1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

88 | 2019

Varia

Un renouveau des études eisensteiniennes en France

François Albera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/7482>

DOI : 10.4000/1895.7482

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2019

Pagination : 191-194

ISBN : 978-2-37029-087-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Un renouveau des études eisensteiniennes en France », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 88 | 2019, mis en ligne le 23 octobre 2020, consulté le 15 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7482> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7482>

Ce document a été généré automatiquement le 15 novembre 2020.

© AFRHC

Un renouveau des études eisensteiniennes en France

François Albera

- ¹ Dans l'article qu'elle publia dans « Eisenstein dans le texte » (*Cinémas*, vol. 11, n° 2-3, 2001) sous le titre « Comment éditer Eisenstein ? (Problèmes de *Méthode*) », Oksana Bulgakowa liait les différents rythmes qu'a connus l'édition des écrits d'Eisenstein aux « modes intellectuelles ». Le premier élan des années 1960, était situé dans la mouvance de la littérature soviétique du « Dégel » avec la réhabilitation des avant-gardes et une préoccupation inscrite dans la réélaboration d'une esthétique marxiste. Dans les années 1970, « lorsqu'on crut que le structuralisme allait sauver les sciences humaines au nom de l'objectivité, on lut Eisenstein comme un structuraliste de gauche et un proto-sémioticien ». Dans les années 1980, Français, Allemands et Italiens découvrirent un Eisenstein « qui allait de la structure à la psychanalyse en accord avec les nouveaux discours ». Le privilège accordé à ses analyses picturales ou architecturales a placé ensuite « une nouvelle grille analytique axée autour de la problématique du regard et du positionnement du corps dans l'espace ». En Russie, la découverte tardive de Michel Foucault a enfin « recentré l'intérêt sur le corps, la délégation de pouvoir et la sexualité ». Elle s'interrogeait finalement sur le « Journal », la dimension autobiographique de l'œuvre, y compris de *Méthode* (dernier ouvrage d'envergure laissé inachevé comme les autres – *Montage, la Non-Indifférente Nature*) qu'elle place sur la frontière entre le journal intime, l'auto-analyse, les notes de lecture, les dessins et la théorie, dessinant la figure d'un « esthète homosexuel corrompu par le pouvoir »... Cette conclusion provisoire qu'on peut trouver réductrice (qu'illustre le schématique et appauvrissant film de Peter Greenaway, *Que Viva Eisenstein ! / Eisenstein in Guanajuato*, 2015) a depuis lors été vivement démentie par le renouveau des études eisensteiniennes, en particulier en Italie – où la publication des *Œuvres choisies* se poursuit avec plus de dix volumes à ce jour – dont *Méthode* tout récemment). L'exploration du « Journal » a permis de plus précieuses « révélations » que prévues avec la mise au jour d'ensembles de projets de films qui étaient tout autant des « films comme projets », c'est-à-dire dont comptait autant sinon plus l'élaboration sur le papier que l'éventualité de les tourner, on veut parler de *Glass House* (édité en français

aux Presses du réel en 2009) et du *Capital* (dont Elena Vogman a démultiplié les matériaux que l'on connaissait avec la découverte d'une série de photomontages et de notes développées). En Russie les inédits n'ont cessé d'être publiés dans la revue *Kinovedchevski zapiski*, dans de nouvelles éditions de *Montage* (en deux volumes) et celle de *Méthode*, bien que les travaux d'analyse aient incontestablement marqué le pas depuis le départ du pays des chercheurs les plus avérés (Vs Ivanov) ou les plus prometteurs (Jolkovsky, Iampolski, Tsivian).

En France

- 2 Ce numéro de notre revue en témoigne comme l'exposition qui se tient présentement au Centre Pompidou-Lille (« L'Œil extatique : Eisenstein et les arts »), dont les commissaires sont Ada Ackerman et Philippe-Alain Michaud, il y a également un renouveau des études eisensteiniennes après plusieurs décennies d'atonie qui pouvaient paraître surprenantes eu égard à l'importance de l'œuvre filmique, graphique et théorique du cinéaste. La publication entre 1964 et 1971, en URSS, de 6 volumes d'*Œuvres choisies* comptant près de 3 000 pages d'articles, d'analyses d'œuvres de toutes époques et de toutes sortes, d'essais esthétiques, de cours de mise en scène avait généré un premier « bond en avant » dans la connaissance soutenu, en France, par les *Cahiers du Cinéma* puis par la publication de 8 volumes d'*Œuvres* chez Bourgois-10/18. Jusqu'alors on ne disposait que des deux volumes anthologiques préparés par Jay Leyda du vivant d'Eisenstein et avec lui (*The Film Sense* et *Film Form* – tardivement traduits en français [1976] dans une édition désastreuse) puis de quelques recueils d'articles ou d'extraits (*Réflexions d'un cinéaste*, *Ma Conception du cinéma*). C'est sur cette base que purent travailler Jean Mitry (Éditions Universitaires, 1955), Barthélemy Amengual (*Premier Plan*, n° 25, 1962) ou Jean Domarchi dont la suite d'articles restée inachevée sous le titre « Les secrets d'Eisenstein » proposait une approche de l'œuvre théorique qui mérite d'être relue (*Cahiers du cinéma* n° 96, juin 1959 [I], n° 97, juillet 1959 [II], n° 98, août 1959 [III]). De ce « bond en avant » des années 1970 émanent la thèse de Jacques Aumont, qui dirigeait l'édition chez 10/18 (*Montage/Eisenstein*, Albatros, 1979), et l'ouvrage imposant de Barthélemy Amengual, *Que Viva Eisenstein!* (L'Âge d'homme, 1980), sans compter un certain nombre d'articles de revues. Amengual bénéficiait en outre des ressources déjà nombreuses en langue italienne pour ce qui concerne non seulement Eisenstein lui-même, mais les textes et les documents du contexte socio-culturel et idéologique des années 1920. Grâce à Hans-Joachim Schlegel il en allait de même en Allemagne fédérale où la publication des textes s'ordonnait à partir des films (4 volumes chez Hanser Verlag qui ne franchirent pas la césure des années 1930) et faisait une large part aux controverses, à la réception des films, répondant, en partie, aux desiderata de Marcelin Pleyne quand, dans *Cinéthique*, il reprochait à *Change* et aux *Cahiers* de publier Eisenstein de manière anhistorique. On s'y essaya de notre côté avec l'analyse d'un « moment » constructiviste (*Eisenstein et le constructivisme*, L'Âge d'homme, 1989).
- 3 Les années 1980 et suivantes – avec le reflux de la gauche radicale et l'avènement sans partage du néolibéralisme auquel s'était rallié la social-démocratie, la droitisation de la pensée intellectuelle emmenée par François Furet et les « nouveaux-philosophes » – ont vu une décrue générale des travaux concernant les courants d'avant-garde russes, y compris Eisenstein dans les départements cinéma des universités, avec des sursauts de

loin en loin (comme le Colloque de Cerisy de 1998 publié en 2001 : Dominique Chateau, François Jost, Martin Lefebvre, dir., *Eisenstein. L'ancien et le nouveau*, Publications de la Sorbonne, ou la partie consacrée à Eisenstein par Georges Didi-Huberman dans *la Ressemblance informe*, Macula, 1995 [rééd. revue 2019]), la thèse d'Ada Ackerman sur « Eisenstein et Daumier. Des affinités électives » (parue chez Armand Colin en 2013) et des publications d'inédits ponctuelles (*Cinématisme, le Mouvement de l'art, MLB plongée dans le sein maternel*, Dickens & Griffith, *Notes pour une Histoire générale du cinéma*).

- 4 Qu'il s'agisse de Deleuze (qui n'en a guère renouvelé l'approche), de Didi-Huberman (revenant à Eisenstein dans *Peuples en larmes, peuples en armes* inspiré par l'analyse du pathos dans le *Cuirassé Potemkine*) ou de Pierre Rodrigo (*les Montages du sens. Philosophie, cinéma et arts plastiques*, Circé, 2017), les philosophes se sont, en revanche, intéressés à l'œuvre écrite comme filmique d'Eisenstein. De même dans les milieux littéraires la notion eisensteiniennne de « cinématisme » a fait florès au gré de plusieurs colloques et publications.
- 5 Mais il faut maintenant saluer un renouveau des études eisensteiniennes dans les départements cinéma avec de nombreuses thèses. Il est à souligner cependant que cet élan provient essentiellement de chercheurs... venus de Russie et d'Italie. La raison en est l'accès aux textes, soit en langue originale soit en traduction : sans parler de l'édition russe qui est restée prolifique, l'édition italienne des écrits théoriques et esthétiques d'Eisenstein, on l'a dit, ne s'est pas interrompue, sous la direction opiniâtre de Pietro Montani. Plus encore que dans le monde anglo-saxon – où les *Selected Writings* (dirigés par Richard Taylor) offrent également un accès aisés aux textes mais dans une ampleur bien moindre qu'en Italie –, les chercheurs italiens ont été plus sensibles aux dimensions esthétiques des écrits d'Eisenstein et à la possibilité de relier celui-ci aux nouvelles tendances de la réflexion esthétique (post-greenbergienne pourrait-on dire par raccourci) qui s'est élargie au corps, aux sensations, au sexe, au rythme et à un « cosmos » vitaliste, un organicisme incluant désormais la vie des plantes, les processus organique de croissance...
- 6 Ce mouvement qui appartient au courant de pensée qui réinscrit l'histoire des arts dans une perspective anthropologique (notamment impulsée par Didi-Huberman) est en partie emmené par Antonio Somaini depuis sa nomination à Paris-3 (auteur d'*Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, 2011 et co-éditeur des *Notes pour une Histoire générale du cinéma*, AFRHC, 2016 et d'*Eisenstein – Leçons mexicaines*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2016 avec Laurence Schifano) et comptent Marie Rebecchi (*Paris 1929. Eisenstein, Bataille, Buñuel*, Mimesis, 2018 et co-organisatrice de la très riche exposition *Sergei Eisenstein. The Anthropology of Rhythm*, Rome, 2017 et Berlin, 2018, avec Elena Vogman); Massimo Olivero (*Figures de l'extase. Eisenstein et l'esthétique du pathos au cinéma*, Mimesis, 2017); Olga Kataeva (« Le statut du dessin dans l'œuvre de S.M. Eisenstein. Mise en scène, montage et intermédialité », Paris-3, 2018).
- 7 L'intérêt pour les écrits dispersés et les œuvres inachevées, sujettes à d'amples interprétations, c'est-à-dire accordant à l'analyste une place décisive dans la construction de la pensée étudiée, s'est porté depuis quelques décennies successivement sur Walter Benjamin, Aby Warburg, puis Siegfried Kracauer, Carl Einstein. C'est maintenant le cas – ou le tour – d'Eisenstein et c'est sans doute là ce qui contraste le plus fortement au sein de ces travaux avec l'approche systématique – ou qui tendait à constituer la théorie d'Eisenstein en système – qui a prévalu dans les années 1950-1970. La série d'articles de Jean Domarchi que l'on évoquait plus haut

partait ainsi de cette prémisse en abordant les écrits d'Eisenstein dans une perspective hegelienne assez fidèle à la lettre de ces écrits que traverse une préoccupation constante de cohérence d'ensemble, d'émergence d'un Tout et de parties réfléchissant ce tout à leur place dans la totalité en devenir. L'accès aux correspondances, journaux, notes, brouillons que l'on distingue de moins en moins des textes publiés, signés et assumés dans l'espace public est sans doute une des ressources de cette approche. L'œuvre polygraphe, pléthorique et proliférante d'Eisenstein (qui recommence certains de ses manuscrits dont on a dès lors deux versions parallèles – c'est le cas de *Méthode*) se révèle à cet égard idéale pour faire émerger un discours latent, parfois symptomal, à travers le discours explicite.

- 8 Un des aspects qui dans ce dispositif disparaît ou devient problématique est assurément la dimension politique de l'œuvre eisensteinienne (filmique comme écrite). Si Didi-Huberman l'affronte bel et bien en partant des images des films – sans s'attaquer à la théorie en tant que telle –, la plupart des autres chercheurs s'efforcent de la contourner ou de la diluer. Ainsi Massimo Olivero compare-t-il Eisenstein au « personnage d'Ivan qui se déguise en serviteur et dont le cousin Vladimir se travestit en tsar » et soutient que, par là, il « essaie de faire passer une forme artistique excessive et hétérodoxe en la déguisant sous une forme politiquement respectable pour les principes du réalisme socialiste. Cette opération de travestissement est évidente également dans l'emploi du vocabulaire où Eisenstein joue avec les mots du régime, pense à leur appui mais dit en réalité tout autre chose, formulant ainsi un discours opposé à la *doxa* soviétique » (*Figures de l'extase*, p. 276). Le rapport d'Eisenstein au réalisme socialiste (dont on sait qu'il est un mot d'ordre plus qu'une doctrine esthétique définie) mériterait d'être examinée sans schématisme dès lors que plus d'un texte s'efforce d'en donner une définition et que le cinéaste-théoricien déclarait à ses étudiants (dans « Le mouvement des styles ») qu'il aspirait à écrire une histoire du réalisme dont il liait l'avènement accompli à l'émergence d'une société socialiste où tous les styles et tous les procédés artistiques seraient susceptibles d'être utilisés.
- 9 Au-delà de l'ambiguïté qu'on peut trouver à cette analogie du tsar en serviteur du tsar usurpateur qui viendrait déjouer la figure « d'esthète homosexuel corrompu par le pouvoir », il resterait à établir autrement qu'au sein de la ruse ce que, par ailleurs, Olivero met en scène comme une contradiction intrinsèque à la pensée du cinéaste, celle du logos et du pathos. Autant dire que le champ des études eisensteiniennes n'a pas fini de s'étendre...