avec elle, même si nous pouvons témoigner de quelques inévitables réactions à la présence de la caméra<sup>28</sup>. La caméra s'établit en tant que *centre de perception*. Mais, même si la perception-caméra est réductive, il ne s'agit pas pour autant d'une perception purement subjective. Essentiellement par le fait que la caméra ne se confond pas avec un personnage qui agit dans l'intrigue, et qu'elle ne souffre aucune transformation à travers les relations qu'elle établit. Ainsi, son positionnement libère les événements cinématographiques d'une relation avec la caméra. Il ne s'agit pas d'une perception fixe sur laquelle se précipitent les événements et auxquels celle-ci répond à travers l'action. Elle ne devient pas pour autant point de vue objectif. Elle ne se situe pas complètement à l'extérieur de l'univers qu'elle fait paraître, mais ce qu'elle montre se présente comme une vision autonome du contenu. La perception-caméra se confond avec les choses, elle est ciné-œil qui enregistre les transformations autour de soi. Ce que le ciné-œil produit, par l'entremise de sa capacité de voir plus que ce que l'œil humain en est capable, est un « discours indirect libre », une perception telle qu'elle se donne sous le point de vue de la matière, pouvant s'étendre du point où commence l'action jusqu'où s'étend sa réaction<sup>29</sup>. Ce qui est exprimé est le mouvement en soi, des « intervalles de mouvement ». Elle est *point de vue mobile* et c'est ce qui fait l'essence du film,

<sup>25</sup> Ivi, p. 104.

<sup>26</sup> Ivi, p. 105.

<sup>27</sup> Ivi, p. 106.

<sup>28</sup> Vlada Petrić, *Constructivism in Film*, op. cit., pp. 81-82.

<sup>29</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 60.



## Vertov et la perception-caméra

ce qui construit l'idée directrice et la cohérence du récit, rendant le montage le point crucial de son succès.

### *La Perception pure*

The instant field of the present is always experience in its "pure state", plain unqualified actuality, a simple *that*, as yet unqualified into thing and thought, and only virtually classifiable as objective fact or as some one's opinion about fact. This is as true when the field is conceptual as when it is perceptual<sup>30</sup>.

Dans la vision de monde développée par William James, l'empirisme radical, la différence entre sujet et objet n'est pas une différence ontologique, mais seulement de point de vue. Le sujet est défini comme « celui qui cherche la connaissance » et l'objet en tant que « ce qui se fait connaître ». Le différentiel de l'empirisme radical est que le sujet et l'objet forment une triade : il tient compte d'un troisième terme à part entière, « la relation ». Cette dernière n'est pas simplement le point commun entre le sujet et l'objet. La relation mobilise qualitativement l'expérience : c'est l'événement. Alors que le documentaire traditionnel positionne l'observateur complètement à l'extérieur de la situation qu'il décrit, Vertov positionne la perception-caméra au centre de l'action. Toutefois, puisqu'il s'agit d'un positionnement « subjectif-indirect libre », la perception-caméra est aussi potentiellement en-deçà de la dichotomie sujet-objet. Le point de vue de la perception-caméra n'est pas purement objectif car elle n'atteint pas un pouvoir omniscient. Même si tel pouvoir demeure une tendance, celle-ci ne peut pleinement se réaliser. La caméra *peut* tout voir, mais il existe une sélection de la réalité qui est faite est c'est cette sélection qui définit la relation qui s'établit entre la perception-caméra et le monde. Ce positionnement n'est pas subjectif non plus car ce qu'elle voit et, par conséquent, enregistre, n'est pas guidé pas des « déformations psychologiques »<sup>31</sup>. Le découpage de la réalité est guidé par la « forme subjective »<sup>32</sup> qui émerge sous la forme du film qui deviendra *L'Homme à la caméra*. La qualité de cette émergence est moulée par l'élan subjectif qui se forme comme événement. C'est la forme subjective qui soutient le film tel qu'il se déploie comme événement à travers la prise de vue et le montage qui, par conséquent, oriente la « relation » de la caméra avec ce qui l'entoure. La perception-caméra constitue ce que James appelle le « noyau objectif d'expérience »<sup>33</sup> : un continuum perceptif qui change à mesure que ce corps bouge dans l'espace. Les regards qu'il recueille, les sourires qu'il

<sup>30</sup> William James, *Essays in Radical Empiricism*, Mineola, New York, Dover Publications, 2003, p. 39.

<sup>31</sup> Ismail Xavier, *A experiência do cinema: antologia*, Rio de Janeiro, Graal, 2008, p. 178 (ma traduction).

<sup>32</sup> Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, New York, Free Press, 1978.

<sup>33</sup> William James, *Essays in Radical Empiricism*, op. cit., p. 34.

alimente et les mouvements mécaniques auxquels il témoigne se croisent en un système de connaissance, le film. Ce que la perception-caméra exprime est la présence au monde, une présence qui n'est qu'un témoin. Le point de vue de cette perception-caméra se situe entre le sujet et l'objet, précisément au point de la relation. Il est événement.

Puisque la perception-caméra occupe un point de vue impossible à adopter d'une perspective humaine, cette relation prend un caractère abstrait qui, dans un premier abordage, fuit à notre entendement. Il s'agit d'une « perception pure », concept que Bergson définit comme un fil continu de visions instantanées qui font partie des choses et non de nous-mêmes<sup>34</sup>. La raison pour laquelle nous l'appelons « pure » est due au fait qu'elle se situe à un point où aucun adjectif n'a encore été affecté à la relation par une des entités qui la composent : sujet-objet. L'adjectif, au contraire, émerge de la relation comme affect et lui empreint sa singularité. Ce niveau d'expérience se définit comme un *futur antérieur* car il ne s'est pas encore concrétisé totalement ; il s'agit de la racine de l'expérience, où le sujet connaît l'objet, avant qu'il réalise ce qu'il a connu. Cet état germinal passe inaperçu dans le cas d'une perception subjective où l'expérience s'est déjà enracinée dans un présent presque passé. N'est-il pas, justement, l'essence du « présent » de passer et de laisser ainsi la place au *futur du présent*? Dans cette étroite fenêtre de temps où les expériences font encore partie des *choses*, soit, de la relation, où objet et sujet font un, a lieu ce que James appelle « l'expérience pure »<sup>35</sup>. C'est dans cet intervalle de temps suspendu qui se constitue un temps appelé virtuel, ou le *non-temps*.

La perception subjective des choses ne se rapporte pas à des moments réels des choses, mais à l'expérience de ces choses. La *perception pure*, au contraire, étant une « perception virtuelle des choses »<sup>36</sup>, serait directement reliée à la simultanéité intrinsèque à la durée des choses, se situant dès lors dans un non-temps où tout point de l'univers peut rejoindre n'importe quel autre, selon une logique « rhizomatique »<sup>37</sup>. C'est-à-dire que, dans notre expérience du monde, les choses durent dans le cadre d'une durée individuelle, propre à l'agglomération d'expériences reliées par un facteur d'immanence au corps et à la temporalité de ce corps. La perception-caméra, au contraire, rassemble les choses qu'elle perçoit sous la forme d'un « être de sensation »<sup>38</sup>: l'organisation et l'incorporation des « qualités sensibles de la matière »<sup>39</sup> dans des figures esthétiques. L'*être de sensation* n'est pas composé des matériaux qui font l'œuvre. Il est un composé

<sup>34</sup> Henri Bergson, *Henri Bergson. Œuvres*, op. cit., p. 212.

<sup>35</sup> William James, *Essays in Radical Empiricism*, op. cit.

<sup>36</sup> Henri Bergson, *Henri Bergson. Œuvres*, op. cit., p. 189.

<sup>37</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit.

<sup>38</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Éditions de Minuit, 2005.

<sup>39</sup> Henri Bergson, *Henri Bergson. Œuvres*, op. cit., p. 216.

## Vertov et la perception-caméra

de forces, de devenirs non-humains (affects) dans lesquels l'artiste s'engage pour faire émerger une matière d'expression. C'est pour cette raison que cette perception n'est pure qu'en droit. La caméra, comme foyer d'expression de forces qu'elle organise, découpe dans le paysage potentiel ce sur quoi elle est en position d'assembler comme forces créatives. Dans le cas de la subjectivité humaine, c'est le « souvenir »<sup>40</sup> qui travaille conjointement avec le corps pour que l'individu puisse agir dans le monde. Ce faisant, le souvenir teinte la perception en faisant émerger non pas des expériences pures, mais mixtes : des expériences des choses perçues. Parce que la caméra est d'abord véhicule d'expression d'un être de sensation, sa perception est moulée par l'élan subjectif qui se supporte. Ainsi, c'est la forme subjective qui soutient le film, tel qu'il se déploie comme événement à travers la prise de vue et le montage, qui oriente la « relation » de la caméra avec ce qui l'entoure. La perception pure se situe dans la relation. Mais au-delà d'un certain tournant de l'agencement des devenirs non-humains dans lesquels l'artiste s'engage pour faire émerger la matière d'expression du film, il y a émergence de forme subjective. La perception n'est donc pure qu'en tant qu'oscillation virtuelle entre potentiel plein de filmage et expression de forme subjective sous forme d'être de sensation. Dans cette perception mixte teintée par l'élan créatif qui soutient le « processus d'auto-accomplissement »<sup>41</sup> du film, ce qui perçoit est l'être de sensation en devenir.

<sup>40</sup> Ivi.

<sup>41</sup> Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, op. cit.