

Introduction

François Albera



S. M. Eisenstein par Man Ray (1928)

Je n'ai eu de cesse que paraisse mon petit livre Film Sense qui expose une esquisse assez élaborée d'un système de concepts sur le cinéma... Enfin j'amoncelle des montagnes et des montagnes de références et d'observations sur la méthode artistique, car... sans un système... il est douteux que je consente à me coucher tranquillement sous la pierre tombale.

(Eisenstein, *Mémoires*, 1, p. 68)

Sergueï Eisenstein (1898-1948), décorateur puis metteur en scène de théâtre (1920-1924) et d'opéra (en 1939), cinéaste (depuis 1924 : cinq films achevés, trois inachevés ou interrompus, une dizaine à l'état de projets parfois commencés puis abandonnés), dessinateur prolifique, enseignant, auteur de nombreux manifestes, articles et conférences, laissait, à sa mort – certes prématurée – une dizaine d'ouvrages en chantier. De son vivant, il n'aura vu qu'un seul livre paraître sous sa signature, grâce à Jay Leyda, étudiant américain venu travailler en URSS dans les années 1930. C'est *The Film Sense*, publié à New York en 1942, alors que les Etats-Unis et l'Union soviétique étaient alliées dans la guerre contre le fascisme. Ce volume reprenait, sous une forme adaptée à cette édition, une partie de l'essai inachevé *Montage*. Une année après sa mort, parut *Film Form*, préparé également par Leyda en relation avec l'auteur mais qui ne comportait que des articles déjà publiés, surtout dans les années 1920 (plus une conférence de 1935 et un essai sur Griffith de 1942-4 qui faisait partie d'un projet plus vaste)¹.

Cette tension entre un désir exprimé très tôt de «livre» et le résultat fragmentaire auquel il parvient – voire le sentiment que «le livre» restera «à jamais "à venir"²» – est un des éléments centraux de la difficulté à éditer Eisenstein. Son utopie d'un «livre sphérique» dépassant les «deux dimensions» de l'imprimé, sorte de CD ROM avant la lettre, texte malléable créant ses liens, fonctionnant en réseau, en transparence, texte kaléidoscopique, requérant «une réception simultanée» et la mise en rapport synchronique de ses différents composants, exprime bien le caractère centrifuge de sa démarche que vient contredire la conviction du

¹ Pour une part *Film Form* reprend la série d'articles qu'Eisenstein publia dans *Close Up* en 1929-1930, puis dans *Experimental Cinema*.

² Adressant la traduction anglaise de «Dramaturgie der Film-Form» (devenue «The Principles of film form») à Kenneth MacPherson en vue de sa publication dans *Close Up*, Eisenstein écrit que c'est «l'un des plus sérieux et fondamentaux dans ce que je pense au sujet du cinéma» et qu'il «peut être présenté comme une page de mon encre (et j'en ai peur à jamais!) livre "à venir" !...». Auparavant, annonçant à MacPherson sa venue à Berlin, en août 1929, il espérait pouvoir le rencontrer et évoquait «un manuscrit d'un livre que j'ai écrit sur la théorie du cinéma» (ces deux lettres sont citées sans dates par Mary Seton dans son *Sergei M. Eisenstein, a biography*, London, Dennis Dobson, 1978 [revived edition], pp.127 et 218).

« point de vue central » de la « méthode »³. L'érudition dévorante, la place de la citation dans son écriture ainsi qu'une grande hétérogénéité de ses sources sont autant d'éléments également centrifuges par rapport à une argumentation qui se veut pourtant assertive. Comme il le dit à propos de sa manière de travailler lors de la préparation d'un film : à force de « soulever des flots d'érudition », « en discutant avec moi-même de principes et de programmes », « en accumulant calculs, équations, conclusions », « le scénario tombe en panne⁴ »...

La situation de ces textes, leur masse considérable et leurs différentes combinaisons possibles d'agencement constituent donc bien une difficulté pour l'édition de cette œuvre théorique⁵.

En 1958, succédant aux deux volumes édités par Leyda – eux-mêmes rapidement publiés en italien et en allemand (mais en français en 1976 seulement) – un recueil de textes, *Réflexions d'un cinéaste*, préparé par Rostislav Iourenev dans l'enthousiasme du « dégel », fut édité en URSS en plusieurs langues et connut une large diffusion, livrant un aperçu inégal mais précieux.

Mais c'est il y a plus de quarante ans qu'a démarré l'entreprise de publication systématique des textes d'Eisenstein avec des *Œuvres choisies* en russe que dirigea sa veuve Péra Atacheva, puis Serguéï Ioutkévitch – proche d'Eisenstein dans les années 1920 – alors à la tête de l'Union des Cinéastes à qui avait été confié l'héritage du cinéaste. Cette entreprise d'envergure (six volumes de plus de 700 pages chacun), pourtant partielle, s'étendit sur sept ans et le tirage fut rapidement épuisé.

Ces *Œuvres choisies* ont généré des éditions en langues étrangères – française, italienne, anglaise, allemande, japonaise notamment – toutes assez différentes et la situation générale est, aujourd'hui, des plus diversifiées : l'édition russe est depuis longtemps épuisée et plus de vingt ans de travaux, mises à jour et inventaires de manuscrits l'ont rendue, sinon caduque, du moins dépassée sur bien des aspects ; les éditions française et allemande – qui diffèrent fortement –, laissées inachevées par les maisons d'édition respectives, sont également épuisées, les éditions italienne et anglaise, en revanche, ont été poursuivies, l'anglaise, d'ampleur plus modeste, menée à bien (quatre volumes de *Selected Writings*), l'italienne encore en cours (huit volumes parus des *Opere scelte*). Celles-ci sont devenues des outils disponibles – et indispensables – pour les lecteurs et les chercheurs.

La situation française est en revanche beaucoup moins brillante. L'abandon par « 10/18 » d'une édition d'ampleur – qui reprenait et poursuivait une entreprise de plusieurs années des *Cahiers du cinéma* – et la non-réédition des six volumes déjà parus, prive le lecteur français d'un accès aisé aux principaux textes d'Eisenstein – dont d'ailleurs la référence est allée diminuant dans les études cinématographiques. On pourrait s'interroger sur cette lacune dont n'émerge que le recueil *le Mouvement de l'art* (édité au Cerf en 1986), qui prenait la suite de *Cinématisme*

(Complexe, 1980) et quelques éditions de textes courts (sur Disney, Chaplin), voire d'articles ou d'extraits (*MLB, Dickens et Griffith*) qui sont tous des recueils factices.

Le présent recueil traverse en quelque sorte les trois projets les plus aboutis laissés à la mort du cinéaste – *Montage, Méthode et la Non-indifférente nature*. En effet il n'existait pas dans les archives d'Eisenstein de manuscrit intitulé *Cinématisme*. À la fin des années 1970, on convint avec Naoum Kleiman de ce choix de textes afin de publier un certain nombre d'inédits – même en russe – autour d'une problématique qui parcourt les écrits théoriques du cinéaste.

Rapidement devenu introuvable, ce livre, qui date de 1980, aurait dû être « rat-trapé » par des éditions systématiques qui eussent intégré ses textes. Il n'en a rien été et devant l'absence, aujourd'hui, de toute édition sérieuse en français des textes d'Eisenstein, et dans la mesure où cet ensemble a représenté un compendium qui a fait sens, il paraît légitime de le reprendre avec quelques amendements, corrections de détail ou réaménagements plus importants – qu'on évoquera plus tard.

Le cinéma et les autres arts ?

L'ensemble des chapitres de ce volume porte sur les rapports du cinéma et des autres arts – en particulier les arts plastiques (architecture, sculpture, peinture, dessin).

Il n'est certes pas nouveau de voir Eisenstein interroger d'autres pratiques artistiques que le cinéma dans le cours d'une réflexion sur « le sens et la forme » du film : la plupart de ses articles font ce « détour » ; sans se borner d'ailleurs aux « beaux arts », ils étendent leurs investigations dans des domaines comme les sciences naturelles, l'ethnologie, la mécanique, la biologie, etc. Mais les études qu'on va lire ici ne se bornent pas à faire référence à la peinture ou au théâtre, à s'appuyer sur la littérature ou la sculpture pour mieux approcher le cinéma : elles développent des analyses approfondies de l'art du Greco, de Robert Delaunay, de Diego Rivera et Orozco, de Rodin, de Daumier, de Sérov et de bien d'autres – comme dans une autre série de textes il s'agira de poètes et d'écrivains (Shakespeare, Pouchkine, Diderot, Tolstoi, Zola, Joyce...).

À dire vrai rien n'est moins artificiel que de vouloir distinguer « beaux-arts » et « littérature » : si Eisenstein a consacré une longue étude au *Laocoon* de Lessing, ce n'est pas pour reprendre la partition entre les différents arts et leurs éventuelles confrontation et hiérarchie (le *paragone*) – ni même leurs « correspondances ». Le maître mot de sa démarche est celle de « circulation », « passage », « échanges » plutôt que « spécificité », « influence », « filiation ». La couleur peut s'étudier dans la peinture aussi bien qu'en poésie. Il y va de sa conception « mentale » de l'image, *effet* soit à dominante intellectuelle, soit à dominante émotionnelle – mais comportant

3 Cf. son texte du 5 août 1929, « projet de préface » à ce livre futur (manuscrits, RGALI, fonds 2-796, folio 8-9).

4 Dans « Les bolchéviks rient » (1937) (*Réflexions d'un cinéaste*).

5 On a déjà évoqué ces questions plus d'une fois. Un récent numéro de la revue québécoise *Cinémas* – qu'on a précisément intitulé « Eisenstein dans le texte » –, formule une série d'interrogations sur les difficultés à « éditer Eisenstein » (vol.11, n°2-3, printemps 2001). O. Bulgakowa les apparente à celles qui se sont développées dans l'édition des textes de Walter Benjamin (dans un tout autre contexte éditorial cela va sans dire !)

toujours les deux – qui se produit dans la tête du spectateur. Mais « image » dont le mécanisme « de base » du cinéma (« *Ur-phänomen des Films* » écrit-il dans un élan goethéen...) met le mieux en lumière l'élaboration. C'est pourquoi ce qui l'intéresse ici ce sont les « procédés » mis en œuvre.

Le cinéma est donc loin d'être absent de ces chapitres pourtant consacrés aux arts plastiques, puisque Eisenstein voit en lui le « dépassement » des autres arts (d'un point de vue diachronique) et du même coup une sorte de « modèle » pour leur compréhension (d'un point de vue synchronique).

Mais il convient de ne pas se méprendre sur son dessein.

Dans un texte qui aurait pu servir de préface à ce volume, la thèse suivante est exprimée :

Il semble que tous les arts aient, à travers les siècles, tendu vers le cinéma. Inversement le cinéma aide à comprendre leurs méthodes.

Cette thèse proche de celle de Marx selon laquelle « l'anatomie de l'homme est la clé de l'anatomie du singe »⁶ se retrouve plus d'une fois dans ces chapitres sous diverses formulations : celle d'un cinéma s'« anticipant » dans les arts qui lui pré-existent, ou s'y trouvant « en puissance » ou représentant leur « étape supérieure ». Elle s'inscrit dans une perspective évidemment évolutionniste qui voit le « progrès » des forces productives et des formes de société s'accompagner d'un progrès des arts. Coïncidant avec la société industrielle, technicienne et avec le socialisme, le cinéma rassemble et résout les problèmes artistiques nés des contradictions sociales. Celles-ci ont conduit l'art à s'autonomiser (c'est le postulat moderniste) mais du même coup à perdre son intelligibilité pour les masses : le cinéma commence là où les autres arts se désagrègent⁷.

Il n'est pas question de contourner cette préoccupation d'Eisenstein. Comme Kouléchov – et bien d'autres (Marcel L'Herbier par exemple, plus tard Walter Benjamin) –, il fait du cinéma l'art du présent, accordé à ce qui caractérise ce temps. L'état actuel de l'évolution des sociétés peut faire sourire de cette conviction, elle n'en inspire pas moins la plupart des artistes d'avant-garde du xx^e siècle et des théoriciens. Tous ressentent l'exiguïté du domaine de l'art balisé par la société bourgeoise et cherchent à en sortir du côté du social, des masses, du collectif. Comme les Symbolistes russes avant lui, Apollinaire, peu avant sa mort, évoquait ce caractère social, collectif du cinéma – après l'avoir pressenti dans la révolution cubiste.

Mais plutôt que cet énoncé historiciste⁸ (discours théorique) c'est la fonction pratique de cette thèse (pratique théorique) qui peut retenir aujourd'hui notre

8 Cf. Louis Althusser, « Esquisse du concept d'histoire », *la Pensée*, n°121, juin 1965 et « Le marxisme n'est pas un historicisme », dans *Lire Le Capital*, Paris, Maspéro, 1968.

intérêt : la « clé » proposée, la compréhension des « procédés » ou des « méthodes » artistiques. Rappelons que le dernier projet d'envergure d'Eisenstein s'intitulait *Méthode...*

On choisira donc de mettre en exergue un texte de 1940 écrit à la demande du psychologue Louria, où il écrit que « la méthode du cinéma est comme une magnifique vitre par laquelle la méthode de chacun des arts est visible... »⁹

En d'autres termes, ce n'est pas en tant que « théorie de l'évolution » qu'elle nous intéressera mais comme procédure de lecture, d'analyse des œuvres. Le repérage dans les autres arts de procédés que le « cinématographe » rend « visibles » ne veut pas dire « qu'ils y étaient » : c'est le cinéma « lecteur » de la peinture qui les construit. Et dès lors la prise en compte de ce qui « vient » des « autres arts » dans le cinéma relève de l'appropriation filmique.

Tel est donc le véritable objet de ce livre qui cherche à construire le domaine du *cinématisme*, soit un concept « de méthode » (comme l'a été d'abord celui de « conflit ») afin de ne pas demeurer au sein des différents mediums mais de les subsumer.

Le terme de « cinématisme » vient de la « cinématique », branche de la mécanique qui fut particulièrement présente dans les recherches de Jules-Etienne Marey. Mais on le retrouve dans des discours esthétiques, tel celui de Canudo, pour dessiner le domaine de l'esthétique du mouvement au-delà du seul cinématographe. L'usage de cet adjectif n'est pas rare, en France, dans les années 1920¹⁰.

Il ne faut donc pas le confondre avec le « cinétisme » : comme l'atteste l'hostilité d'Eisenstein envers les tentatives des Futuristes italiens usant de « l'effet Marey » dans leur peinture (celui de la chronophotographie décomposant le mouvement), Eisenstein ne s'intéresse pas à la *représentation* du mouvement ou à sa *reproduction* (embryonnaire dans la peinture, achevée dans le cinéma), ni même à la peinture de son effet, mais au *principe même du mouvement* (dynamique, procès, dialectique : tant de la Nature que de la pensée).

L'une des premières fois que ce terme apparaît dans un de ses textes, c'est précisément pour s'opposer à la dimension « picturale » de l'image au cinéma : Malévitch dans une intervention sur le film disait ce dernier inféodé à la peinture (figurative). Eisenstein réplique que c'est ne rien comprendre au caractère *cinématique* des images de film¹¹. Plus tard, au Mexique, le terme revient plusieurs fois

9 « La Psychologie de l'art » (23.XII.1940), notes publiées pour la première fois dans *Psikhologiya professov khudojestvennoïo tvorchestva* (Leningrad, Naouka, 1980) (trad. anglaise dans S.M. Eisenstein, *The Psychology of Composition*, Calcutta, Seagull Books, 1987, p. 3). Alexandre Louria (1902-1977), neurologue et psychologue soviétique, disciple de Lev Vygotski, avec qui Eisenstein eut de nombreux échanges dès les années 1920.

10 Par exemple chez le critique André Levinson, émigré russe spécialiste du ballet mais aussi l'un des plus pénétrants critiques de cinéma de son temps et auteur d'un essai qui conçoit quelque

peu avec les thèses des Formalistes russes, « Pour une poétique du cinéma » (dans *l'Art du cinéma* IV, Paris, Alcan, 1927).

11 Dans « La quatrième dimension au cinéma » (2e partie intitulée : « Méthodes de montage », 1929). Cette partie du texte est demeurée inédite en russe jusqu'à l'édition des *Œuvres choisies* (t. 2), mais parut en anglais dans *Close Up* en avril 1930, traduite sous le contrôle d'E. L'édition française de *Film Form* traduit tantôt *cinématique*, tantôt *cinématographique* (*le Film : sa forme, son sens*, pp. 68-9. Une note d'A. Pagniguel reprochant même à Jay Leyda l'emploi du mot « cinématique... »). L'opposition Eisenstein-Malévitch est évoquée par Annette Michelson dans sa contribution à *Une histoire du cinéma* (Paris, Musée National d'Art Moderne, 1976, pp. 38-40). Depuis lors on a découvert un nouveau texte de Malévitch sur le cinéma de 1929 qui bouleverse l'opinion qu'on lui prête généralement sur la question (voir : K. Malévitch, « Les lois picturales dans les problèmes du cinéma », trad. franç. *Cinéma-thèque* n°8, 1995 et notre introduction : « Malévitch et le cinéma : le chaînon manquant »).

6 Karl Marx, *Introduction* [à la critique de l'économie politique] (1857), dans Marx, Engels, *Textes sur la méthode de la science économique*, (édition bilingue), Paris, Editions Sociales, 1974, pp. 160-161.

7 La « relève » des autres arts par le cinéma est soutenue, bien plus tard, par Eric Rohmer avec l'idée de « décadence » des arts traditionnels mais au nom d'une « restauration » du classicisme (« le celluloïd et le marbre »). La théorie du cinéma de Jacques Rancière (dans *La Fable cinématographique* [Paris, Seuil, 2001]) croise ces différentes positions. D'une part « le cinéma comme idée de l'art [aurait] pré-existé au cinéma comme moyen technique et art particulier », de l'autre, appartenant au « régime esthétique de l'art » advenu en littérature (Flaubert) et en peinture (Malévitch), il hérite d'un art de la « dé-figuration » mais restaure « la logique de l'art représentatif » qu'« un siècle de peinture et de littérature s'était employé à subvertir ».

dans ses notes de lecture : la « langue cinématique » se rapporte alors à la pensée que Lucien Lévy-Bruhl qualifie de « prélogique », où Eisenstein retrouve le fonctionnement associatif et « motorique » (sic) dont il avait lui-même qualifié le langage du cinéma (dès « Le montage des attractions », 1923).

À la fin des années 1930, cette notion de « cinématisme » devient plus précise : sous ce terme figurent un ensemble de propriétés structurales (procédés, figures, articulations, etc.) à l'œuvre dans toute pratique artistique voire toute pratique symbolique.

Cette perspective permet de comprendre le paradoxe qui voit un cinéaste d'avant-garde, ami des Futuristes et des Constructivistes, se montrer aussi « classique » dans les choix de peintres sur lesquels il réfléchit : le Greco, Sérov, Toulouse-Lautrec, Daumier, Delacroix, Van Gogh, Outamaro, Sharaku, etc. On peut y voir une contrainte de l'époque : le dogme du « réalisme-socialiste » en réévaluant les Réalistes – « Ambulants » et autres – n'interdisait-il pas de se référer aux expérimentations « formalistes » des années 1920 ?

Il vaut mieux cependant se demander ce qui caractérise ces tableaux, utiles à étudier pour comprendre la notion de « cinématisme ». D'une part, ils ne « sacrifient » pas la figuration dans leur élaboration formelle. Pour Eisenstein l'art moderne disloquant la figure révèle son incapacité à penser le Tout. Cette conviction – exprimée le plus souvent dans un vocabulaire hegelien – le distingue nettement des tendances contemporaines qui valorisent le fragment, l'hétérogène. Elle ne concerne d'ailleurs pas que l'art moderne (Picasso notamment), elle est également appliquée au Greco. « Sérov, écrit-il, aboutit (...) à fixer en une composition extrême la "formule de l'extase" dans le portrait d'Ermolova, sans porter atteinte à l'unité et à l'intégrité physiques de son modèle; [alors que] le Greco met ses personnages en pièces pour accéder au même but ».

D'autre part – et c'est sans doute le plus important – dans ces tableaux ou dessins, la construction d'ensemble impose au spectateur un mouvement qui dépasse la simple saisie du spectacle proposé et le fait producteur de sens. Composition, montage, rythme conduisent de la vision à la compréhension. Dès lors, l'alternance du pair et de l'impair dans un triptyque d'Outamaro ou la structure extatique d'un Greco importent plus que le reflet approché, approximatif, du mouvement perçu dans un tableau de Ballà. Distinguant des périodes dans l'œuvre du Greco, Eisenstein oppose ainsi la figuration de personnages extatiques à la *construction extatique* du tableau : cette distinction permet mieux qu'aucune autre de saisir le centre de sa préoccupation. Comme dans le portrait d'Ermolova par Sérov, cette construction induit une attitude d'admiration en « forçant » l'œil du spectateur, son corps même (« complexe psychophysologique ») à parcourir le chemin du créateur. Ce cheminement auquel est convié le spectateur est explicité dans sa dimension spatiale avec l'exemple du *Débarquement à Cythère* de Watteau mais plus encore dans l'exemple du déplacement du promeneur accédant à l'Acropole

(chapitre II « Montage et architecture ») et avec la participation corporelle que lui font connaître les œuvres en volume, retrouvant les sensations intra-utérines et le passage de l'intérieur à l'extérieur, du concave au convexe (chapitre 9 « Rodin et Rilke »).

En reprenant la phrase de Tynianov, soulignée par Eisenstein dans son exemplaire d'*Archaïstes et Novateurs*, on peut dire que contrairement à la « langue figurative », la « langue cinématique » « ne se contente pas de transmettre le concept, mais est une voie pour la construction du concept. »¹²

L'imagicité

Cette distinction entre le mouvement représenté (figuration) et la structure cinématique (construction) marque ainsi la place du spectateur en en faisant le « co-créateur », moins convié à contempler le vrai qu'à l'élaborer.

Une deuxième distinction conceptuelle permet de le comprendre : celle qu'il faut faire entre image et représentation. Cette distinction a son origine dans une tradition de la pensée russe qui remonte à Platon via Plotin et Byzance... La langue russe distingue en effet entre « izobrajénie » (représentation) et « obraz » (image), soit entre image figurative, icône (avec ses propriétés analogiques) et image conceptuelle, image offrant une généralisation, image éidétique (si l'on veut opposer « éidétique » et « iconique » comme chez Platon)¹³. Pour rassembler les caractères de cette image globale, Eisenstein a créé la notion d'« obraznost » (imagicité). L'un de ses textes, consacré à « Littérature et cinéma », est sous-titré « De l'imagicité », confirmant la non-appartenance de cette image-là au visible.

Il ne faut pas pour autant comprendre cette opposition sur le modèle de l'opposition « photographie versus film » telle que les Formalistes russes la pensèrent (et après eux Germaine Dulac, André Malraux et bien d'autres) – c'est-à-dire l'empreinte « automatique » versus l'élaboration artistique¹⁴ –, ni selon la partition « dénotation-connotation ». L'« obraz », l'image globale, permet la saisie du thème, du contenu idéologique : naissant de l'organisation d'images partielles, analogiques (de fragments) – les représentations –, elle se construit dans la tête du spectateur au terme d'un mouvement supporté par la composition (du film, du poème, du tableau) : la construction. « Invisible », elle totalise, reprend l'ensemble des représentations en passant à un niveau supérieur – celui de la saisie globale :

12 Iouri Tynianov, *Archaïstes et novateurs*, Leningrad, Priboi, 1929 (traduction franç. *Formalisme et histoire littéraire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1991, p.219). Sur le sens à accorder au mot « concept », voir le chapitre 1, « Dramaturgie de la forme filmique ».

13 Cf. J.-P. Vernant, « Images et apparences dans la théorie platonicienne de l'image », *Journal de Psychologie* n° 2, avril-juin 1975 et Mikhaïl Maïatski, *Platon penseur du visuel*, Paris, L'Harmattan, 2006.

14 Comme on le verra la traduction de ces deux termes n'est pas toujours la même étant donné les différences entre le russe et le français : les notes explicitent, selon les cas, le sens des mots. Mais en règle générale, on a conservé l'opposition image/représentation. Pour justifier ce dernier terme, on peut citer ces notes d'E. de 1933 : « pourquoi au théâtre dit-on *predstaviénie*, *vors-tellung*, représentation... car le théâtre opère exactement avec des "représentations" mais pas encore avec des concepts (cinéma) ! » (Notes inédites). Remarquons au passage que la photographie est la grande absente des textes d'E. bien que ses archives et sa bibliothèque contiennent de nombreux livres et revues de photo des années 1920-1930, dont une collection de photos de Lewis Hine (construction de l'Empire State Building). Une monographie consacrée à Tina Modotti (amie et modèle de D. Rivera, E. Weston, Orozco, photographe elle-même) fait état d'un discours d'E. à l'inauguration d'une exposition de ses photos à Moscou mais on n'en a trouvé nulle trace... (voir *T. Modotti, fotografia e revolutionaria*, Idea, 1979).

« idéologique » dans le vocabulaire eisensteinien. L'exemple le plus accompli d'analyse de ce processus est le démontage « en gros plan » d'une séquence du *Potemkine*, la séquence dite « des yoles » (reprise ici dans le chapitre v). L'alternance des plans du cuirassé, de la rive et des petits bateaux qui font la navette aboutit à une *image globale* : l'unité révolutionnaire des habitants d'Odessa et des mutins. Mais cette image, le spectateur la saisit par une « prise de conscience » du général dans le particulier, il ne la « voit » pas à proprement parler. On comprend dès lors le lien entre cette conception et la théorie du « cinéma intellectuel », lequel devait « écraniser » les concepts, les mots d'ordre, en rejetant toute structure narrative et intrigue au profit d'une logique d'analyse politique (c'est l'expérience que tente *Octobre* et que le *Capital* devait porter plus loin).

Encore faut-il bien saisir ce qu'Eisenstein entend par « cinéma intellectuel ». La comparaison des deux paysages de Tolède par le Greco fait bien comprendre où est le centre de gravité de cette théorie : au Greco « structuraliste » qui démonte la ville et la remonte autrement pour en donner une compréhension plus globale, Eisenstein préfère le Greco « extatique » qui, dans *Tempête sur Tolède*, emporte le spectateur dans un mouvement quasi cosmique où le paysage s'éprouve plus qu'il ne se contemple¹⁵.

Si l'« obraz » conjugue « image » et « concept », c'est donc sur le mode des concepts-images de Lévy-Bruhl. Pendant le tournage de *Que Viva Mexico!*, Eisenstein qui lit *les Fonctions mentales dans les sociétés primitives* et remplit les marges de notes, trouve dans certaines formulations les concepts dont il a besoin :

... On ne saurait nier – écrit Lévy-Bruhl – que ceux qui parlent ces langues dites « langues des primitifs » n'aient le concept de main, de pied, d'oreille, etc.; mais ils ne l'ont pas comme nous. Ils en ont ce que j'appellerai un concept-image qui est nécessairement particularisé. La main ou le pied qu'ils se représentent est toujours la main ou le pied de quelqu'un qui est désigné en même temps. (*op. cit.*, p. 188).

Les mots « concept-image » sont soulignés par Eisenstein qui ajoute dans la marge : « obraz ». La coexistence dans l'image filmique d'une particularisation inévitable (l'image est toujours image de quelque chose; comme dit Metz, elle emporte avec elle une sorte de « voici ») et d'une signification générale, voire d'un concept abstrait, voilà ce qui l'intéresse dans les théories anthropologiques de Granet ou de Lévy-Bruhl et qu'il allait chercher dès 1928 dans la langue chinoise et ses idéogrammes (voir le chapitre 1), croisant là une quête proche de la sienne, celle d'Ezra Pound, puisant lui à la pensée et aux travaux de Fellonosa pour élaborer sa doctrine de « l'imagisme » puis de « l'objectivisme »¹⁶.

En 1913, Pound définissait ainsi l'image :

15 La place qu'occupe ce paysage « extatique » se vérifie d'ailleurs à l'insu même d'Eisenstein : tant Rilke qu'Orozco – qui se trouvent au centre de deux des textes de ce livre – connurent en effet la même impression devant ce tableau « qui, telle une avalanche, déferle sur celui qui a le grand bonheur de l'approcher »...

16 Sans partir d'Eisenstein, deux thèses récentes abordent cette question de l'idéogramme chez Pound et ses prolongements vers le cinéma que lui apportent dans deux directions opposées la poétesse H.D. avec l'Imagisme, et les poètes Zukofsky, George Oppen, Charles Reznikoff, avec l'Objectivisme (voir François Bovier, « H. D. et le groupe Pool (1927-1933) : des avant-gardes littéraires anglo-américaines au cinéma "visionnaire" », et Benoît Turquety, « Straub et Huillet, Objectivistes en cinéma »).

Il se peut qu'on en vienne à croire que ce qui importe en art, c'est une sorte d'énergie, quelque chose qui serait plus ou moins comparable à l'électricité ou à la radio-activité, une force de transfusion, de fusion et d'unification... Une « image » est ce qui présente instantanément une somme intellectuelle et affective.

La « langue cinématographique » n'est donc pas seulement une reconstruction intelligible du réel (rationalisme), elle met en jeu une dynamique qui fait fond sur l'affectivité du spectateur, elle s'impose d'un coup, elle sidère et étonne – et elle « fait voir ». C'est « l'ex-stase », la sortie de soi, comparable au « vortex » de Pound¹⁷. Le ralliement du spectateur au thème idéologique du film par une sorte de « révélation » s'opère de la sorte¹⁸.

D'Eisenstein à Godard

Si les analyses d'Eisenstein ont rencontré un certain écho dans les années 1980 chez des historiens de l'art¹⁹ et dans le milieu de la « littérature comparée »²⁰, c'est son « retour au cinéma » qui vaut peut-être avant tout d'être évoqué ici.

C'est au moment où il entreprenait la préparation de son film *Passion*, que Jean-Luc Godard découvrit, en effet, *Cinématisme*. On peut repérer divers indices du « dialogue » qu'il établit alors avec le cinéaste, notamment dans le travail qu'il opère autour des *Fusillés du 6 mai* de Goya entièrement pénétré de la « réminiscence » de la scène de fusillade des mutins dans le *Potemkine* (déjà présent dans les *Carabiniers* – tandis que la scène de déploration inspirait un passage de *Tout va bien*) et sans doute également des commentaires et de la mise en image qu'en fit Malraux dans son *Goya en 1953*²¹. D'ailleurs Jerzy Radziwilowicz qui incarne le cinéaste « en quête de la lumière » n'était-il pas, quelques années plus tôt, la figure-pivot d'un texte où Godard opposait *Octobre* à *l'Homme de marbre* de Wajda²² ?

Mais on peut examiner les choses de plus près encore. C'est à quoi s'est appliqué Joachim Paech dans une étude exemplaire²³ où sont établis les liens très étroits qui relient *Passion* et *Cinématisme* en particulier sur le chapitre consacré au Greco²⁴.

17 « Vortex » : point maximal d'énergie.

18 On croise ici la doctrine de Chklovski opposant vision et reconnaissance comme la conception benjaminienne de l'image « éclair » sans que les bases référentielles de ces diverses théories convergent toujours. Notons enfin que l'opposition « image/représentation » a été reprise par J.-L. Godard (« image vs picture ») ou qu'on la trouve théorisée par Jean-Claude Rousseau (« l'image ne se filme pas, elle advient »).

19 Lors du colloque « Cinéma/peinture » de 1989 à Chantilly (dir. R. Bellour, L. Marin), H. Damisch étudia le modèle de la « promenade », du spectateur en mouvement que les analyses du Greco et de Choisy proposent. Dans un récent recueil de texte sur le cinéma, *Ciné fil* (Paris, Seuil, 2008), Damisch revient sur l'approche du Greco par Eisenstein à propos du Laocoon (pp. 113 à 131). Auparavant

les colloques d'Urbino, grâce à Pietro Montani, avaient permis la rencontre avec les théories d'Eisenstein de plusieurs chercheurs italiens et notamment d'historiens de l'art. Le Colloque « Sergej Ejzenstejn. Oltre il cinema: la figura, la forma, il senso dell'immagine » (Biennale di Venezia) (dir. P. Montani), Venise, octobre 1990, en « capitalisa » en quelque sorte les effets.

20 *RLC, Revue de littérature comparée*, n° 298, 2001-2002, « Les Parallèles » (Klincksieck) Pascal Vacher, « Eisenstein comparatiste: du montage-manifeste au cinématisme » (pp. 310 à 316).

21 André Malraux, *Saturne, essai sur Goya*, Paris, Gallimard, 1950 (voir l'analyse que l'on en propose dans « Etudes cinématographiques et histoire de l'art », *Perspective*, n°3, 2006 [INHA-A. Colin]).

22 Numéro spécial des *Cahiers du cinéma* n°300, 1979.

23 Joachim Paech, « Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard », *Kinematograph*, n°6, 1989 (Deutsches Filmmuseum, Francfort-sur-le-Main).

24 « 3. Vor-bilder: Eisenstein, El Greco und das Kinematische » (*op. cit.*, pp.30-40) : « Von El Greco zu Godard – via Eisenstein » (pp.33-37).

25 Vladimir Nilsen, *Iso-brazitielnoye postroiénié filma* [La construction de la représentation au cinéma], Moscou, Kinofotoizdat, 1936 (trad. anglaise: *The Cinema as a Graphic Art*, London, 1936).

26 «...un art que j'ai longtemps ignoré: la sculpture. Straub ou Cassavetes, leurs films réussis sont, oui, plus proches de la sculpture. Un modèle archaïque auquel on fait prendre l'air grâce au cinéma.» (*le Figaro*, 11 décembre 1990, p.29). En réalité le rapport de Godard à la sculpture est assez riche: des statues antiques du *Mépris* colorisées vivement, aux «assemblages» d'automobiles dans *Week-end* ou *One+One*, des objets standardisés dans *Deux* ou *trois choses que je sais d'elle* - qu'on a peut-être trop uniment rattachés à la peinture Pop - au personnage même du sketch «Montparnasse-Levallois» de *Paris vu par*.

27 «Histoire(s) du cinéma. Avec un s» (*le Monde*, 15 décembre 1994, p.17). Le «dépassement» de la référence à la peinture du côté de la médecine ne serait en rien désavoué par Eisenstein. Cf. la mise en rapport entre les personnages extatiques du Greco et les études sur l'hystérie de Charcot - qu'on retrouve d'ailleurs chez Godard à propos de Lilian Gish dans les

Au-delà de la « reprise » de deux tableaux au moins dans le film qui sont évoqués par Eisenstein dans ce texte (*l'Assomption de la Vierge* du Greco et *l'Embarquement pour Cythère* de Watteau), Paech considère que Godard engage toute une part de son film sous l'éclairage de l'analyse du Greco dont il fait une utilisation précise, passant par les questions de la lumière, des couleurs, des personnages découpés (inserts), de la représentation et la narration, de l'extase et du pathétique.

La médiation que propose Paech par les «tableaux vivants» est particulièrement judicieuse. Ce «genre» très en vogue au XIX^e siècle entre, en effet, dans le cinéma (on le voit tant chez Emile Cohl, qui en joue irrévérencieusement que chez Griffith qui en tire des effets de légitimation culturelle, et chez tant d'autres). Comme l'avait déjà signalé Vladimir Nielsen en 1936, les opérateurs et les réalisateurs réalisaient par ce biais de véritables «morceaux de bravoure²⁵». Avant Godard, Alain Robbe-Grillet était revenu à ce «genre» mais sans problématiser la question de la lumière, du mouvement et du cadrage comme Jerzy, le cinéaste de *Passion*, s'y consacre et échoue. Robbe-Grillet visait en quelque sorte «l'image» et non la peinture. Auparavant Raul Ruiz avait, lui, développé cette question tout un film durant, avec *l'Hypothèse du tableau volé*, œuvre fascinante, adaptée librement de Klossowski (dont la série des «Roberte» et ses reprises graphiques est pénétrée).

Ce «passage» du tableau (plat) au film qui travaille dans et sur l'espace a d'ailleurs été évoqué indirectement par Godard quand il déclarait voir plus de rapport entre sculpture et cinéma qu'entre peinture et cinéma²⁶.

En 1994 cependant, son commentaire des *Histoire(s) du cinéma* se réfère à Eisenstein et au Greco pour marquer le «dépassement» de cette problématique «picturale» qui l'avait mobilisé dans *Passion* :

L'histoire du cinéma est d'abord liée à celle de la médecine. Les corps torturés d'Eisenstein, par-delà le Caravage et le Greco, s'adressent aux premiers écorchés de Vésale. (...) [Et] ...toute la fortune de Kodak s'est faite avec des plaques de radio, pas avec Blanche Neige²⁷.

Parions cependant que l'apport d'Eisenstein à l'histoire et à la théorie de l'art et du cinéma n'a pas épuisé ses potentialités. Sa conception de «l'image globale» *mentale* déplace la notion de «signe visuel» dans des termes très proches de ceux auxquels parvint Pierre Francastel dans les années 1950-1960²⁸. Si on l'a rattaché dans

Histoire(s) du cinéma: «Mais où est la différence entre Lilian Gish dérivant sur la banquise d'*A travers l'orage* et Albertine délirant à *La Salpêtrière*.».

28 Celui-ci, dans ses cours de l'Institut de filmologie, avait élaboré une théorie de l'image filmique en distinguant ses niveaux : matériel (photogramme sur la pellicule), représentation, signe (l'image intermédiaire) et image virtuelle, intellectuelle (cours inédits conservés dans le fonds Francastel de l'Institut National d'Histoire de l'Art). Il avait également coutume de distinguer l'animation du mouvement, et avait abordé le problème du «pré-cinéma» - selon lequel une «idée» du cinéma aurait précédé son avènement technique (idée qu'il récusait).

les années 1970 à l'analyse structurale (Cf. Viatcheslav Ivanov), on a pu depuis lors l'envisager dans une configuration tout autre, celle de la «ressemblance informe» (G. Didi-Huberman). En outre l'assomption contemporaine d'une esthétique de l'hétérogène, du métissage, de l'arborescence, du remploi retrouve sa théorie générale du montage - au-delà des procédés et des figures «grammaticales» où on l'a confinée jusque là.

Note sur cette édition

Pour cette nouvelle édition, les textes ont été revus à la lueur des éditions ultérieures en italien, anglais et plus récemment russe. Deux textes ont été ajoutés, le premier, «Dramaturgie de la forme filmique» parce qu'il met en place toute une série de notions qui se retrouvent dans les textes suivants qui sont plus tardifs: sur la nature du phénomène de base du cinéma (le concept de mouvement suscité dans la tête du spectateur), sur le montage, la nature conflictuelle de la construction filmique à quelque niveau qu'elle se situe, sur la proximité du cinéma avec la pensée abstraite et la littérature autant qu'avec la peinture, sinon plus, sur le rapprochement du film et de l'idéogramme chinois. Le second, «Architecture et cinéma», qui n'avait pas été repéré à l'époque, avait sa place désignée par des allusions explicites dans «El Greco y el cine». On a par ailleurs rétabli un enchaînement plus logique entre les textes sur la pensée chinoise qui avaient été intervertis, et supprimé l'article consacré au comédien chinois Mei-Lan-fang, «À l'enchanteur du verger aux poires», qui a été publié plus d'une fois et conservait peu de liens avec l'ensemble.

Dans la préparation de la première édition de ce recueil, j'avais eu la possibilité renouvelée de pouvoir travailler dans le «cabinet Eisenstein» - c'est-à-dire le deux pièces-cuisine de Péra Atacheva (rue Smolenskaya à Moscou) -, y rechercher les sources de certains textes ou des illustrations dans la bibliothèque du cinéaste, y déchiffrer en particulier ses nombreuses annotations manuscrites quand elles m'étaient accessibles. La traduction d'Anne Zouboff avait été relue et revue entièrement avec Naoum Kleiman et Mikhaïl lampolski, chercheur à l'Institut de Recherche sur le Cinéma de Moscou (depuis lors professeur à New York University). Ma préoccupation était alors de parvenir à un corps de notions et de concepts qui donnent les équivalents les plus exacts des termes utilisés par Eisenstein. Parti dans ma recherche initiale concernant «l'esthétique eisensteinienne» de la confusion qui régnait dans les traductions françaises, anglaises et italiennes (notamment)²⁹ et m'étant consacré ensuite à établir le plus précisément possible un texte central de sa pensée théorique - cette «Dramaturgie de la forme filmique» dont on vient de parler - en partant de sa triple singularité (il avait été écrit en allemand puis traduit en français, anglais et espagnol peu après, Eisenstein était intervenu sur certaines de ces traductions et plusieurs de ces manuscrits avaient été conservés par Jay Leyda qui me

29 Cf. nos *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*, Presses Universitaires de Lyon 1973, pp. 62-66.

permet généreusement d'y accéder), c'est le même souci qui a prévalu dans l'établissement des textes de *Cinématisme*, la même exigence de ne céder à aucune interprétation ou réécriture dans des termes plus familiers aux lecteurs français, condition sine qua non de la restitution de la pensée d'Eisenstein.

Textes de référence

Œuvres choisies en 6 vol. (en russe), Moscou, Iskousstvo, 1964-1971
Montage (en russe), 2 vol. Moscou, Musée du Cinéma, 2004-6
Méthode (en russe), Moscou, Musée du Cinéma, 2005
Réflexions d'un cinéaste, Moscou, éditions du Progrès, 1958
Le film : sa forme/son sens, Paris, Bourgois, 1976
Cahiers du Cinéma, n°220-1 à 231-2, Paris, 1968-1972
Au-delà des étoiles, Paris, 10/18, 1978
La Non-indifférence Nature Tomes 1 et 2, Paris UGE, « 10/18 », 1976-1978
Mémoires Tomes 1, 2, 3, Paris, Editions Sociales/UGE, « 10/18 », 1978-1985
Leçons de mise en scène, Paris UGE, « 10/18 », 1973
Le Mouvement de l'art, Paris, Cerf, 1986
MLB, plongée dans le sein maternel, Paris, Hoëbeke, 1999
Dickens & Griffith [«Dickens, Griffith et nous», «Péripétie de la pars pro toto»], Paris, Stalker, 2007.

Pour les articles non réédités on peut consulter la bibliographie générale des *Écrits d'Eisenstein* en russe, anglais, allemand et français disponible sur le site de la Bibliothèque du film de la Cinémathèque française (établie et tenue à jour par Eric Schmulévitch).

Remarques

Les conventions adoptées dans l'établissement des textes sont les suivantes :

– Tous les textes ont été écrits en russe – à l'exception de «Dramaturgie de la forme filmique» (allemand) et «Prométhée» (en partie en anglais) –, aussi les mots ou expression qui figurent dans le manuscrit dans une autre langue que le russe et qui apparaissent en italique ont été traduits entre crochets. Quand ces mots ou expressions sont en français dans le texte, ils sont imprimés en italique et suivis d'un astérisque.

– Seules les citations dans une autre langue que le russe qui sont longues ont été traduites, une note signalant la langue employée dans le manuscrit.

– On a également mis entre crochets certains mots manquant dans le manuscrit et que l'on propose pour faciliter la lisibilité du texte.

– Le système des notes en double : d'une part les notes appelées en chiffres romains qui sont d'Eisenstein – disposées dans la page même –, d'autre part les notes appelées en chiffres arabes qui sont nôtres, reportées à la fin de chaque texte.

– S'agissant de l'iconographie de cet ouvrage qui est abondante, nous avons recouru en priorité aux illustrations auxquelles avait accès Eisenstein lors de la rédaction de ses textes : pour les tableaux, elles étaient presque en totalité en noir et blanc et tirées d'ouvrages des années 1930-1940 utilisant la reproduction par héliogravure. Il est évident que substituer à celles-ci des reproductions soit en couleur, soit procédant d'autres techniques de reproduction (offset, numérique) reviendrait à éloigner le texte des matériaux sur lesquels il travaille et où il décèle tel ou tel aspect.

Remerciements

La première édition de ce texte devait beaucoup à l'aide de Naoum Kleiman et aux échanges avec Mikhaïl Iampolski et Jay Leyda. L'établissement du présent choix de textes a bénéficié des conseils d'Oksana Bulgakowa et de l'aide de Valérie Posener, l'édition de l'aide de Stéphanie Dubois et l'iconographie de la collaboration de Michèle Psalty (éditions Skira), André Chevailler (Cinémathèque suisse) et de Sylvain Portmann (reproductions).