

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

64 | 2011
Varia

Eisenstein, du nouveau ?

S.M. Eisenstein. Histoire, Généalogie, Montage (INHA)

Rémi Néri



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4385>

DOI : 10.4000/1895.4385

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 175-177

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Rémi Néri, « Eisenstein, du nouveau ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4385> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4385>

forme d'économie de la distraction, Pantenburg oppose l'absorption de la boîte noire et la séance de cinéma. (En séparant le champ médiatique du champ artistique, en autonomisant le musée, les *Cahiers du cinéma* dans un numéro sur le cinéma au musée [« Le grand tournant »] passaient à côté de la médiatisation du musée dont la cinématISATION est l'expression par excellence).

Laura Marks (« Immersed in the Single Channel: Experimental media from theater to gallery ») a, de son côté, questionné le régime économique de l'installation multimédia. A partir d'une comparaison de chiffres concernant la rentabilité d'une installation et la projection d'un film en festival ou dans les circuits traditionnels de distribution, elle a analysé la migration des cinéastes vers les galeries devenues producteurs et distributeurs. En portant attention aux conditions de distribution et à leur impact sur les pratiques cinématographiques, Marks dénonce un certain appétit du monde de l'art envers le cinéma. Selon elle, la tendance du cinéma expérimental à glisser vers une esthétique de l'installation est guidée par des raisons économiques. (Malgré la pertinence de ces remarques, Ian White a tenu à relever que la « démonisation » des institutions de l'art contemporain, censées avoir corrompu la production du cinéma expérimental, est sans doute trop manichéenne et ne rend pas compte des rapports complexes entre galeries, musées et certains cinémas indépendants). A l'appui de ces exemples concrets, Marks a revisité de manière critique le discours d'« avant-garde » des années 1990 (Bourriaud, Weibel) qui revenait à inférer de la liberté des corps en mouvement dans l'espace d'exposition une liberté « ontologique » : « L'installation, dit-il, n'offre pas plus de relations sociales que le cinéma. La dialectique entre l'absorption et la distraction existe déjà dans le spectacle cinématographique. Cette dialectique n'a pas besoin d'être spatialisée et intellectualisée par l'installation. L'installation apparaît comme le paradigme du consumérisme néo-libéral, alors qu'une

durée fixe nous libère de la question de la consommation. » (Boris Groys dans « Politics of Installation » exprime une position similaire). Chez Marks comme chez Pantenburg, le temps de la projection, à l'inverse du modèle idéologique qui dominait la théorie du spectateur de cinéma des années 1970, n'est plus envisagé comme un processus aliénant. L'immersion constitue la base d'une réflexion sur la nature plurielle des temporalités contemporaines. Alors que la liberté du flâneur de l'exposition devient celle du consommateur, le temps de l'événement de la projection libère le consommateur de la question du choix.

Présence du cinéma expérimental. – La récupération de la tradition souterraine du cinéma expérimental par le monde de l'art contemporain (ainsi le rachat des archives de Jack Smith par la galerie Barbara Gladstone de New York, devenue distributeur) ne pouvait manquer d'attirer des spécialistes et participants de cette scène. Lucy Reynolds, programmatrice indépendante, théoricienne collaboratrice de *LUX*, se fondant sur une présentation méticuleuse d'événements discrets qui se sont déroulés dans des espaces d'exposition alternatifs londoniens dans la période de la fin des années 1960 (*Arts Lab, Gallery House*), a montré comment, dans ces espaces ouverts, le « cinéma élargi », les projections de films associées aux performances, contribuaient à construire un lieu culturel aux qualités indéterminées (« *cultural indeterminacy* »). Dans le même esprit, Kirsten Vidal Alvaro a étudié l'origine de la fondation de la *Film Coop* de New York en insistant sur le caractère domestique des premières projections. Ces micro-histoires indiquent en creux la volonté de susciter une réflexion critique au sujet de la muséification du cinéma expérimental, en rappelant, dans un effet de contraste, le contexte social de production de ces objets. Les interventions de Reynolds et Alvaro s'attachaient à exposer des pratiques antérieures aux formes d'institutionnalisation de la scène london-

nienne du cinéma structurel et de la scène new-yorkaise du cinéma *underground* et expérimental.

C'est dans cette précision factuelle que s'inscrivait la communication de Carlos Kase (« Paul Sharits and the institutional Instability of Experimental Cinema in the 20th Century Museum »). Partant de l'exemple de Paul Sharits et de ses liens avec les espaces du cinéma expérimental, de la galerie et du musée, il a évoqué la difficulté que rencontre le cinéma expérimental lorsqu'il est confronté à des questions de rentabilité et de légitimité. Pour Kase, ce qui sépare les cinéastes des artistes est avant tout une question de légitimation institutionnelle. Celle-ci implique au premier chef la rentabilité, les modes de distributions, la publicité et la production de discours qui légitiment les objets et créent une culture. Il a rappelé qu'on ne peut comprendre les espaces hétérotopiques de la culture des années 1960 en séparant l'artiste du cinéaste, la galerie, le cinéma des espaces autres. L'histoire culturelle ne peut se passer d'une description en termes de stratégies de pouvoir des agencements qui traversent, constituent, séparent et réunissent l'espace du cinéma et l'espace d'exposition de l'art.

L'intérêt de ce symposium tenait à sa volonté de créer une communauté de recherche et d'échange qui rapprochât le projet d'une épistémologie des médias de la théorie de l'art contemporain. Les voix les plus intéressantes ont utilisé une certaine idée du cinéma pour critiquer une certaine tendance spectaculaire de l'art contemporain : une politique du « temps de repos » (comme le dit Bachelard) fait face au temps homogène de la consommation. L'impasse d'une dialectique spatiale du musée et du cinéma trouve une issue possible dans une « dialectique de la durée » qui fait basculer dans l'ordre du discours la dialectique du nouveau et de l'ancien.

Une remarque connexe s'impose enfin, suscitée par cette réunion : le cinéma produit par l'art contemporain est un cinéma peu visible, sans public, puisque sa distribution est volontairement restreinte,

un cinéma de la multitude plutôt que de la masse. Ainsi le dernier film de Pierre Huyghe peut-il être qualifié de chef-d'œuvre du cinéma dans *Art Press* alors que le nombre de ses projections se compte sur les doigts d'une main. L'exposition du cinéma dans les espaces d'art a son revers dialectique : la possibilité virtuelle du *streaming* total des œuvres sur Internet. Ce couple forme la configuration actuelle du « musée imaginaire ». Le paradoxe est alors que, tandis que la petite image est disponible partout et tout le temps, la grande image est affectée d'un facteur d'invisibilité. Ces pôles définissent une nouvelle forme de cinéphilie. Le cinéma qui a accompagné au cours du siècle les discours des avant-gardes habite l'espace de l'art sous la forme de la négativité : à sa nature morte correspond son histoire vivante.

Nicolas Bruhlart

Eisenstein, du nouveau ?

S.M. Eisenstein. Histoire, Généalogie, Montage (INHA)

LE 28 MAI DERNIER L'INHA accueillait une Journée d'études organisée par le CRECI (Centre de Recherche en Esthétique du Cinéma et des Images) en partenariat avec l'IRCAV (Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel) de Paris 3, sous la direction d'Antonio Somaini (maître de conférence à Gênes et depuis peu à l'Université IUAV de Venise) autour d'Eisenstein. L'effacement progressif de la référence au cinéaste et au théoricien dans les études cinématographiques françaises contraste, depuis de nombreuses années, avec l'activité de recherche et de publication que son œuvre suscite tant en Italie qu'en Grande Bretagne et aux Etats-Unis (le colloque de Cerisy de 1995 qui lui avait été consacré étant l'une des dernières manifestations le concernant). Il était donc réjouissant de voir que « souterrainement » en quelque sorte, les recherches continuaient en France

et qu'elles pouvaient réunir « l'ancien et le nouveau » puisque de jeunes chercheurs comme Ada Ackerman, Evguénia Giannouri et Massimo Olivero jouxtaient François Albera, Giovanni Careri, Gérard Conio, Georges Didi-Huberman, Philippe-Alain Michaud ou Pascal Rousse. L'occasion de cette réunion était la découverte d'un aspect absent des études eisensteiniennes, celle d'Eisenstein historien du cinéma. En effet Naoum Kleiman a retrouvé dans le fonds des manuscrits du cinéaste une soixantaine de feuillets où il se donne pour tâche d'entreprendre une « Histoire générale du cinéma ». C'est en 1947 que, fraîchement nanti du titre de docteur ès-sciences de l'art, Eisenstein est sollicité par l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie des Sciences de l'URSS pour entreprendre une telle tâche dont il dresse aussitôt différents « plans » et programmes. On sait qu'il meurt en février 1948 par conséquent l'entreprise n'aura pas de suite, mais Antonio Somaini ayant pris l'initiative de publier en anglais et en italien ces notes, organisa successivement une journée d'études à Columbia University puis celle de l'INHA afin de « provoquer » les chercheurs invités à se confronter à elles.

Les approches des uns et des autres furent assez différentes et abordèrent différents aspects de l'œuvre filmée, théâtrale ou dessinée ou de la théorie esthétique. Ainsi Gérard Conio (traducteur de nombreux textes russes des années 1920 et du très curieux *MLB* d'Eisenstein et auteur récent de *Dépassements constructivistes*) aborda-t-il la question de la mise en scène de la *Walkyrie* de Wagner par Eisenstein (commande d'Etat pour « saluer » le pacte germano-soviétique de 1939) dans ses rapports avec la théorie du mythe chez Lévi-Strauss. Ada Ackerman aborda de son côté la référence à Daumier dans l'œuvre graphique d'Eisenstein et, par extension, dans son œuvre filmée et sa réflexion théorique (Daumier offrant l'exemple d'une décomposition du mouvement dans ses dessins et gravures). Pascal Rousse s'est intéressé aux rapports du cinéma et de l'architecture chez Eisenstein où la méthode de montage met en œuvre

une dialectique issue de la spatialisation du temps et de la temporalisation de l'espace.

Plusieurs interventions revinrent sur la notion de montage telle qu'elle fut élaborée et pratiquée par le cinéaste pour en éprouver l'efficace : 1) hors cinéma comme Evguénia Giannouri qui étudiait le travail de Bernard Tschumi et Michalis Fotiadis dans l'architecture du nouveau musée de l'Acropole à Athènes à partir des notions de « promenade architecturale » (Le Corbusier) et de « parcours montage », ou comme Giovanni Careri qui l'éprouvait sur les fresques de la Chapelle Sixtine de Michel Ange ou encore Philippe-Alain Michaud dans l'analyse d'une œuvre de John Baldessari ; 2) au sein d'une problématique élargie de l'image comme Georges Didi-Huberman repartant du texte de Barthes sur le troisième sens qui se fondait sur des photogrammes du *Cuirassé Potemkine* et d'*Ivan le terrible* qu'il analysa en tant que forclusion du pathétique. Les notes proprement dites furent abordées par Somaini qui ouvrait la Journée d'études, Albera et Olivero. Antonio Somaini présenta le projet comme volonté d'inscrire la genèse et le développement du cinéma dans la généalogie de tous les arts et de tous les médias – des masques mortuaires aux musées de cire, des dithyrambes dionysiaques à la photographie, des *makémonos* japonais aux panoramas, des vitraux des cathédrales à l'architecture « ouverte » du Japon, jusqu'à l'architecture de verre des années 1920 et 1930 – qui ont répondu de diverses façons à une série de « besoins », de « désirs » (*urges* en anglais ou en allemand *Trieb*) comme ceux de manipuler le temps et l'espace, de composer les qualités sensibles (son, lumière, couleur), ou encore d'arrêter l'écoulement du temps. Ces formes de représentation et les médias qu'il a examinés donnent lieu à une généalogie rassemblant une grande variété de formes de *cinématisme* qui se sont manifestées *avant le cinéma lui-même* et ces formes sont identifiées à partir d'un cinéma qui essaie de reconstruire sa propre histoire. François Albera entreprit précisément de s'interroger

sur la place du projet eisensteiniens dans l'histoire du cinéma de son temps et de l'évolution ultérieure, en mettant en évidence à la fois les liens qu'il entretient avec l'entreprise de Sadoul (qui porte le même titre et dont il avait lu les deux premiers volumes) et la dimension presque anticipatrice de son projet par rapport aux tendances « intermédiaires » actuelles au sein de la nouvelle histoire du cinéma. Massimo Olivero (qui travaille à une thèse sur le concept d'extase chez Eisenstein) a de son côté examiné les rapports entre ces « Notes pour une Histoire générale du cinéma » et le projet de livre *Méthode* sous l'angle de la création artistique.

Il est ressorti de cette journée très dense et des échanges qui eurent lieu qu'après l'Eisenstein marxiste des années 1960, structuraliste des années 1970, puis dialogique, etc., on abordait désormais un Eisenstein dont la pensée développe une dimension d'ordre anthropologique – sans doute présente à partir de l'expérience mexicaine – qui l'inscrit dans un ensemble de préoccupations actuelles passant par la (re) découverte d'Aby Warburg et la (re) lecture de Benjamin.

Rémi Néri

Colloque « Méliès, carrefour des attractions »

CENT CINQUANTE ANS APRÈS LA NAISSANCE DE Georges Méliès et cinquante ans après la création de l'association des Amis de Georges Méliès, un troisième colloque consacré à l'étude de l'« œuvre » du cinématographe s'est tenu au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle. Ce colloque, organisé par André Gaudreault et Laurent Le Forestier (tous deux secondés par Madeleine Malthête-Méliès, Jacques Malthête, Stéphane Tralongo et Anne-Marie Quévrain) faisait suite à une première rencontre intitulée « Méliès et la naissance du spectacle cinématographique », dirigée par Madeleine Malthête-Méliès, en 1981 (voir Madeleine Malthête-Méliès, dir.,

Méliès et la naissance du spectacle cinématographique, Paris, Éditions Klincksieck, 1984) et une seconde, en 1996, où, sous la direction de Jacques Malthête et Michel Marie, les communicants et spectateurs purent débattre sur le thème « Georges Méliès et le second siècle du cinéma » (voir Jacques Malthête et Michel Marie, dir., *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997). Du 25 juillet au 1er août 2011, des chercheurs et des étudiants en cinéma ainsi que des collectionneurs, des magiciens et autres curieux se sont une nouvelle fois réunis pour continuer à discuter et débattre des multiples aspects du travail de l'homme et de son œuvre, sous l'égide de ce titre évocateur : « Méliès, carrefour des attractions ».

Si les différentes communications mériteraient toutes qu'on leur accorde un compte rendu circonstancié, il s'agira plutôt ici de fournir un résumé des thèmes abordés et des approches retenues lors des conférences et des discussions, ainsi qu'un point de vue sur le colloque en lui-même, autant qu'une réflexion sur l'évolution des travaux sur le cinéma des premiers temps et sur Georges Méliès, du premier au dernier de ces colloques de Cerisy. La richesse de celui-ci ne permettrait d'ailleurs guère fournir au lecteur une description précise. En effet, les différents intervenants, qui venaient de France, des Pays-Bas, de Suisse, du Québec ou des États-Unis, ont choisi des angles d'approche très différents : certaines communications s'attachaient à analyser l'« esthétique » des vues cinématographiques de la Star-Film, d'autres mettaient en relation Méliès et ses contemporains, tandis que certaines se concentraient sur la relation entre les techniques employées par Méliès et d'autres pratiques culturelles. Si les partis-pris et les choix de cadres méthodologiques ont pu diverger, les communications se sont répondues et ont fonctionné entre elles, ce qui a pu contribuer non seulement à l'avancée des recherches sur Georges Méliès et ses vues cinématographiques, mais également à celle des travaux consacrés au cinéma des premiers temps.