1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

76 | 2015

Varia

Sergueï M. Eisenstein, *Notes pour une Histoire générale du cinéma*

Paris, AFRHC, 2013, 299 p.

Patrick Désile

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5028>

DOI : 10.4000/1895.5028

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2015

Pagination : 177-181

ISBN : 978-2-37029-076-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Patrick Désile, « Sergueï M. Eisenstein, *Notes pour une Histoire générale du cinéma* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 76 | 2015, mis en ligne le 02 novembre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5028> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5028>

infinies d'innovation» (p. 199) d'un outillage numérique permettant de penser l'image de manière absolument nouvelle par «la liberté structurale des pixels» (p. 188), à une «option réductive» qui est l'imagerie de synthèse basée encore sur la simulation. Pour Bertetto, le processus de numérisation implique «l'éloignement radical du visible de la reproduction d'un objet et l'élimination de tout principe référentiel» (p. 184). Cela fait selon lui basculer radicalement et intégralement l'imagerie numérique, fût-elle «photoréaliste», du côté de la simulation. Il serait d'accord sur ce point avec nombre de théoriciens contemporains (Rodowick par exemple); l'originalité de Bertetto consiste à penser que ce passage à la simulation ne constitue pas une rupture d'un modèle analogique qui serait celui de la reproduction, du réalisme ou de l'indicialité, mais au contraire une continuité, le cinéma étant tout entier depuis le début un art de la simulation. «On pourrait même dire que le numérique manifeste et fait devenir évident ce qui est déjà typique des caractères constitutifs de l'image filmique. Si les images du film sont des copies différentielles de copies différentielles sans original – écrit-il – la connexion présumée avec le monde réel comme objet visible est de fait annulée» (p. 191). Si l'on ne peut contester la dimension de continuité entre cinéma argentique et cinéma numérique du point de vue de la théorie de Bertetto et sur le corpus qui la fonde – le cinéma de fiction dominant –, il faudra tout de même reproblématiser, comme Lefebvre, Tom Gunning et quelques autres ont commencé de le faire, la question d'une spécifique rupture de lien, dans le cas des procédés numériques, entre l'image et le réel. Le fait bien sûr, comme il a déjà été noté, que les photographies de nos passeports soient aujourd'hui numériques laisse penser que ces procédés ne sont ni technologiquement ni culturellement si radicalement coupés de tout principe référentiel que l'on pourrait croire.

Benoît Turquety

Sergueï M. Eisenstein, *Notes pour une Histoire générale du cinéma*, Paris, AFRHC, 2013, 299 p.

Les *Notes pour une histoire générale du cinéma* ont été rédigées par Eisenstein en 1946, 1947 et au début de 1948, dans les derniers mois de sa vie, par conséquent. Directeur du département Cinéma de l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie des sciences de l'URSS, il avait été chargé de superviser la rédaction d'une *Histoire du cinéma soviétique* en plusieurs volumes; mais dans son esprit ce projet se doubla bientôt d'un autre, celui d'une ambitieuse *Histoire générale du cinéma*, qui s'attacherait en réalité à situer le cinéma dans une sorte d'histoire universelle des arts, des techniques, des sciences. C'est dans cette double perspective que ces notes ont été prises. La mort d'Eisenstein, au début de février 1948, a tout interrompu.

Ce sont donc des brouillons que ces notes, «feuillets inégalement rédigés», couverts, selon les termes de l'un des éditeurs, Naoum Kleiman, d'une «écriture précipitée, quasi “automatique”», jetée parfois sur le papier en différents sens, soulignée, raturée, encadrée (la reproduction de quelques feuillets du manuscrit, par exemple page 82, en donne un aperçu); ils sont rédigés en six langues (russe, mais aussi français, anglais, allemand, espagnol et latin), et comportent des dessins, des images, des coupures de presse; le texte lui-même, éclaté, est aussi, souvent, sibyllin; le nombre et la diversité des références qu'il mobilise sont considérables.

L'édition même des notes soulevait donc une série de difficultés: mise au point du texte, traduction, élaboration d'un appareil critique qui précise, clarifie, renseigne, réalisation d'une indispensable iconographie. Mais il était aussi nécessaire d'éclairer de manière plus complète et plus synthétique cet ensemble foisonnant encore énigmatique, de situer et d'explicitier l'extraordinaire projet qu'il esquisse. Les contributeurs de ce volume s'acquittent parfaitement de ces tâches délicates, dissipent les ombres, combler les manques, offrent enfin au lecteur un volume dont la lecture requiert sans doute un peu d'attention mais ouvre des perspec-

tives, soulève des questions, suscite des curiosités, incite à d'autres lectures, à d'autres enquêtes. Ce que Kleiman résume par cette formule, paraphrasant une chanson russe : « chaque ligne est pleine de bourgeons ».

L'ouvrage se compose de quatre parties : une introduction, les *Notes* elles-mêmes, un essai de François Albera et un autre d'Antonio Somaini.

Kleiman raconte d'abord le parcours des *Notes*, qu'il avait vues, à la fin des années 1950, chez Péra Atacheva, la veuve d'Eisenstein, parmi d'autres manuscrits. Les difficultés d'établissement du texte, la nécessité de publier en premier lieu des œuvres plus construites firent repousser la publication. Il y eut cependant, quelque trente ans plus tard, une publication partielle dans la revue *Kino-vedtcheskie Zapiski*. Enfin, en 2008, une conversation entre Kleiman et Somaini détermina l'organisation de plusieurs rencontres académiques et la publication des *Notes*. Les « principes de l'édition française », qui suivent l'introduction, précisent qu'une édition en anglais paraît simultanément (elle ne l'est pas encore à ce jour) ; établie suivant des principes un peu différents, elle peut être vue comme complémentaire de l'édition française. Après une édition brésilienne conformée à la française, on annonce maintenant une édition allemande qui comportera la reproduction en fac-similé des feuillets manuscrits.

La deuxième partie, ce sont les notes elles-mêmes ; elles ont été réparties en six chapitres, qu'il serait non seulement illusoire mais fallacieux de prétendre résumer : leur intérêt réside d'abord dans le foisonnement des références et des associations. Ces réserves faites, on peut se risquer à indiquer, pour chacun d'eux, quelques traits qui donnent un aperçu de la démarche d'Eisenstein.

Le premier s'intitule « l'Héritier » : « le cinéma est l'héritier de toutes les cultures artistiques ». Il démarre « de zéro », il est la « synthèse réelle » des arts. La photographie, le cinéma répondent au besoin (*urgence*) de « fixer les phénomènes », c'est là un des *leitmotive* de ces *Notes*.

Le second chapitre, « Momification dynamique. Notes pour une "Histoire générale du cinéma" »

le développe : l'homme est « éternellement soumis à la puissance du devenir et de la destruction », son aspiration à l'éternité est « toujours inassouvie ». De là, la quête d'une « fixation impérissable » : par la momification ou par la reproduction (dynamique) d'un événement ou d'une personne, ou par un signe, une inscription. C'est la quête du théâtre, de la tragédie antique, des mystères, des pièces historiques de Shakespeare, enfin du cinéma soviétique. C'est la quête aussi, sans doute, de la prise de masques mortuaires, des figures de cire, de la photographie, ou encore de cet étrange *Memorial* de John Milburn Davis, dont Eisenstein avait découpé une description dans *Newsweek*. Autre thème central, le montage, envisagé, lui aussi, dans la longue durée, depuis la légende de Zeuxis à Crotone jusqu'aux cubistes, en passant par Benvenuto Cellini. Les « combinaisons audiovisuelles », le « son en peinture » sont évoqués à travers une analyse du retable de *L'Adoration de l'Agneau mystique* des frères Van Eyck. Bien d'autres thèmes sont abordés, de façon plus ou moins cursive, dans ce chapitre très riche, le plus développé : le temps, le mouvement, le son, la projection, les relations entre peinture et photographie...

Le troisième chapitre, « Révélation dans l'orage et la tempête » s'attache plus spécifiquement au son, ou plutôt aux relations de la musique et du voir. La quête se fait ici d'abord plus précisément ethnographique : sont évoqués les vases musicaux péruviens, les tambours et les crotales de l'ancienne Chine, le goût des Ouzbeks pour le murmure de l'eau... Comme la frappe sur le tambour imitait celle du marteau, l'archet mimerait la scie, dont l'apparition marquerait une étape de la pensée ; par un de ces violents sauts chronologiques et conceptuels qui caractérisent les *Notes*, Eisenstein évoque alors un souvenir d'enfance : dans un dessin humoristique, un violoncelliste aveugle, berné, sciait son instrument (le même gag, étrangement, figure dans *Helzapoppin*). Un autre souvenir d'enfance prend place au détour d'une réflexion sur la sonorisation au cinéma : un film, sans doute un de ces films « sans musique et sans cartons » (il s'agit peut-être des *Résultats du féminisme*, 1906), que sa

gouvernante l'aurait empêché de voir, mais qu'il raconte pourtant de bout en bout...

Le chapitre 4, « Éloge de la ciné-chronique », semble renvoyer, à première vue, à des questions qui intéressent plus proprement le cinéma soviétique, au débat qui a opposé, dans les années 1920, partisans de la « ciné-chronique » (le cinéma documentaire et d'actualités) et ceux d'un cinéma « artistique ». Mais la « chronique », dit Eisenstein, est « précurseur » du film artistique, et il l'assimile à l'ornement dans les arts figuratifs, qui trace « le contour de l'événement ». Ce stade est cependant précédé d'un autre, « eidétique », premier, où il y a « mouvement autour » du contour. De là des « survivances » : dessins d'enfants, silhouettes, théâtre d'ombres... (Ce point, certes assez énigmatique, est éclairci dans la suite de l'ouvrage). La fin du chapitre est consacrée au « passage à la télévision ». Le chapitre 5, « La place du cinéma dans le système général de l'histoire des arts », dessine plus nettement un parcours, « du phénomène eidétique à la caméra photographique ». Eisenstein reprend des thèmes parfois évoqués précédemment : rituel commémoratif, momification, masques mortuaires, reflets, silhouettes, portraits de profil, outils optiques de Dürer ou d'Holbein, physionotrace... Puis le « trompe-l'œil », Zeuxis, Tiepolo, les dioramas... Les lentilles, la « *camera obscura* », Barbaro, Porta, Nollet... La recherche d'une surface photosensible, l'histoire du principe positif-négatif, les sceaux, les techniques d'imprimerie, en Chine, au Japon, en Corée, en Europe... En une régression ultime, le chapitre se clôt sur l'évocation de l'impression des mains sur les parois des cavernes, et des pains d'épices russes gravés...

Le chapitre 6, enfin, « Pionniers et novateurs », est principalement consacré au cinéma soviétique, en particulier au cinéma d'Eisenstein lui-même : théorie du montage des attractions, « élaborée sur le mode "comment faire" une œuvre permettant de reconstruire la conscience », la *Grève*, *Potemkine*, *Octobre*... Mais il évoque aussi le cirque, l'absence d'écart, de représentation qui le caractérise (point que l'on pourrait d'ailleurs discuter...) : « Le cirque – purement et simplement. Vous voyez devant

vous le travail au trapèze... qui est le travail au trapèze »... Une note nous apprend qu'Eisenstein, dans une pièce de théâtre à laquelle il collaborait, tint à ce que le combat de boxe évoqué par l'intrigue eût réellement lieu sur scène, et que ce fut l'amorce de son évolution vers le cinéma...

On peut seulement faire entrevoir le style de ces *Notes*, haché, cursif, heurté, haletant, les lignes tracées entre des objets apparemment distincts, souvent très éloignés dans le temps et l'espace (et l'on aurait pu en citer bien d'autres : le vitrail, la peinture du Greco, le théâtre de Java, les enluminures du *Miroir des Saxons*, Disney, le cabaret parisien de l'Enfer, le Grand Guignol...), le souci des fondements, des origines, et le retour à soi, au présent, à l'avenir. Souvent immédiatement éclairant, le texte, discontinu, est parfois énigmatique, on l'a dit. Les deux essais qui suivent rétablissent des cohérences et dissipent des ambiguïtés.

Celui de François Albera, « "Quel héritage renions-nous ?" Eisenstein dans l'historiographie du cinéma » souligne d'emblée la portée du projet que portent les *Notes* : « L'enjeu de cette "opération historiographique" est [...] un renouvellement de la compréhension du "cinéma" comme objet (de connaissance) à construire et non objet (empirique) à décrire ». La conception de l'histoire du cinéma qui informe cette opération est notoirement complexe ; elle s'organise, selon Albera, en trois cercles : le premier relève de la vulgate marxiste et relie tous les phénomènes observés à la lutte des classes ; le deuxième concerne l'évolution du médium au sens large, et relèverait aujourd'hui des études intermédiaires ; le troisième ressortit à l'anthropologie historique. Ces trois plans ne cessent bien entendu de se croiser. Albera souligne la proximité des *Notes* avec les tendances récentes de l'historiographie du cinéma, en notant que la question de l'origine a fait place à celle de la genèse, le récit linéaire (et souvent téléologique) à la généalogie. Il examine aussi la relation des *Notes* avec l'historiographie qui leur est contemporaine, particulièrement avec *l'Histoire générale* de Sadoul, avec qui Eisenstein correspondait, mais aussi avec l'œuvre de Bazin ou celle de Benjamin (à propos

d'un texte extrait des *Mémoires* d'Eisenstein sur les daguerréotypes, particulièrement pénétrant et hautement révélateur de son approche).

Albera éclaire d'autre part un certain nombre de points assez obscurs, notamment la problématique du contour, reprise à Aloïs Riegl, la question de la « chronique-«ornement» » et celle, qui lui est associée, de l'« eidétique » : ce mot est loin d'avoir, pour Eisenstein, le sens qu'il a dans la phénoménologie ; il renvoie, ici, aux travaux du psychologue allemand Jaensch, et plus immédiatement à ceux des soviétiques Louria et Vygotsky sur des cas de perceptions imaginaires extrêmement précises et d'hypermnésie des images. C'est le caractère automatique, immédiat, de ces perceptions qui intéresse surtout Eisenstein : elles lui semblent notamment confirmer l'analogie entre la conscience et l'appareil de prise de vue. Albera souligne enfin la contradiction entre l'« agilité comparatiste » d'Eisenstein, d'où résulte une histoire du cinéma hautement « centrifuge » et les rigidités d'un cadre historico-politique qui le conduisent par exemple à voir dans le cubisme ou le dadaïsme les signes néo-baroques de la décadence de la société capitaliste.

L'essai final, d'Antonio Somaini, « Généalogie, morphologie, anthropologie des images, archéologie des médias », s'attache à situer les *Notes* dans le parcours personnel et dans l'œuvre d'Eisenstein, à expliciter sa démarche historique et à la confronter à celle de certains de ses prédécesseurs ou de ses contemporains. Disons d'emblée que la « généalogie » pratiquée par Eisenstein n'est évidemment pas nietzschéenne, ni, avant la lettre, foucauldienne : lui est au contraire en quête d'invariants, de continuités, à tout le moins de résurgences, de « précurseurs », ces *forerunners* si présents dans les *Notes*, d'origines. Il semble vouloir puiser à loisir dans des strates temporelles qui coexistent. Mais son approche est « polychronique et anachronique, avec ses anticipations et ses survivances, ses avances et ses retours en arrière, ses innovations et ses archaïsmes », dit Somaini. La vision de l'histoire d'Eisenstein est ainsi d'une grande complexité, et adopte des modèles (parallèle de l'ontogénèse et de

la phylogénèse, évolutionnisme darwinien...) parfois contradictoires. Le cinéma lui-même, avec sa capacité à manipuler le temps, peut être conçu comme un modèle de la pensée historique.

Le cinéma, pour Eisenstein, on l'a vu, est l'héritier de toutes les cultures artistiques et leur synthèse. Cette vision s'accorde apparemment avec le discours officiel du moment, mais, ici, la synthèse est aussi régression vers des formes pré-cinématographiques de *montage* qui peuvent être réactivées. De là, leur quête, qui traverse les *Notes*, et qui conduit de l'art pariétal à la peinture de Robert Delaunay (et pour Eisenstein, une sorte de synergie s'établit entre histoire, théorie et pratique artistique). Une autre « ligne généalogique » constituerait une sorte d'« *Origine des espèces* » du cinéma historique soviétique et associerait des procédés de représentations, des formes de spectacles, des œuvres littéraires ou graphiques... Pour se guider dans cette quête d'objets dissemblables, Eisenstein a recours (après bien d'autres, Riegl, Wölfflin, Warburg, Benjamin...) au modèle goethéen du « phénomène originaire », *Urphänomen*, type dont tout phénomène naturel est variation, en l'occurrence à un *Urphänomen* cinématographique, précédemment défini dans *Montage*. On voit que les *Notes* qui pouvaient sembler jetées un peu au hasard procèdent largement d'une démarche formalisée. Somaini souligne la « coïncidence surprenante » – puisque rien n'indique à ce jour qu'ils aient eu connaissance l'un de l'autre – entre la quête transhistorique d'Eisenstein et la pensée d'Aby Warburg, entre le « livre en forme de sphère tournante » que le premier avait imaginé pour présenter ses textes sur la théorie du montage – et dont les *Notes* sont, si l'on veut, une sorte d'avatar brouillon – et l'atlas *Mnemosyne* du second. Un parallèle est aussi établi avec Carl Einstein, Ernst Bloch, avec le Benjamin du *Livre des Passages*. Mais le regard d'Eisenstein ne scrute pas seulement le passé, il envisage aussi un « au-delà du cinéma », qui peut prendre la forme de ces grandioses spectacles urbains dont il a rêvé, du cinéma en relief, ou de la télévision. Dans un texte de 1946 opportunément cité par Somaini à la fin de

son essai, Eisenstein entrevoit le « mage-cinéaste de la télévision », « vif comme un clin d'œil ou comme le jaillissement de la pensée » imposant son interprétation esthétique de l'événement « pendant la fraction de seconde » où il se produit...

Ce qui nous semble faire le prix de ces *Notes pour une histoire générale du cinéma* tient largement à ce qui pourrait être considéré, à première vue, comme des faiblesses. Sans doute, la forme est cursive, souvent chaotique, le propos parfois difficile à déchiffrer : mais c'est cette forme dépouillée, précisément, qui permet de saisir l'agilité intellectuelle, l'audace des associations, la vivacité des changements de niveau d'analyse. Sans doute la conception de l'histoire qu'elles laissent entrevoir manque-t-elle parfois de cohérence : mais la tension, justement, entre ce que l'on pourrait appeler une histoire-montage warburgienne et une histoire délibérément téléologique renvoie, d'une certaine façon, à des tensions inhérentes à la pratique historique, oblige à reposer quelques questions essentielles. Sans doute, certaines références sont-elles obsolètes, certains rapprochements sont-ils insuffisamment fondés, sans doute, ce qui était alors pionnier a forcément, pour une part, cessé de l'être, mais bien des intuitions demeurent neuves, et de tout cela, surtout, il reste un style de pensée, une manière, par exemple, de combiner ampleur de vue et attention à la matérialité, une mobilité, une ardeur, une ambition. Et ces *Notes* constituent, sans doute, une notable contribution à la connaissance de l'œuvre et de la pensée d'Eisenstein, mais elles demeurent aussi parfaitement contemporaines et hautement stimulantes.

Cette énergie, pourtant, est nimbée de mélancolie : les *Notes* esquissent aussi un autoportrait inachevé. Le dernier chapitre s'ouvre et se termine (ou peu s'en faut) par le mot *YO* (moi). Les *Notes* peuvent être lues comme la trace des efforts d'un homme affaibli pour se situer, pour situer son travail novateur dans la très ancienne histoire des pratiques humaines. On songe, toutes choses égales (mais lui aussi, après tout, parle de Zeuxis et d'Alhazen), à Lorenzo Ghiberti dictant, au soir de sa vie, ses

Commentarii, pour inscrire son œuvre dans la filiation de l'Antiquité et dans la récente renaissance des arts, et pour la prolonger par des conseils aux jeunes artistes. Les *Notes* d'Eisenstein méritent certainement, elles aussi, une postérité.

Patrick Désile

Olivier Bonfait (dir.), *Histoire de l'art*, n° 74, « Représenter le travail », 2014

Punition du péché originel dans la tradition biblique, le travail tire son nom du bas latin *tripalium* qui désigne un instrument de torture. « Ce n'est qu'au cours des siècles que le travail acquiert sa signification moderne d'association de l'homme et de l'outil en vue de produire ». Ainsi commence la contribution de Perrine Mane consacrée aux « Images médiévales du travail » dans ce numéro d'*Histoire de l'art* – éditée par l'association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités et dirigée par Olivier Bonfait. L'objet de cette livraison, « Représenter le travail », est original dans une histoire de l'art française peu encline à se pencher sur cet aspect de la production picturale et sculpturale. Comme le note Thomas Le Roux dans sa contribution, alors qu'en Grande-Bretagne, en Allemagne ou en Italie la représentation de l'industrie et du travail a été régulièrement étudiée, « la France se différencie par la discrétion de sa recherche », à l'exception d'excursus de Bertrand Gille, historien des techniques, et de travaux de Pierre Francastel et Marc Le Bot en histoire sociale de l'art (on pourrait ajouter le bref épisode de la revue *Histoire et critique des arts* [1977-1980] qu'avait créée Nikos Hadjinicolaou, à laquelle participaient des auteurs comme Michel Melot ou Serge Guilbaut et qui fit découvrir en France Timothy Clark). L'intérêt très récent également pour les courant de l'Art social (autour, notamment, de Léon Rosenthal) va dans le même sens. Sans remonter à Hésiode, l'intérêt pour le monde rural et par conséquent le travail des champs a sans doute été plus étudié que le travail industriel (on pense à l'exposition « Paysa-